
DE L'ABUS À L'AFFÛT DES TABOUS

Ulrike Maria Stuart d'Elfriede Jelinek

DELPHINE KLEIN

Université Jean-Monnet – Saint-Étienne

On qualifie souvent l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek, qui n'a de cesse de faire remonter les cadavres de l'histoire de son pays, de *Nestbeschmutzerin* (« celle qui salit son nid »). Sans renoncer au travail de mémoire mené jusque-là dans son œuvre, déterrer le passé de l'austrofascisme et du national-socialisme, Elfriede Jelinek se tourne avec sa pièce *Ulrike Maria Stuart* vers un autre passé en partie englouti. Dans ce texte écrit en 2005, elle invoque le souvenir du groupe terroriste d'extrême gauche ouest-allemand RAF, la Fraction Armée Rouge. L'écrivain Friedrich Christian Delius, qui s'est lui aussi confronté à « l'automne allemand », soulignait dès 1997 que « Trotz aller Artikel, Bücher, Dokumentationen und Filme bleibt das Thema '1977' von der Aura eines Tabus belastet¹. »

Plus récemment, il a concédé que ce tabou commence à s'effriter, même si les années de plomb demeurent : « Denn es ist eine klassische deutsche Wunde, die da nach wie vor offen ist. [...] das Thema ist kein Tabu. Aber ich glaube, bestimmte Aspekte sind ein Tabu². »

Ulrike Maria Stuart. Drame de reines (Königinnendrama) est une pièce extrêmement documentée sur la RAF, un travail amorcé dès la fin des années 1980 pour l'élaboration d'une autre pièce, *Au Pays. Des Nuées*³. La pièce tisse par ailleurs un dialogue intertextuel

[1] « Malgré tous les articles, les livres, les films et toutes les documentations, il pèse sur l'année 1977 l'aura d'un tabou. » [Friedrich Christian Delius, « Die Dialektik des deutschen Herbstes », in *Die Zeit*, 25.07.1997].

[2] « Une blessure allemande classique qui reste toujours béante [...], ce thème n'est pas un tabou. Mais je pense que certains aspects sont des tabous. » (interview pour *Deutschlandradio* du 21.09.2007, consultée le 23.11.2010. URL : <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/672601/>).

[3] Un peu comme dans *Ulrike Maria Stuart*, on trouve dans *Wolken Heim* des rapprochements forcés entre le discours de l'idéalisme allemand (ici à travers Hegel ou Fichte) et le discours de la Bande à Baader, dont certains échanges épistolaires sont cités. On trouve également des allusions à la RAF dans son premier texte de théâtre, écrit en 1977, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*.

avec *Marie Stuart* de Friedrich Schiller (1800) : les voix de Marie Stuart et d'Élisabeth 1^{re} sont fondues dans celles des terroristes Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin, proposant ainsi un rapprochement provocant entre le conflit des reines et l'âpre querelle à laquelle se livrèrent les « reines de la terreur » dans l'univers carcéral de Stammheim.

En s'intéressant à l'objet historiographique que constitue la Bande à Baader, Elfriede Jelinek entend interroger le travail de mémoire sur ce pan du passé envisagé à la fois comme refoulé et marqué d'un trop-plein de mémoire – une mémoire officielle, médiatique, ou même commerciale, qui s'est substituée à la complexité de l'histoire. Dans ce cadre, il convient de se pencher sur la notion de « tabou », mot comme tabou lui-même, qui n'apparaît à aucun moment dans la pièce. Cependant, la RAF sert à l'auteure de laboratoire d'expérimentation et de réflexion sur le tabou, envisagé dans une double dimension, politique, mais également psychanalytique⁴. À travers la RAF, le texte fait revivre le souvenir plus global de la vague d'agitation sociale des années 1960-1970 où pourfendre les tabous était un combat politique. La chasse aux tabous, qui hantait alors le débat public de la République fédérale, s'inscrivait dans une rhétorique de l'émancipation (*Tabuvorwurf*⁵). Elfriede Jelinek, avec l'ironie mordante qui lui est coutumière, introduit un contrepoint avec la théorie psychanalytique qui s'était emparée du concept ethnologique dès le début du XX^e siècle. En 1999, elle déclarait que : « Die Psychoanalyse könnte jedenfalls, denke ich mir, für den Künstler eine Technik sein, diesen Schutthaufen zu durchwühlen, den wir gesammelt haben (oder der uns hingeschüttet worden ist⁶). » – ici les décombres du terrorisme allemand d'extrême-gauche. Dans le texte fondateur *Totem et Tabou*, Freud définissait le tabou comme « une prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme » dont « la force magique [...] se réduit au pouvoir qu'il possède d'induire l'homme en tentation » et « se comporte comme une contagion⁷. » Nous verrons dans un premier temps comment Elfriede Jelinek met en scène des voix spectrales qui, dans une mécanique qui tourne à vide, perdent toute humanité dans la transgression totale des tabous, ceux politiques et ceux, universels, que Freud avait identifiés comme contrôlant les pulsions primaires de l'homme. Dans un second temps, nous montrerons comment la dramaturge renverse la perspective et dévoile les tabous historico-politiques qui entourent l'histoire de la RAF elle-même, et créent une distance symbolique avec ce passé qui suscite des sentiments ambivalents de répulsion et d'attraction.

(4) Il s'agit d'ailleurs des deux carrières de ce concept initialement ethnologique, emprunté aux langues polynésiennes par le navigateur James Cook (1778), puis par divers ethnologues dans leurs récits de voyage.

(5) Cf. article de Heinrich Bodenseick, *Tabuvorwurf in der Bundesrepublik*, 2004. Consulté le 20.12.2011. URL : <http://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1966/1966-12-a-709.pdf>.

(6) « La psychanalyse pourrait [...] servir de technique à l'artiste pour farfouiller dans ce tas de décombres qu'on a amassé [ou qui nous a été renversé dessus]. » [Elfriede Jelinek, « Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums », 1999. Consulté sur le site de l'auteure le 22.12.2011. URL : <http://www.elfriedejelinek.com/>].

(7) Sigmund Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* [1913], traduit par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1998, p. 60.

LES VOIX SPECTRALES OU LE RAZ-DE-MARÉE SUR LES TABOUS

Alors que le concept de tabou se politise dans les années 1960-1970, le couple de psychanalystes Mitscherlich le définit comme une interdiction liée à une « inhibition intellectuelle » qui limite au maximum la connaissance et qui, dans le récent exemple du passé nazi de l'Allemagne, a amené une société dans une forme d'« arriération » par la dénégation de sa culpabilité. La jeune génération est invitée à mettre à jour des faits recouverts par un tabou et à partir en quête de la vérité historique⁸. L'impossible deuil du III^e Reich constitue un exemple de tabou mémoriel qu'Elfriede Jelinek traque dans son œuvre en s'intéressant depuis sa pièce *Burgtheater* (1982) à l'amnésie autrichienne, plus forte encore qu'en Allemagne, et entérinée dès 1943 par la déclaration de Moscou⁹ : « L'Autriche était très en retard, bien plus que l'Allemagne, du moins l'ex-République fédérale, qui avait été occupée par les Alliés [...] il a fallu tant de temps pour que s'engage en Autriche une réflexion politique sur le passé¹⁰. » Avec *Ulrike Maria Stuart*, Elfriede Jelinek se tourne cette fois vers l'histoire allemande. Différents passages thématisent cette époque où la jeune génération s'est attaquée au tabou historique des « Die Sünden der Väter [...] armselig dagegen und in der Zukunft ausradiert, als wärn sie nie gewesen¹¹ ! » ainsi qu'à la présence d'anciens nazis de haut rang dans les hautes sphères du pouvoir judiciaire et économique d'après-guerre. Le mur de silence est contrebalancé par la logorrhée verbale que déversent les voix d'Ulrike ou de Gudrun à l'intérieur des énormes blocs de texte hermétiques et dérangementants qui les contiennent. Elles s'insurgent également contre la guerre du Vietnam, contre les structures sclérosées de la société allemande d'après-guerre, contre ses tabous sexuels¹², mais aussi contre un retour de l'État à des mesures que d'aucuns qualifiaient de fascistes, à la limite de la légalité constitutionnelle.

Cependant, l'écriture corrosive d'Elfriede Jelinek signifie l'impasse et surtout le fourvoiement du raz-de-marée anti-tabou des voix terroristes. L'émancipation politique bascule, par le truchement de la référence freudienne, dans un retour à l'animalité des origines, où les pulsions premières ne sont pas encore refoolées. La relation conflictuelle entre deux générations est œdipalisée. Comme dans la pièce *Babel* (2004), contemporaine à l'écriture d'*Ulrike Maria Stuart*, et qui traite de la guerre

[8] Alexander und Margarete Mitscherlich, « Tabu – Ressentiment – Rückständigkeit demonstriert an geschichtlichen Entscheidungen », in *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlage kollektiven Verhaltens* [1967], München/Zürich, Piper Verlag, 2004, p. 110-135.

[9] La déclaration de Moscou donna naissance au mythe de l'Autriche, première victime du nazisme, qualifié de « mensonge vital » (*Lebenslüge*) par Konrad Paul Liessmann.

[10] Elfriede Jelinek, Christine Lecercf, *L'Entretien*, Paris, Seuil, 2007, p. 80-81.

[11] « Péchés des pères [...] effacés à l'avenir comme s'ils n'avaient jamais existé ! (Elfriede Jelinek, *Ulrike Maria Stuart*, 2005, inédit, p. 33). Dorénavant, les citations seront suivies de la mention « UMS » et du numéro de page du manuscrit inédit que l'auteure nous a confié et dont elle a autorisé la citation.

[12] « auch Bisexualität von mir aus brauchbar, alles brauchbar, was kein andrer noch im Mund gehabt hat. » (UMS, p. 60)

d'Irak et d'un terrorisme plus contemporain¹³, Jelinek fait référence dans son *Drame de reines* aux deux tabous principaux identifiés par Freud : l'interdit du meurtre et celui de l'inceste.

Il n'est pas étonnant qu'une voix (celle de l'auteure ?) exhorte expressément à lire Freud¹⁴ au milieu d'un flux de discours présentant des cellules familiales défectueuses pour l'enfant (UMS, p. 20). *Ulrike Maria Stuart* thématise non seulement le triangle amoureux, dans un jeu de correspondances avec la pièce de Schiller¹⁵, mais aussi et surtout la relation mère-enfant, qui se cristallise, dès la première page, dans une analogie avec la figure d'Œdipe qui introduit indirectement le thème du tabou. Alors que le texte dit le délaissement – réel, au demeurant – par Ulrike et Gudrun de leurs enfants biologiques, il met en scène une véritable cellule familiale de substitution formée par les voix des membres de la RAF, Ulrike, Gudrun et Andreas. Au sein de cette famille, Gudrun et Andreas forment un couple, dans le texte comme dans la vie. Mais le texte insiste surtout sur la dimension œdipienne du lien qui unit Gudrun à Andreas :

Mit blauen Augen, dieser König, der in Wirklichkeit ein Kind ist, ja, ein Kind, mein Kind, mein Kind, mein liebes Kind, so spricht die Königin, sie sagt : « Der hat nur mich, sonst keinen, dieser Kinderkönig, der zum Anherrschen ist wie geboren, mein Baby! Sagt sie immer¹⁶.

La dispute des reines, en écho à la pièce de Schiller, devient, dans le texte de Jelinek, une confrontation agonale principalement axée autour de la question du droit d'Ulrike à jouer un rôle dans cette famille de substitution. La voix d'Ulrike n'arrive pas à trouver sa place au sein de cette nouvelle trinité inversée, où le divin ne peut que glisser dans le domaine profane et même fécal : ce n'est pas Ulrike, mais « nur sie, die Königin, darf ihn gebären, den Erlöser unser aller Notdurft, der in Wirklichkeit ihr Kind ist¹⁷. »

Dans cette cellule familiale de tous les fantasmes, on observe une « substitution du lien totémique au lien de famille », comparable à celle que Freud a pu constater à

[13] Bärbel Lücke, « Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis : Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer – Elfriede Jelineks *Bambiland und zwei Monologe*. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse », 2004. Consulté le 08.10.2011. URL : http://www.vermessungsseiten.de/luecke/jelinek_bambiland.pdf.

[14] Pour une analyse plus large sur le jeu déconstructiviste avec d'autres concepts freudiens et surtout lacaniens, se reporter à l'analyse de Bärbel Lücke, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien, Passagen Verlag, Literaturtheorie, 2007, p. 245-266.

[15] À la rivalité amoureuse entre la reine Marie Stuart et Élisabeth 1^{re} au sujet du favori Leicester correspond la rivalité entre Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin vis-à-vis d'Andreas Baader.

[16] « Avec ses yeux bleus, ce roi, qui est en réalité un enfant, oui, un enfant, mon enfant, mon enfant, mon cher enfant, ainsi parle la reine » [Gudrun], elle dit : « il n'a que moi, sinon personne, ce roi des enfants qui est comme né pour régner, mon bébé ! dit-elle toujours. » [Ulrike, UMS, p. 25-26]. Andreas Baader était effectivement surnommé « Baby » par sa compagne Gudrun Ensslin.

[17] « elle seule, la reine [Gudrun], [qui] a eu le droit de l'enfanter, le Rédempteur de tous nos besoins [Notdurft], qui est en fait son enfant. » [UMS, p. 26]

propos des hommes « primitifs ». En effet, le concept de famille est étendu à un totem ou clan, ici celui de la première génération de la RAF, où « les noms de parenté [...] ne désignent pas nécessairement une parenté de sang¹⁸. » L'analogie s'arrête ici, car le texte met en scène, par renversement, une « tribu » loin d'être soumise à la phobie de l'inceste qui caractérise les peuples « primitifs » : dans la famille de la RAF, savoir avec qui les relations sexuelles sont autorisées n'est plus décisif¹⁹. De l'enfantement, il n'y a qu'un pas vers l'acte sexuel, comme en témoigne la voix d'Ulrike :

Die Frau ist eine Fotze oder eine Sau, was andres ist sie nicht, das spuckt ihr Baby uns wie aufgezogen vor die Füße, diesen unverdauten Brei, nur eine Mutter darf sie sonst noch sein, doch nie die eigene, ich meine leibliche. Diese Fraun sind alle Fotzen, nur die Königin ist keine, denn sie ist die Einzige, die eine hat, jedoch das Baby nicht herauspreßt, sondern zu sich nimmt auf ewig und die so heiß ersehnte, sagen wir: Geschichtlichkeit für ihn brav auf ihrer heißen Herdplatte dann zubereitet, als hätt sie Geschichte da zu einer Soße persönlich angerührt, weil die Geschichte selber keinen rührt²⁰.

On peut certes y lire le renversement de l'image de la naissance qui dit la régression infantile²¹ ; mais il nous semble que le texte suggère ici très clairement, au creux de la métaphore culinaire et du *topos* de la mère nourricière, un acte incestueux et cannibale. Le jeu de mots autour du toucher (*anrühren/rühren*) peut d'ailleurs se lire ici comme une allusion au tabou lui-même, qui, aussi bien dans sa définition ethnologique que psychologique, s'applique à des choses qu'il est interdit de toucher.

Le jeu déconstructiviste avec la théorie psychanalytique se poursuit avec des allusions à la scène originelle d'une horde qui ne s'est pas encore dotée de tabous, imaginée par Freud pour expliquer l'origine des deux tabous fondamentaux²². Ulrike semble parfois occuper la place du père, assassiné par son clan comme Ulrike dit

[18] Sigmund Freud, *Totem...*, op. cit., p. 12 et 18-19.

[19] « das Nebenproblem ist, wen er ficken darf und also will. » (UMS, p. 64)

[20] La femme est un con ou une cochonne, elle n'est rien d'autre, c'est ce que son bébé, tel un fantoche, nous crache aux pieds, cette bouillie pas digérée, elle a seulement encore le droit d'être une mère, mais jamais la propre mère, je veux dire la biologique. Ces femmes sont toutes des cons, seule la reine [*Gudrun*] n'en est pas une, car elle est la seule, qui en a un, mais ne presse pas le bébé hors d'elle, mais l'avale pour l'éternité et lui prépare ensuite bien gentiment sur sa plaque de cuisson chaude disons : l'historicité si ardemment désirée, comme si elle avait personnellement touché l'histoire pour la délayer en une sauce, parce que l'histoire elle-même ne touche personne.

On regrettera la déperdition dans notre traduction qui ne permet pas de rendre tous les jeux sémantiques et homophoniques. (UMS, p. 38)

[21] Bärbel Lücke, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien, Passagen Verlag, 2007, p. 265.

[22] « Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père » qui s'accaparait toutes les femelles. Pris de culpabilité, « [i]ls désavouaient leur acte, en interdisant la mise à mort du totem, substitut du père, et ils renonçaient à recueillir les fruits de ces actes, en refusant d'avoir des rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées. C'est ainsi que le sentiment de culpabilité du fils a engendré les deux tabous fondamentaux du totémisme qui, pour cette raison, devaient se confondre avec les deux désirs réprimés du complexe d'Œdipe. » (Sigmund Freud, *Totem...*, op. cit., p. 212 et 215).

l'être par son groupe. Contre-lecture lorsque le texte place Ulrike du côté de ceux-là mêmes qui nourrissent une grande aversion pour ce père. Elle déclare ainsi : « Niemals erlöschen wird mein Haß gegen den Vater, nämlich euern Vater²³. » Les voix des terroristes font référence au second grand tabou de l'humanité identifié par Freud, l'interdiction de tuer le père – l'animal totem dans les sociétés primitives. Le bestiaire animal convoqué par le texte est de fait pratiquement limité au seul « porc » (*Schwein*), animal emblématique de la bande à Baader s'il en est, qui, si l'on poursuit l'analogie freudienne, sert de substitut au père²⁴ – ou plus largement à la génération des pères. Le tabou du meurtre du père est brisé dans la référence aux actions meurtrières de la RAF contre les « porcs », capitalistes, représentants du système, et nazis tout à la fois – et le mot d'ordre d'Ulrike Meinhof est bien là : « und natürlich darf geschossen werden²⁵. » De même, le texte poursuit l'écho au mythe freudien de la horde originelle en suggérant à diverses reprises le cannibalisme²⁶ qui suivit immédiatement le meurtre du père dans l'hypothèse de Freud, à travers des métaphores vampiriques de dévoration²⁷, désormais devenues un *topos* de l'écriture jelinekienne. Finalement, la RAF sert à Elfriede Jelinek de cellule d'étude du fonctionnement des tabous : alors même que ses membres voulaient les faire éclater, ils deviennent, sous sa plume, des voix fantomatiques qui incarnent le retour du refoulé.

Thomas Mann s'était laissé subjugué par le « monde maladif culturellement extrêmement productif de la peur de l'inceste, le dilemme moral des meurtriers et le besoin de rédemption²⁸ » analysé par Freud. Elfriede Jelinek quant à elle nous confronte à des voix spectrales qui n'ont aucune relation ambivalente aux tabous universels qu'ils ne craignent pas d'enfreindre. Paradoxalement, ces voix déspsychologisées manifestent en termes psychanalytiques le « Moi-Plaisir primitif » (*primitives Lust-Ich*) du petit enfant ou encore ce désir primitif de transgresser l'interdit que Freud postule chez les premiers hommes²⁹. Elfriede Jelinek ne propose pas de décryptage des rouages psychologiques à l'œuvre dans les figures terroristes, mais on peut y voir une mise en relief de la bestialité humaine contemporaine en contrepoint à lecture humaniste et humanisante de la RAF comme porte-voix des pourfendeurs de tabous politiques. C'est

[23] « Jamais ne s'éteindra ma haine du père », père qui, dans un ultime renversement, devient le père de ses propres enfants. » (UMS, p. 13)

[24] Sigmund Freud, *Totem...*, *Ibid.*, p. 198-199.

[25] « et bien sûr, on a le droit de tirer. » (UMS, p. 16)

[26] Il s'agit également du troisième désir instinctif de l'homme identifié par Freud dans *Avenir d'une illusion* (*Die Zukunft einer Illusion*, 1927), à côté de l'inceste et du meurtre.

[27] Exemple : « schau, wie sie sich da alle gegenseitig fressen und nicht mal nach dem Namen fragen, einer wird gar Heuschrecken sie dereinst nennen, oder etwas andres oder jemand andren, ist ja auch egal, sie fressen alles, alles fressen sie, nachdem sie alles andre auch schon aufgefressen haben ! Mehr als alles gibt es nicht. Und dann, am Ende, sind sie selber dran, mmhm, ist das lecker ! » (UMS, p. 64)

[28] « die kulturell hoch produktive Krankheitswelt von Inzestangst, Mördergewissensnot und Erlösungsdrang. » (Thomas Mann, « Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte » [1929], in *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt/Main, Fischer, 1990, p. 260 ; nous traduisons).

[29] Sigmund Freud, *Totem...*, *op. cit.*, p. 55-56.

d'ailleurs en ce sens que le commentaire auctorial nous renvoie à la lecture de Freud : « Lisez donc Freud, ma chère vie, vous verrez alors [...] qu'il manque à l'humanisme une bonne dose de réalité³⁰. »

DÉMYTHIFICATION DE LA RAF : LE TROP-PLEIN DE MÉMOIRE QUI RECOUVRE LES TABOUS

Le principal tabou historique qu'Elfriede Jelinek transgresse est celui de la glorification de la RAF qui a pu trouver un écho dans certains cercles de la gauche allemande³¹, bénéficier un temps d'un soutien de la RDA³², et perdurer de façon détournée dans notre société de consommation.

La glorification de la RAF est tout d'abord mise à mal à travers la révélation de la persistance paradoxale de comportements fascistes au sein même de la RAF. Il ressort du texte que les voix féminines des terroristes sont devenues ces animaux, ces monstres qu'elles insultent : Jelinek reproduit la langue vulgaire et déshumanisante des écrits de la RAF avec, notamment, l'inflation du substantif « Schwein » et des nombreux mots composés qu'il a pu engendrer... Son travail tend à souligner non seulement les similitudes langagières avec les vocables nazis désignant les Juifs et les indésirables sur le sol allemand, mais aussi la reproduction par les terroristes des crimes de la génération à laquelle ils s'opposent. La voix d'Ulrike illustre d'ailleurs ce que Jürgen Habermas a nommé « fascisme de gauche » (*Linksfaschismus*) :

Manchmal glaube ich sogar, in uns sei diese Bestie Deutschland noch mal auferstanden [...] Was die Väter taten, wollten sie im Grunde auch nicht wissen. Ja, ich sag es dir, der Böse Geist stieg aus dem Boden, um den Haß in unsren Herzen zu entzünden, doch was ist jetzt davon noch übrig³³ ?

[30] « Lesen Sie doch Freud, mein liebes Leben, dann werden Sie gleich sehen, dass der Bürger, der den Humanismus ernst nimmt, was er sowieso nie tut, denn er nimmt ja nur sich selber ernst, dass der Bürger also merken muss, will er humanitär sein, dass dem Humanismus jede Menge Wirklichkeit doch fehlt. Wie soll er nehmen, was doch fehlt ? » (UMS, p. 20)

[31] La chasse aux sympathisants de gauche concerna aussi des intellectuels tels Claus Peymann, Peter Brückner, Heinrich Böll ou encore Hans Magnus Enzensberger. Le capital de sympathie pour la RAF concernait aussi une partie de la gauche modérée ainsi que des personnes qui, depuis, ont accédé au pouvoir sous des étiquettes respectables (Otto Schilly).

[32] Sur la « RAF-Stasi-Connection », voir Tobias Wunschik, « Le soutien de la Stasi au terrorisme d'extrême-gauche. Les retombées en RFA et en France » (traduit par Danielle Laforge), in *Allemagne 1974-1990. De l'Ostpolitik à l'unification*, vol. 3, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 73-86.

[33] Parfois, j'ai même l'impression que ce monstre qu'est l'Allemagne est ressuscité encore une fois en nous [...]. Ce que les pères ont fait, au fond, ils n'ont pas voulu le savoir non plus. Oui, je te le dis, le mauvais démon a surgi de la terre pour allumer la haine dans nos cœurs, mais qu'est-ce qu'il en reste maintenant ? (UMS, p. 83). Ulrike cite pratiquement mot pour mot la Maria de Schiller qui dit à sa rivale Elisabeth : « Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf, / Den Haß in unsern Herzen zu entzünden » (Friedrich Schiller, *Maria Stuart* [1800], Leipzig, Reclam, Universal Bibliothek, 2001, p. 80 ; acte III, scène 4, vers 2309-2310).

Le « mauvais démon » dans la citation de Schiller prend un relief tout particulier par contamination de sens avec le contexte dans lequel il apparaît : un peu plus haut, sur la même page, des expressions renvoient très précisément aux « pères » nazis (« ouvrir le gaz », « l'armée des saignés à blanc »...). Ce passage met en évidence le dérapage d'une idéologie de gauche, celle de la RAF, qui rejoint finalement « la criminalité de droite » (UMS, p. 16) qu'elle prétendait combattre. Mais on peut aussi penser au gouvernement allemand des années 1960-1970 qui a été obligé de se « droitiser », la violence de la RAF engendrant une violence d'État – dans la perspective de la gauche de l'époque – et faisant tomber le masque de la politique allemande pacifiée. Seule la voix dite des « princesses » reconnaît la parenté des crimes, mais pour mieux la minimiser : « Mörder sind wir schließlich auch. Ein Mörder ist doch jeder, da ist nichts dabei, das geht ganz schnell³⁴. » Dans le règne du tout-enfance où les « adultes » jouent les enfants et se dissimulent derrière des personnages tout droit sortis des contes de fées³⁵, les voix du clan Baader se parent volontiers du mythe de l'innocence pour se disculper – un clin d'œil à l'Autriche, petite sœur de l'Allemagne ?

Lorsqu'Elfriede Jelinek mitraille son lecteur d'images et de discours qui disent la violence féminine de la RAF, elle transgresse de fait un tabou social et historique³⁶. En conjurant les voix de meurtrières de l'histoire, elle convoque de surcroît des voix venues d'outre-tombe et accorde une place de choix à la prosopopée.

Cette violence est tout d'abord politique et se manifeste dans la thématization des actions terroristes – qui font écho aux tentatives d'attentat et aux complots politiques contre la reine d'Angleterre pour lesquelles Marie Stuart est condamnée dans la pièce de Schiller. Elle s'accompagne d'une mise en abîme subversive des représentations culturelles de la féminité : le texte livre des images d'une féminité monstrueuse qui apparaît en contrepoint de celles qu'offre Marie Stuart dans la pièce schillérienne. Dans la citation reproduite plus haut, le corps maternel de Gudrun qui absorbait l'enfant-roi Andreas dans un acte incestueux était soumis au *topos* d'une féminité terrifiante et dévorante. Ulrike réactive quant à elle le discours médiatique qui diabolise la femme meurtrière en se posant en ultime victime de la criminalité féminine, œuvre de Gudrun, l'empoisonneuse de Stammheim : « Entweder die Königin würgt mir, wenn ich mal ausnahmsweise Luft krieg, irgend etwas rein, was tage-, wochenlang

[34] « Finalement, nous sommes aussi des meurtriers. Tout le monde est un meurtrier, il n'y a pas de quoi fouetter un chat, ça va très vite. » (UMS, p. 22)

[35] Gudrun et Andreas se font appeler Hans et Grete, qui étaient leurs noms de couverture ; Gudrun et Ulrike s'apostrophent pas moins de 50 fois « Sœur » (*Schwester*), reprenant l'usage mis en place dans la pièce de Schiller. Plus généralement, le « nous » du groupe s'identifie à un groupe d'enfants : « wir als Kinder », (UMS, p. 26).

[36] Christophe Regina, *La violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Max Milo, L'Inconnu, 2011. Dans son essai *Fausse Route*, Élisabeth Badinter a montré combien la violence féminine est un sujet tabou, surtout dans les cercles féministes, mais aussi politiquement incorrect, un sujet tellement tabou que la philosophe fit scandale avec la sortie de son livre (Élisabeth Badinter, *Fausse Route*, Paris, Odile Jacob, 2003, voir le second chapitre).

wirkt wie ein Gift³⁷. » Par ailleurs, on rencontre constamment le motif de la violence maternelle, la mère indigne envers ses propres enfants en opposition au mythe de la mère sacrificielle et à l'idéalisation de l'amour maternel. La langue montre ce qui, dans le féminin, effraie et répugne, quand il entre dans les arcanes du pouvoir symbolique, apanage de l'homme ; elle révèle ce qui se détache des codes que la société assigne à l'identité féminine. Les discours que le texte expose reproduisent ainsi les légendes sur la féminité niée ou perverse de ces femmes hors normes, fascinantes et repoussantes, et en premier lieu celui de la folie et de l'hystérie. Plus largement, c'est toute l'animalité abjecte de l'être, ici de l'être féminin³⁸, d'avant le processus de civilisation, qui ressort de l'écho à la scène originelle imaginée par Freud. C'est aussi en ce sens que, dans la remarque liminaire de sa pièce, Elfriede Jelinek précise, dans un renvoi explicite à la terminologie des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller : « Ce n'est pas l'homme pur que nous avons devant nous, mais son excrétion et son excentricité, comme de la fétilité qui le renverse de son souffle. » Le champ lexical de l'impureté glisse vers le domaine excrémental : aux metteurs en scène, elle suggère dans la continuité de la scatologie de l'actionnisme viennois :

Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht. Runter die Hosen, runter die Röcke ! Die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen, das ist nur ein Beispiel. [...] Die sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen³⁹ !

Cependant, la violence n'est pas unilatérale et appelle plusieurs niveaux d'interprétation : elle est infligée, mais aussi subie par l'instance féminine. Le texte propose un aperçu de la violence des structures étatiques et sociales, qui se cristallise dans sa reproduction au sein même du clan Baader, par le truchement de la voix d'Andreas. Dans l'exposition de discours masculins dégradants et sexistes, sa voix « rugit rugit rugit et crie et piaille et rugit et crie », il n'en sort que : « con conne con », comme un automate, quand on appuie sur le bouton⁴⁰. » Réduite à son sexe –

(37) « Quand il m'arrive exceptionnellement de respirer, la reine me force à avaler quelque chose qui fait effet pendant des jours, des semaines, comme un poison. » (UMS, p. 92)

(38) Pour une analyse de l'abject et de la poétique de l'« abjeu » dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek, et notamment dans *Maladie ou Femmes modernes*, voir l'étude de Susanne Böhmisch, *Le jeu de l'abjection. Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, Les Mondes germaniques, 2010.

(39) Ce n'est pas un homme idéal qui se dresse devant nous, mais son isolement et son excentricité, comme une puanteur, l'embaument.

Baissez les pantalons, baissez les jupes ! Les reines peuvent porter sur leurs vêtements pas mal de colottes sales, tachées, qu'elles s'enlèvent, c'est juste un exemple. [...] Il faut qu'elles se vautrent dans leur propre merde ! (UMS, p. 2-3)

(40) « nur immer Fotze Fotze Fotze sagen, wie ein Automat, wenn man den Knopf drückt, das konnte er, das kann ich bezeugen, ihr Fotzen, ihr seid doch nur stark, wenn ihr eure Männer anschreien könnt, das hat er dann gesagt, ihr Baby, brüll brüll brüll und schrei und kreisch und brüll und schrei in unbeschreiblich warmen Tönen, die ich nicht mal malen könnte, wenn ich könnte, nicht mal, wenn ich müßte, schreien, brüllen war die Hauptsache für ihn, das war wohl seine Muttersprache. » (UMS, p. 19).

le con de la femme (*Fotze*) –, l'instance féminine est incapable de sortir du système patriarcal, placé sous le règne du fils tout-puissant, sans en reproduire la langue et les structures oppressantes. L'« enfant-roi » s'est fait relais d'un discours patriarcal et fasciste qui travaille à sa propre perpétuation, à sa propre éternité, comme les mythes de Barthes⁴¹ : « er, der lieber selber Kind dann bleibt und bleiben darf, ein Kind auf ewig für die Frau, die seine Mutter werden darf, auch dies auf ewig⁴². »

Mais le corrélat du tabou de la violence féminine est celui qui pèse sur les « vraies » victimes de la RAF, instauré par les terroristes eux-mêmes⁴³. La *Bundeszentrale für politische Bildung* souligne dans son dossier sur la RAF que si de nombreux livres et articles ont été consacrés aux terroristes, les 34 victimes assassinées, les blessés, les familles, n'ont que rarement suscité l'intérêt public, donnant ainsi une postérité surprenante à la devise des terroristes : « Aucun mot sur les victimes⁴⁴. » C'est d'ailleurs ce qui ressortit dans la vaste polémique qui entoura l'exposition aux *Kunst-Werke* de Berlin sur la confrontation esthétique avec la RAF⁴⁵, exposition contemporaine à l'écriture d'*Ulrike Maria Stuart*. Elfriede Jelinek thématise ce tabou en le reproduisant, et l'enrichit d'un renversement bourreau/victime qui reflète l'auto-victimisation dans le discours terroriste (« Ich bin selbst das Opfer⁴⁶ »). La dramaturge choisit par ailleurs de focaliser l'attention sur les deux filles abandonnées par Ulrike Meinhof, victimes oubliées auxquelles le texte feint de donner la parole. L'oppression de celle qui déclare : « ich hasse Mütter, und obwohl ich selber eine bin⁴⁷ » atteint son paroxysme dans le meurtre symbolique des enfants. En jouant sur la polysémie du verbe allemand « löchern » (agacer, trouser, bombarder de questions), la langue révèle une mère phallique, véritable Médée moderne, absente et méprisante⁴⁸.

Terminons sur un dernier tabou de l'histoire de la RAF qu'Elfriede Jelinek aborde en filigrane : sa récupération par le système, qui donne lieu à un trop plein de mémoire artificielle. L'écriture contre une histoire épurée est particulièrement

[41] Roland Barthes précise en effet que dans la parole mythique, l'intention est « en quelque sorte figée, purifiée, éternisée, *absentée* par la lettre. » « Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité. » (Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, Points essais, 1970, p. 197 ; 217).

[42] « lui [*Andreas*] qui préfère rester et a le droit de rester enfant, un enfant pour l'éternité pour la femme qui a le droit d'être sa mère [*Gudrun*], cela aussi pour toujours. » (UMS, p. 11)

[43] Wolfgang Kraushaar, « Das Ende der RAF », 2007, publié sur le site de la *Bundeszentrale für politische Bildung*. Consulté le 10.08.2010. URL : http://www.bpb.de/themen/QFPA5X,1,0,Das_Ende_der_RAF.html.

[44] Wolfgang Kraushaar, « Die RAF und ihre Opfer. Zwischen Selbsttheroisierung und Fremdtabusierung », 2007. Consulté le 01.04.2011. URL : http://www.bpb.de/themen/857QVO,0,0,Die_Opfer_der_RAF.html.

[45] Cette exposition de 2005 était consacrée aux représentations médiates de la RAF. L'événement initialement intitulé *Mythos RAF* a provoqué deux ans de polémiques et eut finalement lieu sans financement public et sous un nouveau titre.

[46] « Je suis moi-même la victime. » (UMS, p. 43)

[47] « je déteste les mères, et même si j'en suis une moi-même. » (UMS, p. 19)

[48] « Was löcherst du uns immer, Mami ? Was löcherst du uns, wenn auch ohne Knarre ? » (UMS, p. 29)

mise en relief dans la mise en scène de Nicolas Stemann⁴⁹. Le texte original y est tant remanié qu'il s'en trouve réduit d'environ 70 % ; mais le travail de déconstruction des mythes mené par la dramaturge y est poursuivi. Le spectateur assiste à un véritable show multimédia joué par les protagonistes de la RAF qui s'expriment dans un micro, se filment, chantent, dansent, jouent, se volent la vedette, mettent en scène leur lutte politique. Stemann explique que ce combat pour la postérité est l'expression de leur propre souhait d'être mythifiés, de devenir des icônes pop et des personnages de films⁵⁰. Les figures révolutionnaires se révèlent victimes consentantes de l'industrie de mythification. Le seul point sur lequel N. Stemann et E. Jelinek rejoignent Bettina Röhl, la fille d'Ulrike Meinhof, qui a déclenché une polémique médiatico-judiciaire après avoir vu la mise en scène⁵¹, est l'idée que la RAF est un phénomène médiatique récupéré par le système en place. Selon B. Röhl, les médias avaient été « la condition *sine qua non* pour la naissance et la pérennité de la RAF », et qu'ils avaient fait des terroristes des « monstres sacrés », « une sorte de show à la Dallas en matière de révolution », « un western urbain de télé-réalité⁵². » Finalement, le système a récupéré les contestataires qu'il a lui-même produits pour les saigner à blanc ; un processus que nous explique très bien Jean Baudrillard :

L'exigence révolutionnaire est vivante, mais faute de s'actualiser dans la pratique, elle se consomme dans l'idée de la Révolution. En tant qu'idée, la Révolution est en effet consommable au même titre que n'importe quelle autre idée – toutes, mêmes les plus contradictoires, pouvant coexister en tant que signes dans la logique idéaliste de la consommation. La Révolution se signifie alors dans une terminologie combinatoire, dans un lexique de termes im-médiats, où elle est donnée comme accomplie, où elle « se consomme⁵³ ».

Le processus de mythification de la RAF se cristallise aujourd'hui dans le développement de produits dérivés, inoffensifs – par exemple, la mode de la « Prada Meinhof » avec l'exhibition de symboles de la RAF sur les vêtements⁵⁴. L'image des chantres de l'anti-capitalisme génère des bénéfices considérables : elle est

[49] La première eut lieu le 28 octobre 2006 au *Thalia Theater* de Hambourg et le spectacle fut élu mise en scène de l'année 2007 par le jury du magazine *Theater heute*.

[50] Nicolas Stemann, « Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt. » Ein Interview in Ulrike Maria Stuart von *Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Königshausen & Neumann, Reihe : Theater und Universität im Gespräch, Würzburg, 2007, p. 131.

[51] Bettina Röhl s'est reconnue dans le texte des acteurs qui interpellent leur mère Ulrike. Choquée, elle a déclenché une véritable polémique et a fait appel à des avocats pour imposer des modifications non seulement dans le texte de régie, mais également dans le texte original d'Elfriede Jelinek – mais y-a-t-elle eu accès ? La polémique illustre la confusion entre fiction et réalité et les excès auxquels elle peut mener.

[52] Bettina Röhl, « Die RAF und die Bundesrepublik – Essay », 2007. Consulté le 10.08.2010. URL : http://www.bpb.de/publikationen/U19NZE,0,Die_RAF_und_die_Bundesrepublik_Essay.html

[53] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, Bibliothèque médiations, 1968, p. 237.

[54] Wolfgang Kraushaar, « Die popkulturelle Adaptation des politisch verpufften RAF-Mythos », 2007. Consulté le 31.11.2010. URL : http://www.bpb.de/themen/KQRPSQ,0,0,Die_popkulturelle_Adaption_des_politisch_verpufften_RAFMythos.html.

décontextualisée, dépolitisée des figures contestataires est détournée, recyclée, vidée de son sens.

Roland Barthes a considérablement marqué le projet littéraire d'Elfriede Jelinek qui reprend à son compte le combat contre le mythe qui « évacue le réel⁵⁵ » et constitue un instrument de pouvoir pour la classe dominante. Elle décrit son entreprise dans une interview :

Je me sers de toute l'histoire mythique de la Fraction Armée Rouge – elle est devenue entre temps en effet un mythe – et j'essaie d'en déduire ce qui véritablement relève du mythe. Dans ce cas précis : j'essaie de faire une histoire à partir de ce qui n'en est pas encore une, ou plus exactement à partir de ce qui n'est pour l'instant qu'une histoire niée⁵⁶.

La déconstruction du mythe RAF⁵⁷ permet, entre autres, de souligner l'ironie de l'histoire. Ce qui s'est produit est l'exact opposé de ce que la Fraction Armée Rouge prétendait vouloir : elle n'a pas fait éclater le système, mais a contribué, d'une certaine manière, à le stabiliser, à le consolider. Aussi, deux années de pressions et de polémiques eurent raison du concept initial des *Kunst-Werke* qui voulaient créer une exposition intitulée « Mythe RAF » : « la perspective de voir s'exposer, mis à disposition de l'œil critique du public, les mythes sur lesquels se maintient la RFA [...] indisposait visiblement⁵⁸. » Le centre d'art berlinois proposa finalement une accumulation d'images et d'œuvres d'art plus ou moins inspirées par la RAF derrière lesquelles disparaît la complexité des discours et de l'histoire⁵⁹.

On retrouve ainsi dans *Ulrike Maria Stuart* l'idée freudienne que ceux qui violent les tabous, ici les fantômes de la RAF, « devien[nent] tabou [eux]-même[s], car il[s] possède[nt] la faculté dangereuse d'inciter les autres à suivre [leur] exemple⁶⁰. » La multiplicité des discours qui, tour à tour, récupèrent, travestissent, noircissent, glorifient, mythifient la RAF, détourne finalement l'attention de sa véritable histoire qui représente un vrai potentiel subversif pour la société. Elfriede Jelinek pose donc la question de la médialité de notre « mémoire culturelle » de ce passé, constituée

[55] Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, Points essais, 1970, p. 217.

[56] Elfriede Jelinek, « Quatre bouts de femme – Du flux de la parole. Quelques réponses de Elfriede Jelinek – extraits », (traduction : Christophe Piquet), in *dossier du TNS sur Ulrike Maria Stuart*, p. 7. Consulté le 20.10.2009. URL : <http://tns.fr/ftp/649.pdf>.

[57] Sur la notion de mythe appliqué au terrorisme, cf. : Heinz-Peter Preusser, « Warum Mythos Terrorismus ? Versuch einer Begriffserklärung » in *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*, Heidelberg, Winter, Jahrbuch Literatur und Politik, 2006, p. 69-83.

[58] Citation tirée de l'introduction de Pierre-Emmanuel Finzi à l'essai de Thomas Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF, de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof* [1999], traduit par Noël Burch, Paris, Tausend Augen, 2005, p. 5.

[59] Hanno Balz, « Mythos Medien ». Die RAF-Ausstellung und ihre Ikonographie der Ablenkung », 2005 in *Zeitgeschichte-online*. Consulté le 22.12.2011, URL : http://www.zeitgeschichte-online.de/zo/ rainbow/documents/pdf/raf/raf_balz.pdf.

[60] Sigmund Freud, *Totem...*, op. cit., p. 57.

de références collectives construites *a posteriori*, de sorte que le passé qui nous est accessible n'est jamais que construction⁶¹. On serait tenté de dire, dans un abus de langage, que cette histoire est paradoxalement frappée du sceau du tabou, car frappée de l'ambivalence entre le danger qu'elle représente et la fascination qu'elle suscite, objet à la fois interdit et sacré comme le décrirait Freud – ou plutôt sacralisé dans la récupération médiatico-commerciale qui la décharge de son potentiel subversif. Pour certains, elle semble d'ailleurs frappée de l'interdit du toucher et de la menace de la contagion, qui est à l'origine de la définition du tabou ; c'est ce que semble illustrer la polémique de B. Röhl qui juge, dans une totale méconnaissance du texte, que « Das Stück ist in seiner Wirkung und noch mehr in seiner Nachwirkung ein Ruf nach einer neuen RAF⁶². »

L'interdit du toucher et la menace de « contagion » du tabou, pour reprendre l'analogie médicale utilisée par Freud, trouve son expression la plus totale dans l'interdit qui frappe désormais l'œuvre qui la thématise, puisque la pièce *Ulrike Maria Stuart* est un manuscrit inédit dont le contact direct nous est expressément prohibé par son auteure. Ce faisant, elle renonce au support sacré que représente le livre, qui reste la pierre angulaire de la diffusion de ce qu'on a tendance à appeler la « grande littérature », contournant même le juteux marché du livre électronique payant. En ne donnant à lire qu'une petite partie de la pièce sur son site Internet et en ne la donnant à voir qu'à travers le prisme de ceux qui l'ont mise en scène (et qui en font « ce qu'ils veulent »), l'auteure joue avec le mythe du texte original qui exerce une étrange fascination. De fait, les spectateurs, les médias, les critiques, n'ont pas pu confronter les mises en scène à la pièce originale, et donc aux véritables intentions de l'auteure. Et le désir de transgression persiste chez certains chercheurs qui tentent par tous les moyens d'accéder à l'œuvre intégrale, de « toucher », de lire cet objet interdit. C'est finalement comme si Elfriede Jelinek avait, avec une dialectique tout en ironie, rendu taboue une œuvre qui s'attachait pourtant à révéler et à briser des tabous.

(61) « Das kulturelle Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. Auch in ihm vermag sich Vergangenheit nicht als solche zu erhalten. Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich Erinnerung heftet. [...] Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfällig. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. » [Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1992, p. 52].

(62) « [L]a pièce est, dans son impact et encore plus dans sa répercussion un appel à fonder une nouvelle RAF. » [Bettina Röhl dans Armgard Seegers, « Was Jelinek liefert, ist Schmarrn », in *Hamburger Abendblatt*, 08.09.2006].