Ulrike Maria Stuart d'Elfriede Jelinek. Contre l'embaumement d'un classique

*Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Gegen das Einbalsamieren eines
Klassikers*

Ulrike Maria Stuart by Elfriede Jelinek. Against the Embalming of a Classic

Delphine Klein

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6101>

DOI : 10.4000/ceg.6101

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Delphine Klein, « *Ulrike Maria Stuart* d'Elfriede Jelinek. Contre l'embaumement d'un classique », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6101> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.6101>

Ulrike Maria Stuart d'Elfriede Jelinek. Contre l'embaumement d'un classique

Delphine KLEIN

Université Jean Monnet (Saint-Étienne)

Dans l'essai *Sprech-Wut* publié en 2005 sur son site personnel, Elfriede Jelinek explique comment la lecture de l'œuvre de Friedrich Schiller a pu susciter en elle un besoin irréprensible de parler, ou plutôt d'écrire, besoin qu'elle a retrouvé comme en écho à l'intérieur même des pièces de ce grand classique :

Ce qui m'intéresse dans les drames de Schiller, c'est cette rage de parler des personnes. Je veux leur ajouter tout de suite ma propre rage, c'est comme s'ils n'attendaient que cela, absorber encore plus de rage.¹

L'auteure autrichienne y annonce aussi son envie de créer un nouveau texte, sur la base de la pièce *Marie Stuart* (1800) :

J'aimerais tellement m'introduire dans *Marie Stuart* de Schiller, non pas pour les gonfler en autre chose comme une pauvre grenouille qui éclate ensuite, mais pour mettre ma propre parole dans ces corps textuels d'ailleurs déjà pleins à éclater des deux grandes dames, de ces protagonistes. Jusqu'à ce qu'on parle la bouche pleine, qu'on pulvérise tout, et qu'on sache enfin pourquoi on ne devrait justement pas parler la bouche pleine.²

Ce projet donnera naissance, la même année, à un texte qui se présente effectivement sous la forme d'une écriture monumentale, où la langue

¹ Elfriede JELINEK, « Sprech-Wut (ein Vorhaben). Über Friedrich Schiller », *Literaturen special*, 1-2/2005, p. 12-15 (également disponible sur le site de l'auteure, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschille.htm>, daté du 19.01.2005, consulté le 09.06.2013), ici p. 12 : « An den Schiller'schen Dramen interessiert mich am meisten diese Sprech-Wut der Personen. Ich will ihnen sofort meine eigene Wut dazulegen, es ist ja, als warteten sie nur darauf, immer noch mehr Wut aufzusaugen. »

² *Ibid.* : « Ich möchte mich so gern in Schillers *Maria Stuart* hineindrängen, nicht um sie zu etwas andrem aufzublasen wie einen armen Frosch, der dann platzt, sondern um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen. Bis man mit vollem Mund spricht, alles davonspricht, und man endlich weiß, warum man eben nicht mit vollem Mund sprechen sollte. »

s'expose et semble prête à faire éclater les imposants blocs de texte qui la retiennent prisonnière. Au cœur de ce texte de théâtre, le lecteur peut retrouver trace de la pièce de Schiller, mise en exergue dès le titre et le sous-titre de cette réécriture : *Ulrike Maria Stuart. Drame de reines* (*Ulrike Maria Stuart, Königinnendrama*). Elfriede Jelinek fait le choix de rapprocher de façon provocante le conflit des reines d'Écosse et d'Angleterre au XVI^e siècle, mis en scène dans le drame historique de Schiller, et la querelle à laquelle se livrèrent les terroristes allemandes de la Fraction Armée Rouge Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin lors de leur incarcération dans la prison de Stammheim. Mais que peut-il bien rester du drame, classique s'il en est, de Friedrich Schiller dans cette pièce contemporaine, écrite par une dramaturge connue pour son écriture subversive et anti-canonique ?

Nous pensons que la confrontation avec Schiller s'accompagne d'un travail sur la mémoire du texte. Notre hypothèse est qu'à travers cette réécriture, la dramaturge s'est confrontée à son propre processus de canonisation, qui a atteint son apogée avec l'obtention du prix Nobel en 2004, juste avant que commence la rédaction d'*Ulrike Maria Stuart*. À partir de l'analyse du traitement du « matériau » que représente le drame de Schiller, nous nous demanderons tout d'abord dans quelle mesure *Ulrike Maria Stuart* s'inscrit dans un processus de réception et de transmission d'un texte fondateur, et tenterons de faire émerger les modalités de son actualisation en nous appuyant sur les catégories d'hypolepse et d'image dialectique, développées respectivement par Jan Assmann et Walter Benjamin. Nous envisagerons ensuite la pièce comme une déconstruction qui permet la désécriture³ non seulement de la pièce classique, mais aussi de la mémoire culturelle de ce texte⁴, héritage de la tradition nationale. Nous verrons alors comment Elfriede Jelinek mène à son paroxysme ce travail contre le figement du sens et l'embaumement du classique en anticipant le destin de ses propres écrits.

Réception et transmission par l'actualisation d'un texte fondateur

En 2005, le *Deutsche Taschenbuchverlag* (dtv) profite des commémorations du bicentenaire de la mort de Friedrich Schiller pour

³ Le concept, souvent employé sans être défini, est envisagé par Alfred Glauser dans le domaine poétique et appliqué à la critique génétique. Nous transposons ici sa définition au texte dramatique et aux études intertextuelles pour décrire un texte « qui s'interroge sur la facture » de l'œuvre réécrite, qui « fait douter de son intégrité en tant que masse » ou qui privilégie « la négation d'un sens absolu », qui dissout la forme et est « min[é] par un désir de destruction » du texte récrit. Voir Alfred GLAUSER, *Écriture et désécriture du texte poétique. De Maurice Scève à Saint-John Perse*, Paris, Nizet, 2002, p. 12.

⁴ Nous nous référons ici à la définition qu'en donne Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par D. Meur, Paris, Aubier, 2010.

rééditer de nombreuses œuvres de ou sur cet auteur. En amont, il prépare une plaquette publicitaire, le « *dtv Schiller-Magazin* », qui présente les ouvrages de la rétrospective sous la devise goethéenne : « *Denn er war unser!* » (Car il était nôtre !). Elfriede Jelinek fait partie des personnalités sollicitées pour témoigner sur « son » Schiller ; elle rédige un texte qui se révèle être une version abrégée de l'essai *Sprech-Wut*. On peut légitimement s'étonner de la voir prendre part à cette forme de promotion au service des intérêts du monde éditorial qui instrumentalise les classiques, alors même que, par ailleurs, la prix Nobel semble mettre en place des stratégies de contournement de la machine à fabriquer des classiques, comme nous le montrerons plus loin.

C'est précisément dans ce contexte commémoratif que la dramaturge s'attelle à l'écriture d'*Ulrike Maria Stuart*, sa contribution à l'année Schiller. Elfriede Jelinek participe de la transmission du texte schillérien en le plaçant au cœur de son écriture intertextuelle, par le biais de multiples citations, plus ou moins tronquées, de multiples échos sémantiques parsemés tout au long du texte, et qui en font une réécriture⁵. La pièce *Ulrike Maria Stuart* peut se lire comme une forme d'hommage particulier à Schiller : le contexte de sa rédaction est particulièrement éloquent. Dans une récente correspondance, Elfriede Jelinek nous indiquait avoir toujours admiré Schiller en tant que dramaturge et théoricien⁶. Néanmoins, si l'écriture de la pièce coïncide avec les célébrations du bicentenaire, l'auteure a par ailleurs indiqué qu'elle portait le projet de rapprocher *Marie Stuart* de Schiller et les deux femmes terroristes de la Fraction Armée Rouge depuis longtemps⁷.

Ulrike Maria Stuart s'inscrit dans un mode de transmission du texte de Schiller que l'on pourrait tout d'abord qualifier d'hypoleptique. Jan Assmann définit l'hypolepse comme une « référence à des textes du passé sous la forme d'une variation contrôlée⁸ », reposant « sur une perception accrue des contradictions⁹ ». La réception du texte schillérien et sa transmission sont tout d'abord l'expression d'un intérêt de Jelinek pour un champ thématique, une problématique préexistante, qui constitue selon Assmann l'élément structurant du discours hypoleptique. Dans *Ulrike Maria Stuart*, le dialogue avec l'œuvre de Schiller se fait avant tout sur la base des rapports entre

⁵ Nous ne reviendrons pas ici sur les débats autour des concepts d'intertextualité et de réécriture / réécriture, pour lesquels nous proposons une clarification dans notre thèse de doctorat. Nous envisageons la réécriture comme une forme d'intertextualité, dont elle se distingue notamment par la fréquence, tout au long du texte, de réminiscences et de citations d'un autre texte et par l'intentionnalité auctoriale qu'elle présuppose. Nous nous rapprochons ici de la définition proposée par Anne-Claire GIGNOUX dans l'avant-propos de *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

⁶ Correspondance électronique avec l'auteure, 17.03.2011 : « Ich habe Schiller als Dramatiker (und Theoretiker) immer bewundert. »

⁷ Elfriede JELINEK, « Der Text-Engel (Dramaturgen) », in Anke ROEDER, Klaus ZEHELEIN (dir.), *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis, Ausbildung*, Leipzig, Henschel, 2011, p. 9-15, ici p. 10.

⁸ ASSMANN, *La mémoire culturelle*, p. 249.

⁹ *Ibid.*, p. 255.

féminité et pouvoir, qui se cristallisent dans le titre et le sous-titre de la pièce. Elfriede Jelinek précise :

La femme n'est justement pas au monde de la même façon que l'homme. Ce qui m'a intéressée, c'est précisément cela, quand les femmes veulent faire l'histoire (comme Ulrike M. et Gudrun E.). Ou ont déjà fait l'histoire (comme les deux reines).¹⁰

La problématique centrale qui unit les deux œuvres se situe à notre avis au niveau de l'interrogation sur l'usage politique de la violence féminine, qu'elle soit terroriste ou étatique, la violence masculine restant dans les deux cas présente, de manière sous-jacente. Néanmoins, le nouveau texte va refondre les problématiques de *Marie Stuart*, ouvrant l'espace à l'actualisation.

De très nombreuses citations empruntées à la tragédie de Schiller émaillent la pièce *Ulrike Maria Stuart*. Au-delà des retranscriptions plus ou moins fidèles de l'hypotexte, de multiples correspondances avec *Marie Stuart* donnent jour à des constellations incongrues, saturées de tensions, de contradictions aussi, ce qui est l'une des caractéristiques de l'hypolepse. Le nom du personnage éponyme de la pièce – si tant est que l'on puisse encore ici parler de personnage ! – est la réunion, par le prénom qu'elles ont en commun, de Maria Stuart et d'Ulrike Marie Meinhof. Jelinek rapproche deux personnages historiques (et littéraires) qu'*a priori* rien ne rassemble et fait se fondre les voix spectrales d'Ulrike Meinhof et Marie Stuart d'une part, de Gudrun Ensslin et Élisabeth d'autre part. De fait, les constellations obtenues, Ulrike / Maria, Gudrun / Élisabeth, mais aussi Baader / Leicester, engendrent des renversements inattendus et des nivellements provocants : Gudrun Ensslin, la femme érotique qui fonde son pouvoir sur sa relation avec Baader, « devient » Élisabeth, reine vierge autoproclamée, ce qu'elle n'était que par manœuvre politique, afin de renforcer son hégémonie. Ulrike Meinhof, qu'Elfriede Jelinek qualifie volontiers d'asexuée (« *geschlechtslos*¹¹ »), dans le sens figuré de « qui n'évoque pas la sexualité », n'étant pas l'amante du « roi » Baader, se fond quant à elle dans la très sensuelle Marie Stuart. Ulrike / Maria perdent toutes deux au jeu du pouvoir, et finissent tragiquement, une lame ou une corde au cou. À tout moment, les constellations vacillent, toutes sujettes qu'elles sont à la déconstruction par l'auteure, car Elfriede Jelinek redistribue aussi la parole en n'hésitant pas à insérer, en marge des nombreux vers de Maria, des citations de Burleigh,

¹⁰ Citation tirée d'une lettre ouverte publiée sans titre dans le programme d'*Ulrike Maria Stuart* mis en scène par Jossi Wieler (première le 29.03.2007) aux Kammerspiele de Munich, p. 10-15, ici p. 10. Cette lettre ouverte perdra ses caractéristiques formelles pour devenir un essai à l'occasion de sa seconde publication dans la revue littéraire *Text + Kritik*, en novembre de la même année.

¹¹ Correspondance électronique avec l'auteure, 17.03.2011.

Paulet, Leicester, Mortimer ou même de la rivale Élisabeth dans la « surface de langage¹² » Ulrike.

Le jeu des correspondances avec la pièce de Schiller se développe dans un huis clos, matérialisé par une cage¹³. Cet enfermement est redoublé par la prison symbolique que représentent les imposants blocs de texte attribués à chaque « surface de langage ». Le huis clos généralisé dit le lieu de l'exclusion, que l'on retrouve dans *Marie Stuart*, une pièce qui multiplie les enceintes, qui s'ouvre et se ferme dans la chambre de la reine d'Écosse, elle-même située dans une forteresse carcérale, entourée d'un parc clos. Ces lieux d'enfermement font eux-mêmes écho à la prison de Stammheim, de laquelle semblent provenir les voix d'Ulrike et de Gudrun. Différentes strates temporelles s'imbriquent les unes dans les autres : l'Angleterre élisabéthaine, l'Allemagne des années 1970, mais aussi celle des années 2000¹⁴, si bien que le présent est revisité par le passé ou hanté par lui. Les constellations obtenues et dont nous n'avons évoqué que quelques exemples, constituent des sortes d'images dialectiques à la Benjamin, lequel affirme, dans son *Livre des Passages* :

Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. [...] Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue [...] porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.¹⁵

Ulrike Maria Stuart construit de nouvelles images dialectiques à partir d'autres images contradictoires ; c'est la tension intérieure du texte classique qui appelle cette forme d'actualisation. Les images dialectiques ne sont pas là pour stabiliser la mémoire collective de la pièce schillérienne ; elles permettent bien plus une actualisation critique de l'œuvre canonisée. Par le montage, le télescopage, elles créent quelque chose de non immédiatement

¹² « *Sprachfläche* », c'est ainsi qu'Elfriede Jelinek nomme ses « personnages » qui n'ont plus de profondeur psychologique et qui ne font plus qu'exposer des discours. Voir Kathrin TIEDEMANN, « Das Deutsche scheut das Triviale », *Theater der Zeit*, 6/1994, p. 36.

¹³ Elfriede JELINEK, *Ulrike Maria Stuart* (2006), manuscrit non publié (dorénavant abrégé en UMS), 96 pages, ici p. 4 : « Ein Käfig mit den Prinzessinnen Roehl, Bettina und Regine oder wie sie halt heißen ».

¹⁴ UMS, p. 24 : « Hättest du gewußt, daß dreißig Jahre später Illegalität ganz ausgestorben wäre, wenn sich überhaupt noch einer dran erinnert, daß es sie gegeben hat, dann wär sie in jedem Falle nur fürs Kapital erlaubt. »

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, traduit par J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 479-480 [n 3,1]. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, vol. 935), 1991, vol. V-1, p. 578) : « Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. [...] Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt. »

compréhensible, car l'actualisation par le langage ne rend pas le texte original accessible, mais porteur d'étrangeté, le déformant jusqu'à le rendre méconnaissable. À ce stade, on pourrait se demander si *Ulrike Maria Stuart* en tant que discours hypoleptique et générateur d'images dialectiques est une pièce véritablement traversée par le souci de l'hommage au texte de Schiller, ou bien encore si elle peut être comprise comme une invitation à relire ce grand classique. Ce n'est certes pas l'ambition de la dramaturge :

Je n'y ai pas associé d'objectif pédagogique. Je me moque de savoir si les gens lisent ou non les classiques (bien sûr, ça leur ferait du bien en tout état de cause, mais je n'ai rien à leur recommander).¹⁶

Dans son discours de réception du prix Lessing en mai 2004, elle affirmait que « [c]e que l'on dit ne doit pas avoir d'effet » et qu'« il faut volontairement renoncer – totalement renoncer – à l'efficacité, à tout pouvoir d'influence. Personne ne doit s'agenouiller devant personne, encore moins devant moi. Et je ne m'agenouille devant personne¹⁷ ». L'auteure, dont l'esthétique théâtrale est précisément basée sur l'anti-canonique, ne souhaite pas être promue au rang d'autorité. C'est donc tout logiquement qu'elle refuse également ce pouvoir d'influence au texte de Schiller dans son essai *Sprech-Wut* :

J'ai choisi Schiller, non pas comme berger, encore moins comme guide, car comment pourrait-il me conduire quelque part, à un endroit qu'il n'a en fin de compte fait que créer lui-même par la parole ?¹⁸

Si pour Assmann, le discours hypoleptique remet en question les vérités du texte de départ¹⁹, et si l'image dialectique théorisée par Benjamin n'a pas

¹⁶ Correspondance électronique avec l'auteure, 17.03.2011 : « Ich habe [...] keine pädagogischen Absichten damit verknüpft. Es ist mir egal, ob die Leute die Klassiker nun lesen oder nicht (guttun würde es ihnen natürlich in jedem Fall, aber ich habe ihnen nichts zu empfehlen. »

¹⁷ Elfriede JELINEK, *Das Wort, als Fleisch verkleidet*, 2004 (discours disponible en ligne sur le site personnel de l'auteure, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm>, daté du 13.06.2004, consulté le 31.05.2013) : « Es darf keine Auswirkung haben, was man sagt, auf Wirkung muß man sogar ganz besonders verzichten, freiwillig, man muß beim Schreiben auf jede Wirkungsmächtigkeit überhaupt total verzichten. Es darf keiner vor keinem, zu allerletzt vor mir, auf den Knien liegen, und ich liege vor keinem auf den Knien. » Traduction : Elfriede JELINEK, « Le mot déguisé en chair » (traduit par B. Pätzold), *Le Monde Diplomatique*, décembre 2004, p. 28-29.

¹⁸ JELINEK, « Sprech-Wut », p. 14 : « Schiller habe ich mir ausgesucht als, nein, nicht als Hirten, als Führer schon gar nicht, denn wie könnte er mich irgendwohin führen, in irgendeinen Raum, den er selbst ja durch Sprechen erst geschaffen hat? »

¹⁹ Le discours hypoleptique « postule que la vérité ne peut jamais être approchée » (ASSMANN, *La mémoire culturelle*, p. 254). Ralf ZSCHACHLITZ (« "Blocage canonique", "espace des possibles", "dialectique à l'arrêt". Éléments d'une théorie du canon chez Assmann, Bourdieu et Benjamin », *Études germaniques* 62, n° 3, 2007, p. 543-557, ici p. 547) note qu'il « se fonde sur la contradiction et sur la mise en question permanente des vérités communiquées par les textes. L'hypothèse est un travail d'approche de la vérité sous forme d'intertextualité contrôlée qui prend place dans le cadre bien précis de la tradition et de ce qui a déjà été écrit. »

non plus vocation à stabiliser des vérités immuables, avec *Ulrike Maria Stuart*, l'hypolepse et l'image dialectique sont poussées à leur paroxysme : on observe un véritable effacement du texte schillérien qui est subverti, déconstruit, vidé de son sens, mais aussi et surtout de son caractère normatif.

Déconstruire pour désécrire Marie Stuart et sa lecture idéaliste

L'œuvre d'Elfriede Jelinek est très largement appréhendée dans la littérature secondaire comme un vaste projet de déconstruction des catégories dramatiques traditionnelles et des mythes, dans le sens barthésien du terme²⁰. La déconstruction a tout d'abord lieu au niveau formel, puisque les catégories du classicisme weimarien sont mises à mal.

Le *Drame de reines*, structuré en trois parties (*Teilstücke*), simule l'économie dramaturgique de toute pièce de facture aristotélicienne sans être au service d'une quelconque tension dramatique. L'unité métrique et stylistique, l'harmonie formelle et symétrique de la pièce de Schiller sont dynamitées ; la scène n'est plus l'enceinte sacrée d'où sont bannis les sons grossiers, telle que Schiller l'a décrite dans le poème « *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* » (À Goethe, quand il mit en scène le *Mahomet* de Voltaire). Cependant, on observe une simulation de certains traits de la langue de Schiller, notamment par le maintien partiel de rythmes trochaïques et iambiques, ainsi que par la récurrence d'inversions syntaxiques. Les nombreux archaïsmes et le rythme de la langue permettent de faire parler les voix de Gudrun et d'Ulrike, elles-mêmes écho aux terroristes du XX^e siècle, dans une langue qui n'est pas « d'elles », mais qui créé justement un « écart », celui-là même qui est invoqué dans la préface de la pièce.

La déconstruction postdramatique ne nous permet plus de parler de « personnage » ou d'« action ». Et lorsque la troisième partie s'ouvre sur l'indication scénique « et : action !²¹ », l'ironie est mordante : on est loin de l'ensemble indécomposable d'actions et de scènes liées les unes aux autres par des relations de temporalité et de causalité, qui imprime à *Marie Stuart* sa rigide harmonie. L'auteure refuse toute action, qu'elle soit représentée ou narrée ; une caractéristique propre au théâtre postdramatique²², qui est littéralement situé après le drame, soit, étymologiquement, après l'action.

²⁰ Voir entre autres Bärbel LÜCKE, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn, Wilhelm Fink (UTB 3051), 2008 ; Annette DOLL, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994 ; Florence BANCAUD, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin (« voix allemandes »), 2010.

²¹ UMS, p. 71 : « und: action! »

²² Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, traduit par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

L'indication scénique renvoie aussi au langage cinématographique et annonce une nouvelle prise de vue, ici la reprise de la fameuse scène de Schiller dans laquelle les reines se rencontrent. Cette scène avait déjà été reprise par Brecht sous forme d'une anti-tragédie prolétarienne dans *La Querelle des poissonnières*, dont l'objectif était d'obtenir une « distanciation des scènes classiques » par une attention portée aux « processus » qui les sous-tendent et que les représentations traditionnelles occultent au profit des « explosions passionnelles²³ ». Plus d'un demi-siècle après Brecht, Elfriede Jelinek se confronte à son tour avec la grande scène de *Marie Stuart*, qui est au cœur de son dialogue intertextuel avec Schiller, dans la troisième partie de sa pièce. Elle conserve à la fois le « *Gestus* » mis à jour par Brecht et le cliché qu'a retenu la postérité de cette querelle de poissonnières. Mais ici, la scène se rejoue sans personnages, il ne reste que des blocs de texte polyphoniques attribués à « les princesses », « père »²⁴, « Ulrike », « la reine », « Gudrun », à des anges (« *Ein versprengter Engel* », « *Engel Egal* », « *der Engel in Amerika* ») encore à des voix *off*.

La déconstruction de *Marie Stuart* est ensuite proprement linguistique. Le traitement du matériau que représente la pièce de Schiller est variable : bien souvent, l'auteure lui fait subir un détournement. Ainsi, les citations côtoient, dans un montage complexe, les discours de la RAF – signalons au passage qu'une précédente pièce de Jelinek, *Au Pays. Des Nuées. (Wolken. Heim., 1988)* forçait déjà aux rapprochements entre le discours de l'idéalisme allemand et celui de la Bande à Baader. La pièce se nourrit de la tension entre ces matériaux bruts et d'autres discours, qui sont tous arrachés à leur univers sémantique initial. Le jeu incessant avec la langue et le collage de discours hétéroclites anéantissent toute tentative de trouver une beauté, une logique, un ordonnancement au texte. Le travail de Jelinek consiste en un jeu avec les possibilités de la langue : les hypotextes, et en premier lieu la pièce de Schiller, deviennent (pré)texte de jeu, surfaces d'associations, ce qui permet au langage de rester en mouvement. Cette esthétique signe la mort de l'auteur que Roland Barthes, qui a considérablement marqué le projet littéraire d'Elfriede Jelinek, avait appelée de ses vœux en 1968 :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se

²³ Bertolt BRECHT, *La Querelle des poissonnières*, in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2000, p. 645-650, ici p. 645. *La Querelle des poissonnières* devait être jouée en parallèle avec l'acte III de *Marie Stuart* de Schiller.

²⁴ Ces deux « surfaces de langage » étaient des chœurs dans la version (antérieure) du texte (« *Prinzen im Tower* » et « *Chor der Greise* »), publiée en ligne pendant deux jours en février 2006 sur le site personnel de l'auteure. Ces chœurs sont eux-mêmes une forme de déconstruction du chœur schillérien théorisé dans la préface de *La Fiancée de Messine* (voir Bärbel LÜCKE, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien, Passagen Verlag, 2007, p. 277-288).

contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.²⁵

L'auteure n'est plus qu'un « scripteur » qui « refus[e] d'assigner au texte [...] un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, [qui] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases²⁶ ». Elfriede Jelinek suit la voie tracée par Barthes en produisant un trop plein de sens, dont l'objectif est de parvenir à désécrire le texte de Schiller, désécrire au sens où l'envisageait Gilles Deleuze, pour « que les mots cessent de faire texte²⁷ ». Ce sens qu'Elfriede Jelinek refuse d'asséner au texte, c'est aussi celui que lui a donné la tradition. L'héritage schillérien, qui constitue un vecteur d'identité de la nation allemande, ne lui parvient pas dans son immuabilité, mais à travers les différentes lectures qui en ont été faites rétrospectivement, et qui renvoient, pour reprendre la terminologie de Jan Assmann, à une mémoire culturelle du texte.

Le corollaire de la déconstruction du texte schillérien est donc logiquement la déconstruction des discours sur ce même texte. Celui qui pèse de tout son poids dans le façonnement de la mémoire collective de *Marie Stuart*, c'est la lecture orientée de la pièce à l'aune des catégories développées par Schiller dans ses écrits esthétiques des années 1790. Aussi la pièce est-elle très largement envisagée dans la germanistique comme la figuration de ses spéculations idéalistes, la question polémique étant seulement de déterminer si le personnage de Marie Stuart figure la « belle âme » ou l'« âme sublime²⁸ ». Elfriede Jelinek, fidèle à son esthétique iconoclaste, désamorce la lecture idéaliste du drame schillérien dès le texte secondaire par lequel s'ouvre la pièce. Dans une adresse directe aux futurs metteurs en scène de son texte, elle appelle à poursuivre son travail de déconstruction des valeurs du classicisme allemand : la régie se doit de contrecarrer tout ce qui confère une quelconque « hauteur » au texte. « Ce n'est pas l'homme pur que nous avons devant nous », affirme-t-elle en recourant explicitement à la terminologie des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller, où l'on peut lire :

²⁵ Roland BARTHES, *La Mort de l'auteur* [1968], in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil (Points Essais), 1993, p. 63-69, ici p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁷ Gilles DELEUZE, *Un manifeste de moins*, in Carmelo BENE, Gilles DELEUZE (dir.), *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 85-131, p. 94-95.

²⁸ À l'image des interprétations divergentes de Gert SAUTERMEISTER, *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Stuttgart, Kohlhammer (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 17), 1971, p. 215 et Klaus KÖHNKE, « Schillers *Maria Stuart* – philosophische Theorie und dramatische Praxis », in Hans-Jörg KNOBLOCH, Helmuth KOOPMANN (dir.), *Schiller heute*, Tübingen, Stauffenburg (Kolloquium, Bd. 40), 1996, p. 99-113, p. 109.

Tout individu [...] porte en lui, en vertu de ses dispositions natives, un homme pur et idéal, et [...] la grande tâche de son existence est de se mettre, à travers tous ses changements, en harmonie avec l'immuable unité de celui-ci.²⁹

Dans ses lettres d'inspiration kantienne, Schiller développe l'idée selon laquelle l'art doit permettre à l'homme de retrouver son unité perdue. Cette éducation esthétique est pensée dans une perspective politique, où l'artiste se fait artisan du progrès³⁰. À la place de l'homme pur, Elfriede Jelinek ne propose plus que « son excréation et son excentricité, comme de la fétidité qui flotte autour de lui³¹ ». Renversement de l'esthétique classiciste donc, et connexion avec l'esthétique de la modernité dont la laideur et l'abjection sont partie intégrante³². La dramaturge renverse le mouvement ascendant des essais tardifs de Schiller, l'élévation esthétique et morale, mouvement qui renvoie par ailleurs à la construction même du classicisme en tant que consécration d'une époque comme apogée de l'art. Elle indique que « tout doit aller vers le bas » avant de conclure qu'elle aimerait « que le chaos, la crasse, le désordre subsistent et que le Beau ou les idéaux élevés nous quittent successivement, jusqu'à ce que même l'ironie disparaisse à la fin (ce qu'elle fait de toute façon³³) ». L'isotopie de l'impureté, de l'abject et du nihilisme est programmatique ; elle vient se substituer aux catégories classiques de d'idéal et de beauté, et permet de dénoncer la violence sociale du monde qu'elles dissimulent, l'envers d'une société qui s'est choisi un canon culturel respectable.

Mais l'abjection vient aussi suggérer l'instrumentalisation de la catégorie classiciste de pureté par le discours hygiéniste de la cohésion sociale. Par le jeu des correspondances et des images dialectiques, on observe un nivellement provocant entre l'idéologie classiciste, celle des terroristes de la Bande à Baader, et celle du national-socialisme. La voix spectrale d'Ulrike Meinhof cite pratiquement mot pour mot les vers que Marie Stuart adresse à sa rivale dans la pièce de Schiller : « Un mauvais démon a surgi de l'abîme /

²⁹ Friedrich SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)*, traduites et préfacées par R. Leroux, Paris, Aubier / Montaigne (Collection bilingue des classiques étrangers), 1943, p. 87-88 : « Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen, idealistischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechselungen überein zu stimmen die große Aufgabe seines Daseins ist. »

³⁰ *Ibid.*, p. 74-75 : « Ich hoffe, Sie zu überzeugen, [...] dass man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muss, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert. »

³¹ UMS, p. 2 : « Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht. »

³² Ce renversement a déjà été identifié dans de précédents textes de l'auteure. Voir Elizabeth WRIGHT, « Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* », in *text + kritik*, n° 117, 1993, p. 83-91 ; Susanne BÖHMISCH, *Le jeu de l'abjection. Étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, (Les Mondes germaniques), 2010.

³³ UMS, p. 2 : « Ich möchte, daß Chaos, Schmutz, Unordnung zurückbleiben und daß das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verläßt, bis sogar die Ironie am Schluß verschwindet (tut sie sowieso). »

Pour allumer la haine dans nos cœurs³⁴. » La citation va prendre un relief tout particulier par contamination de sens avec le contexte dans lequel elle apparaît : des lexèmes ou des expressions qui évoquent la période nazie et l'holocauste³⁵ donnent une coloration toute particulière à ce « mauvais démon ».

C'est aussi en ce sens que, dans le texte secondaire précédant la pièce, le champ lexical de l'impureté et de l'abject glisse progressivement vers le domaine excrémental. Aux metteurs en scène, la dramaturge suggère, dans la continuité de la scatologie de l'actionnisme viennois qui souhaitait éveiller les consciences : « Baissez les pantalons, baissez les jupes ! Les reines peuvent porter sur leurs vêtements pas mal de culottes sales, tachées, qu'elles s'enlèvent, c'est juste un exemple³⁶. » Cette image peut également se lire comme une allégorie du travail esthétique d'Elfriede Jelinek qui s'emploie à déconstruire l'idéologie ou les idéologies qui marquent de leur sceau la mémoire collective de *Maria Stuart* : de la même façon qu'on ôte aux personnages leurs vêtements, elle arrache littéralement l'idéologie qui recouvre le texte.

Ce travail contre l'embaumement des classiques pour déstabiliser le sens est mené à son paroxysme par la prix Nobel, qui œuvre également à la déstabilisation de son propre texte. La singularité de la pièce *Ulrike Maria Stuart* réside dans le fait qu'elle n'est pas commercialisée. Le texte intégral, que nous avons pu nous procurer, est interdit à toute forme de publication. Seul un court extrait est mis en ligne sur son site personnel³⁷. Cette décision radicale n'est pas qu'un travail de sape de l'industrie du marché du livre, il s'agit aussi d'une réponse à la polémique médiatico-judiciaire lancée par Bettina Röhl, la fille d'Ulrike Meinhof, outrée de reconnaître sa propre voix dans certains passages du texte, lorsqu'elle a assisté à une répétition publique de la mise en scène de Nicolas Stemmann. Il faut y voir également une ultime tentative de la part de l'auteure pour échapper à l'immobilisation et à la récupération de sa propre œuvre.

³⁴ Friedrich SCHILLER, *Marie Stuart. Tragédie en cinq actes*, traduit par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, (Scène ouverte), 1998, p. 94. Original (III,4, v. 2309-2310) : Friedrich SCHILLER, *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, Stuttgart, Reclam (Universal-Bibliothek 64), 2001, p. 80 : « Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf, / Den Hass in unsern Herzen zu entzünden. »

³⁵ UMS, p. 83 : « deutsch[e] Bestie, die wohl immer wieder aufbrüllt, wenn da einer ist, ders Gas aufdreht“, „Bestie Deutschland“, „das Heer der Ausgebluteten“, „bluten“, „verblutet“, „Was die Väter taten, wollten sie im Grunde auch nicht wissen. »

³⁶ UMS, p. 2 : « 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.

³⁷ Voir <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fstuart.htm>, daté du 18.06.2005, consulté le 16.06.2013. La pièce fut néanmoins intégralement disponible pendant deux jours sur Internet. Sur la page (<http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaria.htm>, consulté le 16.06.2013), on lit désormais : « der vollständige Text stand hier vom 27.-29.2.2006 » (le texte intégral était ici du 27 au 29 février 2006).

Il faut dire qu'Elfriede Jelinek, bien malgré elle, est une artiste canonisée ou en voie de classicisation : lauréate de nombreuses distinctions, elle a reçu le prix Nobel de littérature en 2004, récompense prestigieuse s'il en est, et est ainsi entrée – quoique sur fond de polémique³⁸ – dans un panthéon littéraire. Trois ans plus tard, l'inscription des pièces *In den Alpen* et *Das Werk* au programme des concours du CAPES et de l'agrégation d'allemand semble signer l'institutionnalisation de son œuvre en France. Elfriede Jelinek sait déjà, lorsqu'elle écrit *Ulrike Maria Stuart*, qu'elle n'aura pas d'emprise sur ce que l'on fera de ses textes, sur la lecture qui en sera faite : elle sait que la tradition s'installe toujours, malgré tout. Mais verrouiller l'accès au texte, c'est tenter d'échapper au figement du sens, ne pas faire œuvre avec un livre qui enfermerait et immobiliserait sa pensée. C'est aussi pourquoi la dramaturge ne diffuse son texte qu'à des fins de mise en scène. Seul lecteur autorisé, le metteur en scène est invité, avec son dramaturge (au sens allemand du terme), à reprendre la plume pour récrire à son tour ce texte et continuer à détourner le matériau initial : « il est alors responsable, il doit alors finir d'écrire la pièce, il est sans doute même le véritable auteur. Ça se passe comme ça avec moi³⁹ ».

Le premier d'entre eux à avoir relevé le défi, Nicolas Stemann, a effectivement travaillé dans cette optique d'un *work in progress* et n'a conservé qu'un petit tiers du texte original⁴⁰. Dans cette extension scénique très intermédiaire, le texte de Jelinek subit à son tour un traitement déconstructif, qui culmine dans la démythification de Jelinek, notamment par la présence sur scène d'une perruque qui représente, sur le mode du scalp, l'auteure sacrifiée en tant qu'instance ultime⁴¹. Reprenant certains propos d'Elfriede Jelinek et de Marlene Streeruwitz dans une interview accordée en 1997 au magazine féministe *Emma*, Stemann poursuit le travail intertextuel de l'auteure. Il reterritorialise ces citations dans une saynète où les actrices portent, en guise de costume, un énorme vagin qui les emmitoufle comme un manteau de fourrure – un écho scénique aux célèbres *Monologues du vagin* d'Eve Ensler, qui met précisément en image ce que les deux auteures autrichiennes combattent, la réduction de la femme écrivain à son sexe⁴².

³⁸ Sur la réception de l'attribution du prix Nobel à Jelinek, voir Jacques LAJARRIGE, « Surprise, stupeur et tremblements. Ce qui arriva quand Elfriede Jelinek reçut le prix Nobel de littérature », *Austriaca*, n° 57, 2004, p. 225-232 ; et surtout la riche documentation de Pia JANKE (dir.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien, Praesens (Diskurse.Kontexte.Impulse, vol. 1), 2005.

³⁹ JELINEK, *Der Text-Engel*, p. 12 : « er ist dann verantwortlich, der muß das Stück fertig schreiben, der ist wahrscheinlich sogar der eigentliche Autor. So läuft das bei mir. »

⁴⁰ Première le 28.10.2006 au Thalia Theater de Hambourg, spectacle élu mise en scène de l'année 2007 par le jury de la revue *Theater heute*.

⁴¹ La coiffure (les nattes) fait référence à Elfriede Jelinek. Il s'agit d'un accessoire désormais incontournable des mises en scène de Stemann.

⁴² Nicolas Stemann s'est cependant heurté à l'incompréhension de Marlene Streeruwitz, qui réclama des dommages et intérêts. Voir Peter MICHALZIK, « Klage-Weiber. Jelinek-Stück wieder bedroht », *Frankfurter Rundschau*, 22.11.2006, p. 15.

Ainsi, *Ulrike Maria Stuart* reste en mouvement et se (re)crée potentiellement à l'infini, au rythme de ses récritures par la scène. L'auteur original s'efface – de même que le texte original s'efface littéralement. Néanmoins, tout en renforçant le statut de co-auteur du metteur en scène, Jelinek réaffirme aussi vigoureusement son autorité en énonçant l'interdiction de publication de ce qui lui appartient, en termes de propriété intellectuelle, faisant de son texte un objet de désir qui circule en sous-main dans des cercles universitaires et auquel seuls quelques « élus » ont accès. La mémoire du texte schillérien devient alors féconde, conservée dans l'acte même de sa subversion, de sa déconstruction, et surtout libérée du poids de la tradition qui le fige dans une modalité de représentation, d'interprétation et de transmission, à savoir la lecture idéaliste du texte. Finalement, Jelinek l'iconoclaste ne s'attaque-t-elle pas au mythe du classique en soi, souvent taxé d'ennui, d'immobilisme, instrumentalisé et canonisé pour consolider l'identité culturelle nationale et la paix sociale ? L'œuvre et, avec elle, son image immuable et muséale deviennent prétexte de jeu. Elfriede Jelinek choisit de démultiplier les possibles, les images dialectiques, les variations, pour empêcher le sens de se fixer. En choisissant de faire de sa réécriture un texte éphémère, littéralement à récrire sur scène, elle parachève sa réflexion sur l'instrumentalisation des classiques.