TABLE DES MATIÈRES

ÉVALUATION DU MÉMOIRE ii
RÉSUMÉ iii
TABLE DES MATIÈRES iv
DÉDICACE v
REMERCIEMENTS vi
INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 : LA FABLE ET LA SITUATION DE PAROLE 7
- LES PERSONNAGES DE CONTES 8
- BLANCHE-NEIGE 8
- L'INFLUENCE DE LA PENSÉE HEIDEGGÉRIENNE 13
- LA BELLE AU BOIS DORMANT 15
- ROSAMUNDE 20
- JACKIE KENNEDY 24
- SYLVIA PLATH ET INGEBORG BACHMANN 34
- L'INFLUENCE BARTHÉSIENNE 48

CHAPITRE 2 : LA RECOMPOSITION DE LA PAROLE DES HÉROÏNES 51
- TRANSPERSONNALISATION DES PERSONNAGES 51
- MONTAGE DE RÉPLIQUES 53
- DIALOGUE INTÉRIEUR DISSIMULÉ 55
- DISCOURS MÉDIATIQUES 56
- DISCOURS MASCULINS ET FÉMININS 72

CONCLUSION 92
BIBLIOGRAPHIE 101

À trois princesses :
Jeanne-D'Arc, Nicole et Rose

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur Hervé Guay pour la confiance et la complicité. Merci aussi de m'avoir intégrée dans ses différents projets. Il a su jouer son rôle de passeur à merveille.

Merci à Nicolas, mon prince charmant, qui a su gérer mes angoisses, mes nuits blanches et mes scènes de diva.

Merci à Camille d'avoir été la compagne d'étude idéale et d'avoir sillonné le Québec avec moi, de Candiac à Rimouski, du Cubik à Marc-Favreau.

Merci finalement aux membres du projet de recherche Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain de m'avoir amenée à étudier le théâtre québécois en profondeur. Travailler avec des chercheurs d'aussi grand talent est un grand honneur.

INTRODUCTION

L'œuvre de l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek est composée de romans, de poèmes, de pièces de théâtre, de scénarios et de textes radiophoniques. Toutefois, ce sont ses œuvres romanesques qui lui ont attiré le plus de reconnaissance. *La pianiste* a d'ailleurs été adaptée au cinéma en 2001 par Michael Haneke, ce qui a contribué à faire connaître l'auteure auprès d'un plus large public. Jelinek est réputée pour ses textes provocants qui dressent un portrait très dur de la société autrichienne. De 1974 à 1991, son appartenance au parti communiste lui a valu d'entretenir des rapports très tendus avec les partis au pouvoir, surtout vers la fin des années 1980[1]. Bon nombre de ses romans montrent du reste comment les comportements émotifs et sexuels de la population peuvent être influencés par un climat sociopolitique trouble. Lorsqu'elle reçoit le prix Nobel de littérature en 2004, elle nie être redevable à l'Autriche pour cette distinction, ne voulant pas être utilisée pour faire briller son pays à l'étranger. La remise de ce prix a été fortement critiquée au sein de l'institution littéraire autrichienne et a même provoqué la démission de l'académicien Knut Ahnlund.

Sans doute à cause de la radicalité de sa critique sociale, politique et féministe, et en raison de son refus de tenir compte de la matérialité de la scène, le théâtre de Jelinek semble intéresser un certain nombre de metteurs en scène[2], mais aucun d'eux ne se risque à établir de lien artistique durable avec elle, comme l'avait fait par exemple Claus Peymann avec les textes de Thomas Bernhard. Pourtant, l'auteure a écrit pas moins de vingt-cinq pièces depuis la parution de son premier texte de théâtre *Was geschah, nachdem Nora ihren*

---

[1] En 1986, Jörg Haider prend le pouvoir au sein du Parti autrichien de la liberté (FPÖ), un parti situé à l'extrême-droite de l'échiquier politique autrichien. La même année, Kurt Waldheim, un ancien secrétaire général de l'ONU, devient président de l'Autriche. Dès le début de son mandat, des médias comme *Profil* ou *New York Times* révèlent que le nouveau président est un ancien officier de la Wehrmacht. Cette « affaire Kurt Waldheim » a fait le tour du globe et a affecté grandement la réputation de l'Autriche aux yeux du reste du monde.

[2] Parmi les metteurs en scène à avoir monté les pièces d'Elfriede Jelinek, mentionnons Claus Paymann, Hans Hollmann, Manfred Karge, Frank Castorf, George Rabori, Einar Schleef, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensief et, plus près de nous, Denis Marleau et Martin Faucher.

Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften [Ce qui arriva quand Nora quitta son mari] en 1979[3].

Comme le mentionne Dieter Hornig dans un article sur le théâtre de Jelinek, l'auteure rejette la plupart des caractéristiques de la tradition occidentale : « Ce que le théâtre demande : des dialogues vivants, des personnages plus vrais que nature, de l'action, des conflits, de la psychologie, Jelinek le lui refuse catégoriquement.[4] » Ses pièces prennent la forme de gros blocs textuels où l'auteure a évacué toute possibilité de représenter le monde de manière mimétique. En ce sens, le théâtre jélinékien se rapproche à certains égards de la performance ou de l'événement. Dans une entrevue publiée dans l'hebdomadaire *L'Express*, elle explique toutefois qu'elle envisage de manière très différente l'écriture d'un roman et celle d'une pièce de théâtre :

> Ce sont deux approches complètement différentes – même si certaines de mes pièces relèvent, j'en conviens, d'une prose n'ayant guère de rapport avec les règles traditionnelles de l'écriture dramatique... Mais, pour moi, la séparation est très claire : certains textes sont créés pour être montés, ils ont besoin de l'oralité, d'être interprétés, incarnés de différentes façons – pour le meilleur et pour le pire. Ils sont délivrés collectivement, et peuvent être sujets à discussion immédiate. Mes autres travaux, ceux qui sont en prose, existent sans cette expérience. La seule lecture suffit.[5]

Les figures dont elle s'inspire proviennent presque toutes d'ouvrages de fiction (*Une maison de poupée*, d'Henrik Ibsen), de personnages historiques (Clara et Robert Schumann) ou de personnes réelles tirées de faits divers (une infirmière qui empoisonnait des vieillards de son hôpital). En créant ce qu'Hornig a qualifié de « machines textuelles » non incarnées, Jelinek s'inscrit dans une tradition d'effacement du corps au théâtre : « Dans tous les cas, [les personnages] sont construits avec des matériaux préexistants, des citations, des bouts de texte, des stéréotypes, des clichés, des poncifs, des jargons. Ils sont des lieux, des surfaces langagières, fabriqués avec des discours hétérogènes, enfermés dans des rôles

---

[3] Pia Janke, *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens, 2004, 660 p.
[4] Dieter Hornig, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », *Europe*, n° 933-934, janvier 2007, p. 372.
[5] Baptiste Liger, « Elfriede Jelinek: "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », *L'Express* [En ligne], 7 mai 2012, mis en ligne le 11 mai 2012, consulté le 10 octobre 2014, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique_1108742.html.

caricaturaux.[6] »

L'auteure est fascinée par les médias de masse. La télévision et la radio lui servent d'inspiration pour bâtir ses pièces, comme le remarque Priscilla Wind dans sa communication « Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek : drame et médias » :

> La dynamique dramatique est entretenue par une écriture spiralaire qui avance par fragments anecdotiques. Cette nouvelle dramaturgie imite sur le mode ironique le processus médiatique de l'actualité. Des voix débitent cette logorrhée absente de toute tension dramatique, reproduisant sur scène à l'extrême le prêt-à-consommer aseptisé des médias, la banalisation de l'horreur et la spectacularisation de l'insignifiant, à une différence près : le discours se passe de l'image.[7]

Même si sa dramaturgie n'est pas ancrée dans une temporalité très concrète, Jelinek fait souvent référence à la société de consommation en parsemant les discours de ses personnages de marques commerciales. Par le théâtre, Jelinek arrive à transformer le bruit du monde en murmure poétique.

En 2003, Jelinek publie son recueil de pièces de théâtre *Drames de princesses*[8], dans lequel elle explore le motif de la princesse à travers six figures féminines emblématiques de la société occidentale, entretenant toutes un lien étroit avec la mort. Le mythe de la princesse que bien des femmes sont appelées à performer pour monter dans l'échelle sociale s'accompagne d'un paradoxe exploité par l'auteure dramatique, soit qu'il est associé à la fois à une situation brillante et à des stéréotypes plutôt dévalorisants tels la femme-enfant, la femme fatale, l'amoureuse inconditionnelle, etc. Jelinek convoque deux personnages de contes, Blanche-Neige et la Belle au Bois Dormant, une personnalité médiatique, Jackie Kennedy, la princesse de Chypre Rosamunde, apparaissant dans une pièce aujourd'hui oubliée, et deux écrivaines décédées prématurément, Ingeborg Bachmann

---

[6] Dieter Hornig, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », art. cité, p. 376.

[7] Priscilla Wind, « Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek : drame et médias », *Revue ENS Tunis* [En ligne], mis en ligne le 1er juin 2010, consulté le 12 avril 2013, URL : http://hal.archives-ouvertes.fr/.

[8] Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *BN* pour *Blanche-Neige*, *BBD* pour *La Belle au Bois Dormant*, *R* pour *Rosamunde*, *J* pour *Jackie* et *LM* pour *Le Mur*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

et Sylvia Plath. L'auteure fait ressortir le drame de chacune des héroïnes, tout en mettant en relief certaines dimensions négligées de ces femmes. Loin de tendre vers un héroïsme rédempteur, ces figures interrogent leur rapport avec des stéréotypes connus et leur position d'objet soumis au regard masculin. Les héroïnes mettent en relief l'artificialité de l'image qu'elles projettent et les efforts qu'elles font afin d'entretenir la perfection de cette représentation de femme jeune et belle. L'auteure renverse ainsi la dynamique habituelle où les femmes prêtent l'oreille aux discours des hommes pour faire entendre ce qu'elles ont à dire et ce par quoi elles sont traversées. En choisissant de porter à la scène des personnages fictifs ou réels qui font partie de la mémoire collective, Jelinek est consciente que ceux-ci sont déjà porteurs de multiples significations connues du lecteur. L'auteure exploite les traits propres à chacune des figures pour en changer la portée et les significations. Pour ce faire, Jelinek métamorphose les figures d'inspiration qu'elle a choisies pour les recomposer différemment.

Même si les *Drames de princesses* sont publiés au sein d'une collection consacrée au théâtre, le genre dramatique y devient un discours hybride mêlant conte, chanson, autobiographie littéraire et discours médiatique. Les héroïnes, présentées comme des machines à souffrir, rejouent le mythe qui les enferme et tentent d'y échapper par le langage. La langue de Jelinek apparaît dans la bouche de ses personnages, sans mise en contexte ni conclusion, sans silence également, dans un flot de paroles incessant. En mélangeant les registres de langue, passant des slogans publicitaires à des citations d'Heidegger, Jelinek construit un objet littéraire multiforme et fascinant.

Dieter Hornig observe une évolution dans l'écriture théâtrale de Jelinek. À partir de 1990, l'auteure s'écarte des pièces encore assez conventionnelles en écrivant des blocs de textes organisés comme une installation sonore. Puis dès 1998, Jelinek pratique à la fois des séries de drames monologiques (similaires aux *Drames de princesses*) et de grands ensembles textuels choraux. D'un point de vue thématique, l'auteure s'écarte de plus en plus des discours féministes et identitaires pour s'intéresser davantage aux tragédies antiques et aux médias de masse. Finalement, depuis le milieu des années 2000, les discours anthropologiques, religieux et psychanalytiques constituent les sujets principaux

Rapport-Gratuit.com

de son théâtre[9].

Dans le présent mémoire, nous analyserons la rhapsodisation et la transpersonnalisation des héroïnes dans les *Drames de princesses*. Nous procèderons en deux temps. Le premier chapitre nous servira à étudier les matrices textuelles qui sont le point de départ de l'idéation de Jelinek en mettant en relief leurs principales caractéristiques et celles que l'auteure y ajoute en instaurant une situation de parole singulière. Nous ferons ressortir les particularités qui reviennent d'une figure à l'autre et celles qui sont spécifiques à chacune. Puis nous examinerons par quels moyens l'auteure fait découvrir au spectateur de qui il s'agit. En comparant les matrices textuelles dont s'est servie Jelinek, puis en montrant comment elle s'en distancie, nous mettrons au jour l'infléchissement qu'elle fait subir à ces figures dans ses pièces. Pour ce faire, nous utiliserons principalement les théories de Philippe Hamon sur le statut sémiologique du personnage[10], certaines notions tirées des *Écrits dramatiques*[11] de Michel Vinaver et les théories de Roland Barthes sur les mythologies de l'ère contemporaine[12]. L'ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*[13], nous servira à analyser plus spécifiquement les deux premières pièces du recueil, *Blanche-Neige* et *La Belle au Bois Dormant*. Pour étudier *Rosamunde*, nous avons principalement utilisé l'ouvrage de référence de Brigitte Massin sur l'histoire de différentes œuvres musicales[14], qui nous a permis d'avoir accès aux grandes lignes de la fable écrite par Helmina von Chézy, ainsi qu'à une courte biographie de la vie de l'auteure. Différentes biographies de Jackie Kennedy[15] et une monographie faisant l'histoire du clan Kennedy[16] permettront aussi de

---

[9] Dieter Hornig, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », art. cité, p. 381.
[10] Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-167.
[11] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 931 p.
[12] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 179-233.
[13] Bruno Bettelheim, « La Belle au Bois Dormant. Maîtriser l'adolescence », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 338-353.
[14] Brigitte Massin, « Histoire de l'œuvre 1823 », dans *Franz Schubert*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1977, p. 1041-1043.
[15] Sarah Bradford, *America's Queen. The Life of Jacqueline Kennedy Onassis*, New York, Viking, 2000, 500 p.

montrer la rigueur avec laquelle Jelinek a documenté sa quatrième pièce. Finalement, les auteures Françoise Rétif[17] et Lydie Salvayre[18] s'étant toutes deux intéressées aux écritures féministes et aux récits sur la folie, leurs écrits seront utiles pour entamer l'analyse de la dernière pièce du recueil portant sur Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann.

Le second chapitre portera principalement sur la recomposition de la parole des héroïnes dont la trame complexe leur confère une identité multiple. Pour procéder à cette analyse, nous utiliserons la notion de transpersonnalisation[19] élaborée par Sarrazac, afin de mettre en relief l'hétérogénéité des discours qui composent la parole de chacune des princesses. L'idée de montage de répliques[20], empruntée à Joseph Danan, nous permettra de faire ressortir la conflagration qui s'opère entre les différents discours. Finalement, nous récupèrerons ce que Meyerhold appelait un « dialogue intérieur dissimulé[21] » pour faire ressortir que sous un apparent dialogisme, la parole des héroïnes de Jelinek est davantage tournée vers l'introspection et prend la forme de soliloques individuels plutôt que d'un véritable échange entre deux protagonistes. L'analyse de la parole s'articulera autour de l'inscription de l'auteure dans le discours de ses personnages, ce qui lui permet d'y insérer une critique féministe et médiatique et d'établir des jeux intertextuels avec d'autres auteurs. À l'issue de cette analyse en deux temps, nous serons en mesure de déterminer de quelle sorte de parole ses personnages sont dotés et dans quelle mesure l'auteure procède, en quelque sorte, à leur désubjectivation en les obligeant à être traversés par des discours contradictoires.

Henry Gidel, *Jackie Kennedy*, Paris, Flammarion, 2011, 414 p.
Frédéric Lecomte, *Jackie. Les années Kennedy*, Paris, L'Archipel, 2004, 326 p.
[16] André Kaspi, *John F. Kennedy. Une famille, un président, un mythe*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2013, 349 p.
[17] Françoise Rétif, « Dossier Ingeborg Bachmann », *Poezibao* [En ligne], 2010, mis en ligne à une date inconnue, consulté le 14 novembre 2013, URL : http://poezibao.typepad.com/files/rétif-françoise-dossier-ingeborg-bachmann.pdf.
Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, Domont, Belin, 2008, 184 p.
[18] Lydie Salvayre, *7 femmes*, Paris, Perrin, 2013, p. 87-108.
[19] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 416 p.
[20] Joseph Danan, *Théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995, 394 p.
[21] Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, traduction Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-Âge d'homme, 1973-1992, 330 p.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

CHAPITRE 1

LA FABLE ET LA SITUATION DE PAROLE

Comme le souligne le théoricien Philippe Hamon, la notion de personnage en littérature est formée à la fois de la construction du texte conçue par l'auteur et de la reconstruction que le lecteur opère lors de sa réception :

> L'étiquette sémantique du personnage n'est pas une donnée a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs). Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur.[22]

Dans les *Drames de princesses*, les héroïnes choisies par Jelinek appartiennent à la catégorie de personnages qu'Hamon qualifie de référentiels : « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*).[23] » Qu'ils relèvent du conte ou de l'histoire culturelle dont elle cite certaines figures-clés, Jelinek joue habilement, pour créer ses personnages, sur les écarts qui existent entre ce qui s'est sédimenté dans la mémoire collective et les possibles qui bouleversent cette image figée, qui secouent la légende qui entoure ces personnages. Et elle le fait en opérant des modifications plus ou moins radicales à la fable dans laquelle ils s'insèrent, comme nous allons le voir dans les paragraphes qui suivent.

---

[22] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 126.
[23] Philippe Hamon, *Poétique du récit*, ouvr. cité, p. 122.

LES PERSONNAGES DE CONTES

Les contes sont par nature très protéiformes. En témoigne la reprise fréquente de ceux-ci dans les textes destinés au jeune public. Ayant été largement diffusés à travers le monde, ils ont subi beaucoup de changements au fil du temps, que ce soit par l'entremise de la tradition orale ou écrite. Cécile Amalvi ajoute également que « la réécriture du conte est un processus particulièrement difficile à saisir, puisque ce genre lui-même constitue un patrimoine universel pour lequel il n'est pas possible de parler de propriété intellectuelle, de droits d'auteur ou de plagiat.[24] » Contrairement aux mythologies, les contes ne sont pas liés à des religions et n'ont pas besoin d'un plus grand système pour leur conférer du sens. Pourvu qu'il reste quelques éléments caractéristiques de l'histoire originale, et parfois très peu, l'auteur profite d'une grande liberté pour remanier l'histoire. Pour cette raison, il s'agit d'un corpus largement utilisé pour pratiquer la réécriture. Toutefois, certaines caractéristiques inhérentes au personnage demeurent incontournables. C'est ce qu'explique Philippe Hamon dans son ouvrage *Poétique du récit* : « La référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extra-texte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin.[25] » Or, si Jelinek s'attarde aux princesses de contes de fées, c'est justement pour tordre le cou à leur prévisible destin.

BLANCHE-NEIGE

Sous sa forme écrite, le personnage de Blanche-Neige se présente pour la première fois dans le conte qui porte son prénom *Schneewittchen* [Blanche-Neige], tiré du recueil des frères Jakob et Wilhem Grimm intitulé *Kinder-und Hausmärchen* [Contes d'enfants et du

---

[24] Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 23.
[25] Philippe Hamon, *Poétique du récit*, ouvr. cité, p. 164.

foyer], paru en 1812 en Allemagne. Toutefois, le texte laisse transparaître de nombreuses similitudes entre l'histoire de Blanche-Neige et certains mythes germaniques et européens[26].

L'histoire de *Blanche-Neige* est bien connue, mais permettez-nous d'en rappeler les grandes lignes. Une reine meurt en donnant naissance à une petite fille. De par la blancheur de sa peau, cette princesse est appelée Blanche-Neige. Son père, le roi, se remarie rapidement avec une femme aussi belle qu'orgueilleuse. Pour s'assurer de la supériorité de sa beauté, elle possède un miroir magique qui lui assure quotidiennement qu'elle est la plus belle du royaume. Un jour, le miroir lui révèle qu'en grandissant, la princesse s'est épanouie au point de la surpasser en beauté. Folle de jalousie, elle demande à un chasseur d'aller tuer Blanche-Neige et de lui rapporter une preuve de sa mort. Ébloui par sa beauté, le chasseur est incapable d'effectuer sa tâche. Il tue donc un marcassin, en récupère le foie et le cœur, et les fait passer pour ceux de la princesse auprès de la reine. Blanche-Neige s'enfuit alors dans la forêt et se réfugie dans une petite maison pour y passer la nuit. En l'absence des propriétaires – sept nains –, elle mange et boit avant de s'endormir sur l'un des petits lits de la maisonnette. À leur retour de la mine, les sept nains découvrent Blanche-Neige et tombent à leur tour sous son charme. En échange du gîte, elle s'occupe du ménage et de la cuisine, au plus grand bonheur de tous. Un jour, le miroir magique révèle que Blanche-Neige est vivante. La reine, toujours aussi déterminée, tente par trois fois de tuer la princesse : un lacet trop serré sur son corset, un peigne toxique dans ses cheveux et une pomme empoisonnée. Blanche-Neige s'effondre immédiatement au contact de la pomme sur ses lèvres. En rentrant au palais, la reine consulte son miroir qui lui dit à

---

[26] Dans la ville d'Alfeld, en Allemagne, on retrouve le massif des sept monts, où les frères Grimm allaient souvent se promener. Près de là, dans la ville de Salzhemmendorf, des mineurs exploitent le charbon et du verre. Il s'agit également d'une région où l'on retrouve plusieurs châteaux. Pour créer le personnage de Blanche-Neige, les frères Grimm ont pu être influencés par un conte de Marie Hassenpflug qui portait sur la fille du comte de Waldeck qui était reconnue pour sa beauté. À 16 ans, elle avait été envoyée en Belgique pour épouser un prince, et avait dû traverser des montagnes. À 21 ans, la jeune fille avait vu sa santé se dégrader et était morte. Des rumeurs avaient alors couru qu'elle avait été empoisonnée. Finalement, une légende provenant de la ville de Lohr am Main fait mention d'un miroir parlant sur lequel était gravé une maxime sur l'amour-propre. Ces éléments ont pu servir de sources d'inspiration pour certains aspects du conte.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

nouveau qu'elle est la plus belle femme au monde. Les sept nains, voyant qu'ils ne peuvent rien faire pour sauver la princesse, lui construisent un cercueil de verre pour permettre à tous de contempler sa beauté. Un jour, un prince voit Blanche-Neige et en tombe follement amoureux. Il décide de l'emmener pour la garder près de lui. En voulant déplacer le cercueil, les nains butent sur une racine, ce qui permet à Blanche-Neige de cracher le morceau de pomme empoisonnée et ainsi de revivre et de se marier. Le prince et la princesse organisent une grande réception pour leur mariage. Pour punir la méchante reine, on l'oblige à enfiler des souliers de fer rougis par le feu et à danser jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Dans la première pièce du recueil de Jelinek, l'auteure opère une importante réorganisation temporelle. L'histoire se déroule après l'épisode de la pomme empoisonnée sans toutefois que Blanche-Neige n'ait fait la rencontre du chasseur et des nains. Son empoisonnement est traité comme un événement anecdotique : une simple intoxication alimentaire. À défaut de maintenir l'intrigue principale du conte autour de la fuite de Blanche-Neige loin de sa belle-mère, Jelinek a plutôt choisi de recentrer la fable autour de la rencontre de la princesse et du chasseur et d'augmenter la durée de cette séquence. L'épisode de la forêt est un élément important du conte du point de vue narratif, puisqu'il constitue le moment où Blanche-Neige fuit le royaume pour se faire passer pour morte aux yeux de sa belle-mère. Toutefois, ce moment est raconté en trois courtes phrases dans le conte original.[27] De plus, la forêt, qui est dépeinte comme un lieu dangereux et mystérieux chez les frères Grimm, devient ici une série de sept monts dont Blanche-Neige possède la « carte de randonnée » (*BN*, 25). Outre sa trivialisation, l'espace où prend place la pièce de Jelinek se transforme donc en lieu neutre, propice à la discussion entre les deux

[27] « Le chasseur obéit et emmena l'enfant; mais quand il tira son couteau de chasse pour plonger dans le cœur innocent de Blanche-Neige, elle se prit à pleurer et lui dit : "Oh ! Laisse-moi la vie sauve, mon bon chasseur : je m'enfuirai à travers bois et ne reparaîtrai jamais !" Elle était si belle que le chasseur s'apitoya et lui dit : "Sauve-toi ma pauvre petite !" Il était certain, au dedans de lui-même, que les bêtes sauvages auraient tôt fait de la dévorer; mais il n'en avait pas moins le cœur soulagé d'un gros poids en évitant ainsi de la tuer de sa main. » Whilem Grimm et Jakob Grimm, « Blanche-Neige. Les difficultés pubertaires de l'enfant de sexe féminin », dans *Les contes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 305.

protagonistes. Ainsi, le chasseur, qui a toujours été un personnage secondaire dans les versions du conte, acquiert une importance semblable à celle de Blanche-Neige et sa parole compte autant sinon davantage que celle de la princesse dans ce qui est pourtant censé être son « histoire ». À l'inverse, les nains, qui sont partie prenante du conte original, sont relégués à une seule réplique, à la toute fin de la pièce. On ne sait rien à leur sujet, ni leur nom, ni ce qui les caractérise. La didascalie finale indique qu'ils sont « sept nains », mais aucun de ceux-ci ne possède de parole individuelle. Ils ne servent qu'à énoncer la morale finale.

Dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Betteilheim remarque que « dans les contes de fées, personne d'autre [que le héros] ne porte un nom[28] ». En effet, tous les autres protagonistes du conte de *Blanche-Neige* sont présentés en des termes généraux ou descriptifs, ce qui crée un effet d'abstraction : nain, roi, belle-mère, chasseur. Certains personnages secondaires qui se retrouvent habituellement dans le conte sont mentionnés par Blanche-Neige dans la pièce de Jelinek, mais ils n'interviennent jamais dans l'action dramatique. L'auteure a choisi de les conserver sans pour autant leur donner un rôle dans le drame. Cette manière qu'elle a de traiter de personnages sans leur accorder un droit de cité scénique est inhabituelle au théâtre où l'on s'en tient généralement aux protagonistes et aux êtres nécessaires à l'action.

En outre, la relation que Blanche-Neige entretient avec les autres personnages du conte est complètement chamboulée. Dès le début de la pièce, la princesse cherche les nains à travers la forêt. Non seulement Blanche-Neige ne les connaît-elle pas encore au début du drame, mais elle meurt finalement avant de les rencontrer ! En effet, alors que le chasseur n'arrive pas à tuer une aussi belle « créature » dans le conte original, il n'hésite pas à le faire dans la pièce de Jelinek. Tout le pouvoir charnel que possède Blanche-Neige dans le conte de Grimm est évacué. La didascalie initiale indique d'ailleurs que les personnages sont incarnés par « deux mannequins géants, ressemblant à des épouvantails entièrement tricotés de laine puis rembourrés » (*BN*, 11).

---

[28] Bruno Bettelheim, « Conte de fées contre mythe », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 65.

Le chasseur de Jelinek incarne la mort : « Je suis la mort, un point c'est tout. » (*BN*, 14) Il s'empresse d'expliquer à Blanche-Neige que « [sa] beauté ne vaut pas grand-chose dans [les] cercles, qu'[ils tracent] dans la nature sauvage » (*BN*, 13). L'auteure a conservé le thème de la beauté, qui traverse la première pièce de son recueil, mais elle en a travesti le sens. Ainsi, c'est le chasseur qui possède l'autorité nécessaire pour convenir de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas. Il estime lui-même « s'y connaître quand même un peu » (*BN*, 12) en matière de mode et il se permet de donner des conseils de beauté à Blanche-Neige :

> Prenez plutôt mon chapeau pour modèle, c'est un chapeau comme celui-là que devraient aussi porter les personnes que vous cherchez. Et cette belle plume de poisson-coq dessus, génial, non ? Jamais de couvre-chef pointu s'il-vous-plaît ! Et peut-être même : on est petite et on veut paraître plus grande avec ça ? (*BN*, 13)

Jelinek a ajouté au personnage de Blanche-Neige une profondeur qu'elle ne possédait pas au départ : « Longtemps, j'ai remporté beaucoup de succès grâce à mon apparence. [...] Depuis, je suis une chercheuse de vérité, et en affaire de langue également. » (*BN*, 11) Cette opposition entre la beauté et la vérité est au cœur du premier drame de princesses.

De son côté, le prince charmant est complètement évacué. Si l'on se fie au conte original, c'est grâce au prince que Blanche-Neige survit à la pomme empoisonnée, mais il n'en est pas question dans la pièce de Jelinek. De plus, l'habituel « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » qui clôt tous les contes de fées n'advient jamais.

Comme dans la plupart des réécritures du conte, Jelinek supprime les deux premières épreuves auxquelles Blanche-Neige doit faire face pour conserver uniquement l'épreuve de la pomme empoisonnée. *Blanche-Neige et les sept nains*, l'adaptation cinématographique qu'a réalisée Walt Disney en 1937, en est un exemple. D'ailleurs, le film a connu un succès tel, au moment de sa sortie en salle, qu'il a éclipsé aux yeux de plusieurs le conte des frères Grimm.[29] Le film met l'accent sur le caractère maternel de

[29] « Par leur succès continu depuis 1937, les films de Disney constituent les versions de référence de base de notre univers mental, et ils ont bouleversé la transmission des contes issus de la tradition littéraire puisque les versions cinématographiques se sont imposées auprès du jeune public au détriment des récits écrits. » Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, ouvr. cité, f. 19.

Blanche-Neige, alors que cet aspect reste beaucoup plus effacé dans l'histoire originale. Le seul élément que Jelinek semble avoir conservé du film pour enfants est la description physique du personnage, qui se retrouve de manière identique dans sa pièce. Elle parle de « vêtements [...] totalement inappropriés pour la forêt » (*BN*, 12) et de « talons hauts, semelles spéciales, coiffures crêpées laquées » (*BN*, 13). En apparence, Elfriede Jelinek réduit Blanche-Neige à une princesse écervelée qu'une simple pomme empoisonnée arrive à mettre à l'écart. Si l'auteure avait conservé les deux premières épreuves du conte, nous aurions pu croire que l'acharnement de la belle-mère a finalement eu raison de la jeune fille. Toutefois, en conservant uniquement la dernière, la princesse apparaît simplement comme naïve et négligente. Une contradiction s'opère donc dans la pièce de Jelinek entre le discours autoréflexif de Blanche-Neige pétri de métaphysique et l'image très stéréotypée qu'elle projette à la faveur d'une situation de parole qui l'oppose moins à sa belle-mère qu'à un chasseur omnipotent.

L'INFLUENCE DE LA PENSÉE HEIDÉGGERIENNE

Les personnages de *Blanche-Neige* semblent habités par la pensée heideggérienne, notamment en ce qui a trait à la conception de la vérité. Pour Heidegger, la vérité ne relève pas seulement de la logique, mais aussi de l'ontologie. Toute la philosophie heideggérienne se penche sur l'existence, sur l'être-dans-le-monde. Toutefois, au fil du temps, son questionnement s'est quelque peu modifié. D'un questionnement sur le sens de l'être, Heidegger en est venu à interroger la vérité de l'être : c'est grâce à son jugement que l'humain arrive à découvrir la vérité des choses. Cette déduction logique provoque un fort décalage avec la typologie archétypale des personnages du premier drame.

Dès sa première intervention, Blanche-Neige affirme être une « chercheuse de vérité » (*BN*, 11). Rares sont les princesses qui possèdent l'autonomie intellectuelle nécessaire pour réfléchir à de telles préoccupations. La princesse exprime habituellement sa suprématie royale par sa beauté et non par son intelligence. De même, la Blanche-Neige de Jelinek est ce que l'on pourrait qualifier d' « experte en futilités ». Elle est préoccupée tout

à la fois par son apparence et par l'effet qu'elle produit autour d'elle. Or, comment une femme aussi superficielle que Blanche-Neige peut-elle être porteuse d'un idéal d'authenticité ? Peut-on parler avec désinvolture de réflexions aussi fondamentales que celles de l'être-dans-le-monde heideggérien ? Plutôt que d'affaiblir la crédibilité des propos de la princesse, ces paradoxes renforcent avec ironie l'étrangeté et la profondeur de ce premier drame. Nous pourrions faire le même exercice avec le chasseur et avec les nains. Habituellement, un chasseur sélectionne sa proie dans un objectif avoué de subsistance et ce geste est rarement gratuit. En abandonnant Blanche-Neige après l'avoir tuée, le chasseur enfreint son propre code d'honneur, sa propre vérité. De même, en choisissant de personnifier « la vérité sous l'aspect de sept personnes à la fois » (*BN*, 13), Jelinek banalise la vertu en l'associant aux nains, qui sont par définition de petits individus souvent ostracisés dans les sociétés où la normalité prévaut.

La vérité est à nouveau travestie par le chasseur, notamment dans sa façon de cacher et de dévoiler à Blanche-Neige ses intentions. Sous des apparences bienveillantes, il lui annonce qu'il s'apprête à la tuer, tout en s'assurant qu'elle ne comprenne pas véritablement que sa fin approche. Lorsqu'il dit à Blanche-Neige qu'il espère qu'elle ne passera pas « à côté de la vérité » (*BN*, 12), le chasseur fait tout autant référence à la quête de la princesse qu'à la sienne. Cette attitude illustre un autre aspect de la philosophie heideggérienne : sa conception de la mort[30]. Pour le philosophe, la mort est la fin ultime que l'humain doit toujours garder à l'esprit : elle peut arriver n'importe quand et elle le définit essentiellement. Ainsi, l'existence ne pourrait être pensée que dans un rapport à la mortalité. C'est ce que le chasseur tente de faire valoir.

La forêt où prend place *Blanche-Neige* rappelle également la *Lichtung* d'Heidegger comme lieu propice à la révélation de l'Être[31]. Ce terme, devenu « clairière » ou « éclaircie » dans les traductions françaises, fait non pas allusion à la lumière au sens de Platon, mais à la trouée d'une forêt dans laquelle un marcheur ou un défricheur pourrait

---

[30] Martin Heiddeger, « Lettre sur l'humanisme (Lettre à Jean Beaufret) », *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 92.
[31] Martin Heiddeger, *Questions III*, ouvr. cité, p. 90.

Rapport-Gratuit.com

déboucher. On pourrait donc dire que cet environnement est un endroit favorable à toute recherche de vérité. Toutefois, le fait que Blanche-Neige possède une carte de randonnée indiquant la présence de sentiers laisse croire qu'il s'agit d'une forêt aménagée. Dans ce contexte, la présence du chasseur est d'autant plus étonnante. Les deux personnages s'inscrivent donc de manière dissonante dans cet espace.

Heidegger accorde aussi une grande importance au langage poétique, qui serait une façon d'avoir accès à l'être sans le violenter ou le soumettre à la théorie. Selon lui, il serait nécessaire de laisser l'être se révéler par lui-même sans avoir un langage objectivant qui cherche à le dominer. Alors qu'elle espère utiliser le langage pour s'approcher de la vérité, Blanche-Neige se perd dans sa propre logorrhée, une attitude qu'Heidegger condamne dans ses écrits : « [L]'objet de la pensée n'est pas atteint du fait qu'on met en train un bavardage sur "la vérité de l'Être" et sur "l'histoire de l'Être". Ce qui compte, c'est uniquement que la vérité de l'Être vienne au langage et que la pensée atteigne à ce langage. Peut-être alors le langage exige-t-il beaucoup moins l'expression précipitée qu'un juste silence.[32] » Le cloisonnement de Blanche-Neige dans sa logique cartésienne la détourne de sa quête existentielle et le montage d'extraits d'Heidegger dans sa parole en est un des révélateurs.

La Belle au Bois Dormant

Bien que la Belle au Bois Dormant fasse aussi l'objet d'un des contes du recueil des frères Grimm, le personnage existait déjà plus de cent ans auparavant. Charles Perrault avait raconté son histoire dans ses *Contes de ma mère l'Oye*[33], publiés en 1697. Nous pouvons la résumer ainsi. Un roi et une reine organisent une réception en l'honneur de la naissance de leur petite fille. Sept fées du royaume sont invitées pour offrir chacune un don différent à la princesse. Beauté, intelligence et grâce sont souhaitées à l'enfant. Une huitième fée fait son entrée et s'approche du berceau. Elle prédit qu'à l'âge de quinze ans,

---

[32] Martin Heidegger, *Questions III*, ouvr. cité, p. 122.
[33] Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », dans *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 2000, p. 21-41.

la princesse se piquera le doigt et en mourra. Par chance, une des fées n'avait pas encore parlé. Ne pouvant pas annuler le mauvais sortilège, elle remplace la mort de la princesse par un profond sommeil de cent ans, duquel un prince viendrait la libérer. Le roi ordonne donc que tous les fuseaux du royaume soient brûlés. Au bout de quinze ou seize ans, alors que ses parents sont absents, la princesse s'aventure dans une vieille tour du château et découvre une dame qui file du lin. En voulant l'imiter, la princesse se pique le doigt sur l'aiguille et s'évanouit. Le roi fait installer sa fille dans le plus bel appartement du château, puis tout le royaume est plongé dans le même sommeil que celui de la princesse. Une haie d'épines pousse autour du château, rendant le passage impossible pour quiconque voudrait s'y aventurer. Au bout de cent ans, un prince, passant par là, est intrigué par les hautes tours du château abandonné. Parmi toutes les rumeurs qui courent, un paysan raconte au prince l'histoire de la Belle au Bois Dormant, le décidant à aller la délivrer. À son arrivée près de l'immense haie d'épines, des fleurs poussent et les branches s'écartent pour le laisser passer. En voyant la princesse, le prince est ébloui par sa beauté et l'embrasse, mettant fin au sortilège.

Dans la version des frères Grimm, ainsi que dans les multiples adaptations de *La Belle au Bois Dormant*, le conte se termine ainsi. Le couple vit heureux jusqu'à sa mort. Toutefois, dans la seconde partie du conte de Charles Perrault, la reine-mère ogresse cherche à manger sa belle-fille et ses deux petits-enfants pendant que son fils le roi est parti en guerre. Cette dernière partie du conte n'est pas du tout liée à l'histoire racontée dans le second volet des *Drames de princesses*. Il est donc probable que Jelinek se soit appuyée avant tout sur la version originale allemande des frères Grimm comme assise pour sa pièce.

Dans le deuxième drame de Jelinek, la Belle au Bois Dormant se définit comme une princesse, mais elle n'a aucune identité et ses contours sont simplement esquissés. Le prince le lui fait d'ailleurs remarquer au début de la pièce : « Heureusement que vous avez tout de suite reconnu que vous me devez, à moi seul, votre existence. » (*BBD*, 33) Effectivement, le sommeil de la princesse constitue l'élément déclencheur du récit, mais c'est le cheminement psychologique du prince qui tient lieu de colonne vertébrale au drame de Jelinek. La Belle au Bois Dormant est une héroïne passive qui n'arrive pas à revenir à la

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

vie par ses propres moyens. En ce sens, le prince considère le réveil de la princesse comme une véritable résurrection et prend conscience du pouvoir que cet acte lui accorde. La Belle au Bois Dormant se montre d'ailleurs très critique à l'égard de cette prise de conscience : « Vous, par exemple, Monsieur le Prince[34], vous êtes maintenant quelqu'un d'autre. J'aurais préféré que vous restiez celui que vous étiez. » (*BBD*, 38) Ainsi, le prince, qui était quasi absent du conte original, devient en quelque sorte le personnage principal de la seconde pièce du recueil et c'est à lui que l'auteure accorde un rôle privilégié dans la situation d'énonciation en inaugurant la scène et en en faisant le sauveur de la princesse.

La Belle au Bois Dormant s'affirme et tente de changer le cours habituel de sa vie. Elle revendique son indépendance face au prince, mais elle n'y arrive pas vraiment. Bien que la pièce porte le nom de la Belle au Bois Dormant, les didascalies de la pièce la présente comme « la Princesse », sans lui accorder davantage de personnalité. Des qualités que les fées lui avaient fait don à sa naissance dans le conte original, il ne reste plus grand-chose, sinon la beauté, sans toutefois que celle-ci ait un réel pouvoir sur le prince. C'est au contraire la princesse qui se montre sensible à l'aspect physique du prince : « Je regarde votre visage bronzé, Monsieur le Prince, le gel dans vos cheveux foncés et les muscles sous votre T-shirt, je cherche les genoux et les fesses dans votre pantalon de surfeur extra large. » (*BBD*, 32)

Alors que le conte original de la Belle au Bois Dormant faisait l'éloge d'un amour tout-puissant et triomphant, la pièce de Jelinek ne laisse place à aucune romance. La princesse manifeste le désir de rencontrer « n'importe quel prince » pour aller « droit au but » (*BBD*, 29). La rencontre entre deux âmes sœurs que présentent les frères Grimm est évacuée au profit d'une rencontre purement utilitaire : la nécessité pour la princesse de recevoir le baiser d'un prince pour sortir de sa torpeur. La Belle au Bois Dormant a perdu complètement l'innocence et la naïveté que les frères Grimm lui avaient attribuées. Au contraire, la princesse de Jelinek méprise la propension qu'ont certaines femmes à exister

[34] Nous avons choisi de respecter la graphie de l'auteure pour les mots « Chasseur », « Prince » et « Princesse » qui apparaissent avec des majuscules dans le recueil de Jelinek.

uniquement à travers l'autre, et dont le bonheur va de pair avec celui de l'homme avec lequel elles partagent leur vie.

Le prince ne se gêne pas pour rappeler à la princesse que même si cent ans sont passés durant lesquels le temps n'a eu aucun effet sur sa beauté, le baiser qu'il lui a administré marque la reprise de l'horloge du vieillissement :

> J'ai pu [...] faire un signe à l'existence, pour qu'elle remonte la montre lorsque je vous ai embrassée et qu'elle la lâche contre vous comme un chien enragé, et c'est parti pour le vieillissement. [...] Vous n'avez pas dû avoir les bonnes informations. On ne peut pas gommer le temps ni le repeindre une fois qu'il est là. Lorsque notre heure est venue, nous regrettons tout à coup d'avoir un corps, mais juste avant nous l'aimions vraiment bien. (*BBD*, 34)

À son réveil, la princesse recommence à subir le compte à rebours menaçant sa beauté, duquel elle sait qu'elle n'arrivera pas à échapper. Cette considération terre-à-terre, voire scientifique, est absente du conte original où il suffit que les fées endorment tous les habitants du royaume pour que le temps perde son emprise sur le vieillissement des corps.

L'importance de la fée marraine, qui apparaît dans toutes les versions du conte comme un personnage salvateur, est également minimisée par Jelinek. Dans la pièce, la Belle au Bois Dormant n'éprouve aucune reconnaissance envers sa marraine-fée, allant même jusqu'à ridiculiser sa prédiction : « Cette Madame F. avec ses prédictions, comme quoi même mon âme n'allait pas supporter de vivre dans mon corps à la longue ! Et pour ce genre de répliques, les voyantes se font encore payer, c'est incroyable ! » (*BBD*, 30) Le choix d'avoir réduit la fée à l'appellation « Madame F. » exprime également la banalisation de son apport à l'histoire. La princesse avance même l'hypothèse que « c'est certainement Madame F. qui a acheté [le prince] » (*BBD*, 37), comme si elle avait voulu provoquer la réalisation de sa prédiction. Dans la pièce, la princesse se « résigne à cette vérité » (*BBD*, 30), c'est-à-dire à suivre son destin tracé d'avance et raconté dès son baptême par la fée. Notons toutefois que malgré cette banalisation, il n'en reste pas moins qu'aucune autre fée n'est mentionnée dans la pièce de Jelinek, pas même la fée maléfique responsable du mauvais sort jeté à la princesse. Dans la pièce, la cause du sommeil de la Belle au Bois Dormant est présentée de manière anecdotique par la princesse qui dit « [s'être] piquée à cette épine ou je-ne-sais-quoi » (*BBD*, 30) et être entourée d'une « légère

haie faite maison » (*BBD*, 32). Jelinek s'écarte du fuseau et de l'épaisse forêt de ronces qui participaient au tragique du conte original.

Alors que le conte des frères Grimm se termine par la promesse de bonheur habituelle, la pièce de Jelinek se clôt par une immense séance de copulation entre la princesse et le prince déguisés en lapins et entourés d'animaux. Cette dimension sexuelle est totalement absente de l'histoire originale qui s'achève plutôt avec une somptueuse réception en l'honneur du mariage des nouveaux amoureux. En finissant *La Belle au Bois Dormant* avec une immense orgie où tout le bestiaire est convié, Jelinek confirme le caractère animal et instinctif de la sexualité qui transparaissait déjà depuis le début de la pièce et fait basculer la pièce dans la rigolade.[35]

Le réveil de la Belle au Bois Dormant constitue un épisode parmi d'autres chez les frères Grimm. Pour sa part, Jelinek concentre sa pièce exclusivement sur ce moment précis et toute la situation de parole dépend de cet instant. Cela lui permet notamment d'évacuer tous les personnages de l'histoire originale, que ce soit les habitants du royaume, les fées ou la famille de la princesse. Le lieu où prend place la discussion entre les deux personnages n'est jamais mentionné, n'ayant aucune importance dans la fable. Toutefois, la fin de *La Belle au Bois Dormant* de Jelinek se distingue de toutes les autres pièces du recueil, puisqu'il s'agit du seul moment où une certaine réconciliation des personnages semble possible. En plus de l'union des corps que permet la copulation avec les animaux, la dernière réplique de la pièce est prononcée par les deux personnages à l'unisson. Toutefois, bien qu'ils soient unis dans l'acte sexuel, le prince et la princesse ne peuvent s'entendre sur rien d'autre.

En somme, que ce soit dans *Blanche-Neige* ou dans *La Belle au Bois Dormant*, Jelinek déplace le conflit à la base du conte original en créant une situation d'énonciation scénique mettant aux prises d'autres personnages principaux que ceux auxquels le spectateur se serait attendu. Ainsi, Blanche-Neige s'oppose au chasseur plutôt qu'à sa belle-

[35] À Montréal, Martin Faucher a d'ailleurs grandement accentué cet aspect dans sa mise en scène du texte de Jelinek. En plus d'affubler les comédiens de costumes au sexe démesuré, il a fait surgir sur scène un immense cochon gonflable.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

mère et la Belle au Bois Dormant confronte le prince plutôt que la méchante fée, les deux personnages étant dépeints en situation de pouvoir relativement à la figure féminine.

ROSAMUNDE

Rosamunde est l'héroïne de *Rosamunde, princesse de Chypre, grand drame romantique en quatre actes*, écrit par la poétesse Helmina von Chézy, pièce pour laquelle la musique de scène était assurée par Frantz Schubert. Malheureusement, le succès du texte n'a jamais pu égaler celui de la trame sonore, qui est encore jouée régulièrement par les orchestres du monde entier. L'œuvre a été présentée pour la première fois le 20 décembre 1823, au Theater an der Wien, situé dans la capitale autrichienne. Même si la musique a séduit le public d'emblée, la pièce s'est révélée un fiasco et a été enlevée de la programmation après seulement deux représentations. Le seul vestige du texte encore accessible provient maintenant de la partition de Schubert, puisque quatre des dix parties de ce drame musical sont chantées : « Romance », « Le chœur des esprits », « Le chœur des bergers » et « Le chœur des chasseurs »[36].

Alors que le prince de Chypre est mourant, il confie sa fille Rosamunde à Axa, la veuve d'un pêcheur. La princesse, déjà fiancée au prince de Crête Alfonso, grandit donc au milieu des pêcheurs. Lorsque Rosamunde atteint l'âge de dix-huit ans, Alfonso débarque à Chypre et arrive à se faire engager au service du roi Fulgentius (Fulvio), qui règne alors sur la ville. Pour éprouver l'amour de Rosamunde, Alfonso change son nom pour celui de Manfredi. Pendant ce temps, le roi Fulgentius tombe amoureux de Rosamunde et organise des fêtes en son honneur. La princesse étant amoureuse de Manfredi/Alfonso, elle refuse sa main. Furieux et ayant découvert entre temps qu'elle était héritière du royaume de Chypre, le roi la fait emprisonner. Axa et les pêcheurs viennent libérer Rosamunde, mais Fulgentius, alchimiste à ses heures, prépare alors une lettre empoisonnée à son intention, qu'il fait apporter par Manfredi en qui il a une parfaite confiance. Lorsque celui-ci rejoint

[36] Guy Laffaille, « Rosamunde », *The Lied, Art Song, and Choral Texts Archives* [En ligne], consulté le 25 mars 2013, URL : http://www.recmusic.org/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=7772.

Rosamunde, il lui explique le plan du méchant roi. Fulgentius paraît et soupçonne son messager de l'avoir trahi, mais Manfredi le convainc du contraire. Rusé, Manfredi/Alfonso renvoie alors la lettre à Fulgentius. Pensant la recevoir d'un fidèle, il ouvre l'enveloppe et meurt. Rosamunde retrouve donc le droit de régner véritablement sur son île.[37] Jelinek opère un renversement dans sa pièce, puisque le personnage de Fulvio (le Fulgentius de l'œuvre de Von Chézy) triomphe sur celui de Rosamunde : « le candidat adverse a gagné » (*R*, 44). Il est d'ailleurs le seul personnage secondaire du drame original que Jelinek ait choisi de garder pour sa pièce. On ne retrouve aucune trace de Manfredi ou d'Axa dans le recueil.

En outre, Elfriede Jelinek a choisi d'ajouter une dimension sexuelle qui était totalement absente de la pièce de Von Chézy et de mettre en relief le rapport de pouvoir inégal que le roi exerce sur la princesse. Toutefois, contrairement aux deux premières pièces de son recueil, Jelinek s'est concentrée non pas sur la vie de son héroïne, mais sur l'histoire de l'œuvre dans laquelle elle figure. L'eau qui borde le village portuaire où grandit Rosamunde dans l'histoire de Von Chézy prend une importance prépondérante dans la pièce de Jelinek, puisque la princesse semble être noyée au sens propre comme au figuré : « N'importe qui aurait tout de suite vu que ces eaux n'attendaient que ça, me tuer. » (*R*, 46). L'eau qui servait à démontrer la grandeur de son royaume dans l'œuvre originale devient un danger qui guette le personnage : « Humiliation suivante : le couteau n'est pas un couteau. C'est de l'eau, elle lève sa tête altière pour embrasser les étoiles, et c'est sur moi qu'elle retombe ! » (*R*, 45) Toute la pièce de Jelinek est traversée par la métaphore de l'eau, tant à cause de la sensation de noyade que subit l'héroïne que par le vocabulaire employé par l'auteure. Elle dit avoir besoin d'une « paire de brassards pour [la] porter » (*R*, 43) ou encore être menacée par une « masse d'eau qui veut l'aspirer » (*R*, 46).

Dans la pièce de Jelinek, Rosamunde se plaint de son manque de reconnaissance, puisque les écrits de sa génitrice n'ont pas survécu au passage du temps et elle en devient

[37] Brigitte Massin, « Histoire de l'œuvre 1823 », dans *Franz Schubert*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1977, p. 1041-1043.

en quelque sorte la porte-parole : « Démâtée, j'erre sur la mer depuis un certain temps [...] ça, c'est moi, la fille d'une mère, qui s'approche pour que des hommages lui soient rendus. » (*R*, 45) La princesse semble partagée entre la volonté que son histoire soit connue et qu'elle fasse sa marque dans l'histoire littéraire, et le sentiment de culpabilité qui la ronge de ne pas avoir su être à la hauteur :

> Ô ma mère, pardonne-moi ! Ô mon écriture, pardonne-moi ! Ô mon œuvre, pardonne-moi ! Nature, pardonne-moi aussi ! Mon écriture, pardonne-moi encore une fois ! [...] Homme inconnu, pardonne-moi de devenir la tienne ! Homme inconnu, pardonne-moi de ne pas être là pour devenir la tienne ! J'ai pris mon propre chemin, et le supplie de me pardonner d'avoir été donnée depuis toujours à une autre. (*R*, 50-51)

Effectivement, la parole de Rosamunde a été évacuée au profit de la musique de Schubert. Même dans les passages chantés, ce sont les bergers, les chasseurs et les esprits qui s'expriment, et non la princesse elle-même. Les paroles de « Romance », le premier chant du drame lyrique, sont d'ailleurs retranscrites en allemand dans la pièce de Jelinek, aux pages 47 et 48[38]. L'histoire de la princesse de Chypre Rosamunde appartient à l'imaginaire populaire germanique, mais n'a jamais été fixée dans une œuvre réussie. Le drame d'Helmina von Chézy aurait été la tribune parfaite si seulement il avait été un succès : « Représentation ratée. Tant pis. Je n'y manquerai pas. » (*R*, 58) L'œuvre continue à être jouée en gardant à peu près le titre d'origine, *Rosamunde, princesse de Chypre*, mais il ne reste plus grand-chose du personnage de la princesse. Le public assiste à la représentation pour entendre la musique et nul ne se plaint de l'absence de la fable qui la soutenait.[39] Même si la filiation entre cette œuvre de Von Chézy et celle du troisième drame de Jelinek est évidente, notamment à cause de la présence du personnage de Fulvio, le nom de

---

[38] « La pleine lune resplendit sur le sommet de la montagne, / Comme tu m'as manqué ! / Toi tendre cœur, c'est si beau / Quand la fidélité embrasse fidèlement. / À quoi servent les charmants ornements de mai / Tu étais mon rayon de printemps ! / Lumière de ma nuit, ô souris-moi / Dans la mort encore une fois. / Elle apparut dans la lumière de la pleine lune, / Et regarda vers le ciel ; / "Loin dans la vie, tienne dans la mort !" / Et tendrement un cœur se brise sur un cœur. » Guy Laffaille, *The Lied, Art Song, and Choral Texts Archives*, art. cité.

[39] Notons toutefois qu'en 1997, année du bicentenaire de la naissance de Schubert, plusieurs ouvrages ont été publiés et une partie de l'histoire de Von Chézy a été redécouverte.

Rosamunde revient aussi de manière récurrente dans d'autres œuvres de la littérature et la culture germanique et européenne[40].

Dans *Rosamunde*, Jelinek trace un parallèle constant entre l'histoire de la princesse Rosamunde et la vie d'Helmina von Chézy, ce dont rend compte la situation de parole, l'héroïne oscillant entre sa propre parole et celle de l'auteure qui l'a mise au monde. Bien que Jelinek ait choisi de conserver uniquement les personnages de Rosamunde et de Fulvio dans sa pièce, on peut fréquemment y voir se profiler celui de l'écrivaine de manière sous-jacente.[41] En ce sens, la troisième héroïne des *Drames de princesses* se trouve à cheval entre le personnage de conte et un être ayant vraiment existé et tiré de l'histoire littéraire, ce qui constitue un point de bascule important dans l'organisation du recueil.

Alors que Rosamunde doit lutter pour recouvrer son droit de régner, Helmina von Chézy cherchait à ce que son œuvre soit reconnue. Certaines répliques prononcées par Rosamunde dans les *Drames de princesses* trahissent d'ailleurs la présence de l'auteure :

> Alors que j'ai cherché si longtemps, erré dans le monde si longtemps, sans quitter mon bureau, si longtemps et si seule [...] cette poupée de cire, je veux dire cette poupée de gardiennage et de surveillance à mon bureau, ça, c'est moi, la fille d'une mère qui s'approche pour que des hommages lui soient rendus. (*R*, 44-45)

Rosamunde semble phagocytée par sa créatrice, ce qui révèle l'intervention de Jelinek elle-même préoccupée par le sort que l'histoire culturelle fait aux femmes et à leurs œuvres. À plusieurs moments, l'héroïne parle d'elle en employant la troisième personne du singulier, comme si la parole de la princesse était contaminée par celle de Von Chézy qui parlerait de son personnage : « Nul regard ami pour se pencher sur elle, aucune phrase à bout de souffle flottant à ses côtés, nulle foudre brandie spécialement pour elle. » (*R*, 45-46)

L'auteure a divorcé au cours du XIXe siècle et elle a élevé son fils seule. Cette rupture, bien qu'elle n'ait pas été vécue par Rosamunde, semble la hanter :

---

[40] À titre d'exemples, mentionnons la reine Rosamunde de Lombardie, la maîtresse du roi d'Angleterre Henry II surnommée « Fair Rosamund », l'auteure allemande Rosamunde Pilcher ou même la chanson à boire *Rosamunde*.

[41] Le rapprochement entre le personnage et son auteure sera abordé plus en profondeur dans le second chapitre du mémoire.

> Bon, faisons une rupture nette et ensuite nous nous avouerons que nous nous étions embarqués sur un drôle de chemin. (*R*, 55) ; À l'instant la haine vient de s'abattre dans mon cœur, une fois encore, elle est de retour (*R*, 59) ; Mais bon, tu ne suffirais à personne qui aurait à faire face à ton âme et même si ce n'était que l'espace d'un instant. (*R*, 60)

Ces passages illustrent bien la vampirisation qui affecte le personnage. La princesse devient obnubilée par une autre histoire, plus vraisemblable que la sienne.

Avec le temps, Rosamunde a acquis la réputation d'avoir développé une haine profonde pour le monde qui l'entoure, qui n'est pas sans rappeler celle de Jelinek. Rosamunde prononce d'ailleurs le mot « haine » plus d'une vingtaine de fois dans la pièce de Jelinek : « Tu dis qu'elle s'est reposée, la haine ? Haine, haine, haine, haine au sein de la famille, haine au sein de l'entreprise, haine bilatérale. Haine, haine haine ! » (*R*, 60) La princesse souligne également que son histoire date d'avant le drame romantique de Von Chézy : « j'étais là avant cette dame » (*R*, 43). En superposant personnage et auteur en un même personnage, Jelinek instaure une situation de parole où l'une peut entrer en dialogue ou en conflit avec l'autre, tout autant qu'avec le monde extérieur.

JACKIE KENNEDY

Bien que Jackie Kennedy soit une des icônes du XXe siècle, la Jackie de Jelinek porte un héritage tragique. À sa manière, elle est une princesse de son temps qui partage des similitudes avec les héroïnes antiques qu'étaient Antigone, Médée et Hécube. Toutes ces femmes plus grandes que nature étaient marquées par la fatalité, de telle sorte qu'un avenir très noir les attendait. Liée à la dynastie des Kennedy, Jackie a eu elle aussi une vie ponctuée de malheurs, son existence se déroulant plus souvent qu'à son tour sous l'œil de la mort. Beaucoup de ses proches ont perdu la vie très jeunes, dans des circonstances exceptionnelles (assassinats, accidents). Outre ce destin hors du commun, Jackie est devenue une figure mythique grâce à l'appropriation et à l'imitation qu'elle a suscitées, par laquelle son existence donne lieu à une chambre d'échos et à de multiples réinterprétations. Des cinq drames de princesses, *Jackie* est celui qui reste le plus attaché à la figure

Rapport-Gratuit.com

d'inspiration réelle qu'était Jackie Kennedy. Il faut dire que la vie des Kennedy a été tellement étudiée et documentée qu'elle fait désormais partie de l'histoire universelle. Mentionnons également que puisqu'il s'agit d'un personnage réel, son histoire ne peut pas être travestie à souhait comme dans le cas des contes.

Jelinek a truffé sa pièce de détails quasi maladifs sur la vie de la grande dame américaine. La didascalie initiale, en elle-même, agit comme un résumé de sa biographie :

> Jackie devrait faire son entrée en tailleur Chanel, je pense. [...] On pourrait également prendre comme modèle cette dernière photo dans Central Park (avec Maurice Tempelsman), celle sur le banc en trench-coat, perruque (puisque chauve après la chimio), lunettes de soleil et foulard Hermès noué sur la tête. En tout cas, il faudrait qu'elle travaille dur. J'imagine que tous ses morts, les enfants, bon, l'embryon et les deux bébés morts ne sont pas très lourds, mais les hommes morts le sont d'autant plus, Jack, Bobby, Telis (« Ari »), ça fait un joli poids, non ? ! [...] Au moins, le sang sur le tailleur rose ne pèse pas trop lourd, et de toute façon, il manque au crâne de Jack tout un morceau. (*J*, 65)

Lawrence SCHWARTZWALD, *Jackie and Maurice in Central Park*, 24 avril 1994.

Née en 1929, en Nouvelle-Angleterre, Jackie Kennedy est une figure mythique du monde médiatique américain. À 24 ans, elle épouse John Fitzgerald Kennedy, alors sénateur. En janvier 1961, son mari est élu trente-cinquième président des États-Unis. Bien qu'elle s'intéresse peu à la politique, elle occupe une place remarquée auprès de John F.

Kennedy. Dès son entrée à la Maison-Blanche, elle entreprend de la rénover en entier et d'en faire le sujet d'une émission de télévision présentée au réseau CBS. Cet épisode est raconté par Frédéric Lecomte dans l'ouvrage *Jackie. Les années Kennedy* :

> Jackie adresse personnellement une invitation aux producteurs de NBC et de CBS pour leur proposer une émission de grande écoute qui présentera les tout premiers aménagements de la Maison Blanche. Le 14 février 1962, le jour de la Saint-Valentin, plus de 40 millions d'Américains découvrent son travail et sa décontraction face à la caméra. Jackie leur apparaît comme une femme de grand goût. [...] Quelques jours après l'émission, plus de 2 millions de dollars sont adressés au bureau de Madame John F. Kennedy, afin de soutenir son programme de rénovation. Ces centaines de milliers de donateurs anonymes touchent profondément Jackie et surprennent Jack.[42]

Ce programme spécial rejoint un auditoire si vaste que la *National Academy of Television Arts and Sciences* accorde à Jackie Kennedy un *Emmy Award*. À partir de ce moment, Jackie Kennedy devient une référence dans le domaine de la mode et de la décoration intérieure.

Jackie et John F. Kennedy ont deux enfants, Caroline née en 1957 et John Junior en 1960. Jackie Kennedy a aussi accouché de deux enfants morts peu après leur naissance et a fait une fausse couche. Le personnage de Jelinek fait référence à ces épisodes dans la pièce : « Trop d'accouchements, dont plus de la moitié en vain. À quoi bon ! Expulsion prématurée ou mort d'enfant. Je ne me remettrai jamais de la mort de la petite Arabella et du petit Patrick, pas même dans l'éternité. » (*J*, 83) En effet, le président souffre d'une chlamydia qui affecte grandement les grossesses de sa femme : « Les difficultés de Jackie à procréer – deux naissances prématurées et un bébé mort-né – étaient presque certainement dues à la chlamydia contractée par Jack des suites de sa gonorrhée.[43] » Il est également atteint de la maladie d'Addison, un mal alors mortel qui affecte les glandes corticosurrénales :

---

[42] Frédéric Lecomte, *Jackie. Les années Kennedy*, Paris, L'Archipel, 2004, p. 220-222.

[43] « The underlying cause of [Jackie's] subséquent history of childbearing – a stillbirth and two prématuré births – was almost certainly chlamydia, contracted from Jack as a result of his gonorrhea. » (Sarah Bradford, *America's Queen. The life of Jacqueline Kennedy Onassis*, New York, Viking, 2000, p. 95 ; nous traduisons).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> Après quelques mois de vie commune, Jackie prend conscience que son mari est plus gravement malade que les Kennedy ont bien voulu le lui laisser entendre. Il souffre continuellement de la colonne vertébrale. Ses nuits sont épouvantables, Jack est obligé de marcher des heures durant avant de trouver le sommeil. [...] Atteint de la maladie d'Addison, dite familièrement "du vagabond", John suit rigoureusement un traitement à base de corticostéroïdes. L'insuffisance des glandes surrénales est la cause de ses grandes périodes de fatigues, de malaises, de fièvres, de colites, de la décoloration de ses cheveux et de son teint bronzé.[44]

Tous ces détails sur les conséquences de l'état de santé du président sont mentionnés de manière quasi documentaire dans la pièce de Jelinek :

> Que la nature entière se retourne contre nous. Tenez un exemple du retournement : mon mari souffrait depuis 1940 d'une urétrite chronique – une inflammation de l'urètre suite à une blennorragie. Sa maladie d'Addison en empêchait la guérison complète, son système immunitaire était affaibli. Lors de son autopsie, on a d'ailleurs décelé une infection aux chlamydiae. [...] Mes fausses couches et les mort-nés étaient probablement la conséquence de cette contagion. À savoir, que les chlamydiae peuvent menacer le développement de la cavité amniotique, avant même que l'embryon ne soit vraiment là et déclencher des fausses couches ou des accouchements prématurés. (*J*, 85)

Pourtant, durant les deux ans et demi que dure le mandat de John F. Kennedy à la présidence, la famille Kennedy incarne la famille américaine modèle. En atteste une émission spéciale présentée à la télévision durant le printemps 1961 :

> Le 11 avril, la télévision NBC diffuse après le journal du soir un reportage d'une heure sur la vie de leur Président et de sa famille à la Maison Blanche. Les images d'un bonheur idyllique présentent Jackie entourée de ses deux enfants, de leur chat et de leur fox-terrier. John prend la main de son fils pour l'emmener personnellement à la crèche située à quelques pas de la roseraie. L'Amérique et le monde entier sont admiratifs devant la décontraction et la gentillesse du jeune couple présidentiel.[45]

Au moment où elle était première dame des États-Unis, Jackie Kennedy était consciente des nombreuses infidélités de son mari, mais elle acceptait cette réalité avec résilience :

> Hoover, directeur du FBI depuis 1924, maintient une surveillance étroite sur les Kennedy, plus particulièrement sur la vie sexuelle de John. [...] Il a des renseignements sur la plupart de ses maîtresses : Hedy Lamarr, Angela Green, Joan Crawford, Olivia de Havilland, Peggy Cummins, Lana Turner... [...] Jackie n'est

---

[44] Frédéric Lecomte, *Jackie. Les années Kennedy*, ouvr. cité, p. 69-70.
[45] Frédéric Lecomte, *Jackie. Les années Kennedy*, ouvr. cité, p. 167.

> pas naïve au point d'ignorer que John revoit de temps en temps ses anciennes maîtresses. [...] Jackie sait entre autres que, durant son séjour sur la Côte d'Azur, quelques semaines avant leur mariage, John a retrouvé l'une d'elles dans l'un des palaces de Cannes.[46]

Seule Marilyn Monroe semblait représenter une menace pour la grande dame. Vu la célébrité de l'actrice, Jackie Kennedy redoutait que ses histoires avec le président s'ébruitent et ébranlent la carrière de son mari. Durant les années 1960, Jackie Kennedy et Marilyn Monroe incarnaient deux symboles de la féminité et de l'élégance, quoiqu'ayant deux styles très différents l'une de l'autre. L'image de ces deux femmes a orné des centaines de couvertures de magazines féminins. Leur rivalité est connue de tous, Jackie Kennedy s'étant même exprimée à ce sujet lors d'entrevues qu'elle a accordées après la mort de Marilyn. L'un des exemples les plus manifestes de cette compétition est sans doute la séance de photos que l'actrice avait faite pour le photographe Bert Stern, en 1962, où elle s'était déguisée en Jackie.

Bert STEIN, *The Last Sitting*, 1962

[46] Frédéric Lecomte, *Jackie. Les années Kennedy*, ouvr. cité, p. 72-73.

Dans la quatrième pièce du recueil, Jackie parle de cette couverture de magazine : « Cette Marilyn m'a parodiée pour *Vogue* avec cette perruque noire, comme de plâtre, avec, au bout, les pointes tournées vers l'extérieur. » (*J*, 80). Même si Jackie Kennedy peut réellement avoir ressenti de la haine pour Marilyn Monroe, ses interventions à son propos étaient toujours nuancées et très polies. Jelinek a toutefois choisi d'extrapoler autour de ce sentiment en l'exagérant et en y ajoutant une certaine rancœur : « Marilyn, elle n'est rien et rien ne lui reste, même si elle-même reste : ce corps trop plantureux, cousu dans sa robe pailletée, elle ne peut plus que chuchoter, cette robe, parce qu'elle ne parvient plus à respirer. *Happy Birthday*, *Mr. President*, tu parles ! » (*J*, 90) Cette dernière réplique fait référence à la fête soulignant le quarante-cinquième anniversaire du Président, au Madison Square Garden, pour lequel Marilyn Monroe s'était présentée sur scène avec une robe du couturier Jean-Louis d'une valeur de plus de 10 000 $. Jackie Kennedy était alors absente, partie faire de l'équitation avec ses enfants en Virginie. La captation vidéo de cet hommage de Marilyn au Président pour son anniversaire avait fait le tour du monde, mettant encore davantage en relief la relation qu'ils entretenaient. L'héroïne de Jelinek fait semblant de ne pas envier toute l'attention qu'a reçue Marilyn, mais son attitude laisse croire le contraire : « Nous n'aurions pas pu nous intéresser à elle moins que ça ! Nous nous intéressons même davantage à nos enfants morts que nous n'avons pas connus, qu'à cette femme. » (*J*, 86-87) Ironiquement, le dernier tiers de la pièce de Jelinek aborde la relation conflictuelle qui opposait Jackie et Marilyn Monroe :

> Je dis : elle n'est pas matière cette Marilyn. Elle est décomposition, car elle est chair. Et même si la chair est faite de lumière, elle est tout de même condamnée à se décomposer ! Elle était même déjà décomposée lorsque sa blonde chevelure jaillissait du cercueil comme la mousse d'un extincteur. [...] Ses cheveux débordaient du cercueil et refusaient d'y entrer, la plus grande humiliation. [...] À mes cheveux à moi, ce ne serait jamais arrivé. Mes cheveux étaient une surface lisse froide, noire et absolument opaque. [...] Elle vient du néant, cette femme blonde, qui en réalité n'est pas blonde, chaque semaine une vieille Russe lui incruste l'eau oxygénée à la naissance des cheveux, pas étonnant que les cheveux aient voulu s'enfuir quand ils pensaient encore pouvoir le faire, fuir une fois seulement ! (*J*, 89-90)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Toute la haine que Jackie porte à sa rivale passe par la blondeur artificielle de sa chevelure qu'elle critique de manière récurrente dans la dernière partie de son monologue.

Le 22 novembre 1963, lors d'un défilé sur la rue Elm, à Dallas, John F. Kennedy est assassiné devant des millions de téléspectateurs. Jackie Kennedy, assise juste à côté de lui, voit donc son mari mourir sur ses genoux. À la manière d'une héroïne tragique, elle arbore son tailleur rose signé Chanel éclaboussé de sang pour montrer au monde entier ce qui lui est arrivé. La couverture médiatique autour de l'assassinat de John F. Kennedy survenu en direct, tout comme ses funérailles, marquent le début d'une nouvelle ère télévisuelle. De la tenue exemplaire de Jackie Kennedy durant la cérémonie jusqu'à l'habillement de ses deux jeunes enfants, tous les détails ont été prévus. C'est d'ailleurs de cette manière que l'héroïne de Jelinek décrit la scène :

> [Je] suis restée là, debout, *a woman in black*, jusqu'aux sangles qui m'attachent au cercueil. Les deux petits enfants dressés devant moi, avec leurs gentils visages, leurs petites chaussures rouges, leurs petits manteaux bleu clair, ne les ai-je pas adorablement attifés ? (*J*, 71)

Abbie ROWE, *John F. Kennedy Funeral*, 1963

En plus de la fin tragique de John F. Kennedy, plusieurs autres membres de sa famille ont été frappés par des drames douloureux. Parmi les différents coups du sort, mentionnons que Robert Kennedy s'est fait assassiner en juin 1968, le soir où il a reçu l'investiture démocrate pour les présidentielles américaines. Dans la pièce, Jackie reconstitue cette histoire grâce à une juxtaposition temporelle terriblement elliptique : « J'ai un message pour vous, a-t-on dit à Bobby. On a tiré sur le président. Quoi ? A dit Bobby. Oh ! Je... C'est sérieux ? Oui, c'est ce qu'il a dit Bobby, mais une fois a suffi, ce n'était pas nécessaire de le répéter. La fois suivante, c'était déjà son tour. » (*J*, 77) Edward Kennedy, le frère de John F. et Robert Kennedy, a pour sa part survécu à la chute de sa voiture dans une rivière, en 1967, alors que la femme qui l'accompagnait n'a pu être sauvée. Cet épisode est raconté dans la pièce : « Lorsque nous existions encore comme des humains, on nous appelait des personnalités, mais Teddy n'est même pas cela. C'est pourquoi il vit encore. Pas mal aussi ! Se noyer en baisant, non vraiment ! Enfin, rien qu'elle, la petite secrétaire, pas lui. » (*J*, 69) Finalement, le fils de Jackie et de John F. Kennedy est mort en 1999 dans un crash d'hydravion. L'héroïne de Jelinek commente bien sûr cet événement : « Désormais, [John-John] est cendres dans la mer et les bateaux de l'America's Cup le traversent, c'est sympa aussi, non ? » (*J*, 69) À cause de cette suite d'événements, le clan Kennedy a souvent été qualifié de maudit dans la presse et dans la littérature. La Jackie de Jelinek raconte cette accumulation de malheurs de manière ironique, fidèle à l'image inébranlable que les Kennedy avaient toujours cherché à maintenir auprès du public : rien ne semble déstabiliser cette grande famille américaine.

À 34 ans, Jackie Kennedy s'installe à New York avec ses enfants et elle épouse Aristote Onassis, un milliardaire d'origine grecque. Jackie Kennedy n'en continue pas moins d'occuper les premières pages des journaux et des magazines durant son union avec le riche armateur. Elle a été mêlée à plusieurs scandales, que ce soit en raison de la dot de deux millions de dollars qu'elle a reçue lors de son mariage, de la promesse de bénéficier de 25 % de la fortune de son mari à sa mort, ou encore à cause des aventures mal dissimulées de son mari avec la chanteuse Maria Callas. Peu après la mort d'Onassis, en

1975, Jackie Kennedy rencontre le diamantaire Maurice Tempelsman, avec qui elle vivra jusqu'à sa mort. Elle décède d'un cancer du système lymphatique en 1994.

Jelinek a choisi de recentrer sa pièce autour des années Kennedy. Jackie ne fait aucune allusion à son enfance ni à sa famille à elle, pas même à son père à qui elle vouait une admiration sans bornes. Elle ne raconte pas non plus son ascension sociale ni l'accueil plutôt mitigé que lui a d'abord réservé la famille Kennedy. Quant à Aristote Onassis et Maurice Tempelsman, leur existence est mentionnée, mais elle n'est absolument pas développée. En resserrant l'action autour de quelques années à peine, Jelinek montre son héroïne sous son meilleur jour, au moment où elle était le plus estimée par la population et où elle recevait le plus d'attention médiatique. En ce sens, la position adoptée par le personnage de Jackie dans les *Drames de princesses* diffère de celle des autres femmes du recueil, puisque le point de focalisation de ce qu'elle raconte est rattaché à un événement très précis : l'assassinat de son mari. Elle le confirme elle-même : « [Ç]a n'a fait que commencer avec le coup de feu » (*J*, 68). Toute la structure de la pièce est basée sur ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « personnage-souvenant » :

> À partir du moment où il ne s'agit plus de représenter un drame mais de faire retour sur un drame, sur une catastrophe qui a déjà eu lieu, le personnage-souvenant s'avère un instrument idéal pour convoquer sur scène le passé et pour le scruter sous tous les angles imaginables. Instrument extrêmement souple, dans la mesure où, n'étant pas un narrateur extérieur, ce personnage-souvenant reste perméable à toutes les émotions que permet la remémoration ou, mieux, la reviviscence du drame antérieur.[47]

Jackie s'adonne à une rétrospective du cours de sa vie sans toutefois situer le temps et le lieu à partir duquel elle prend la parole. La pièce est exempte de chronotopes, mis à part le fait que la femme est déjà décédée (la pièce se passe après le 19 mai 1994)[48]. La troisième pièce est entièrement centrée sur le personnage médiatique : son habillement, son physique, sa façon de parler, sa manière de se mettre en valeur, ses photos. La didascalie initiale commande même plusieurs accessoires qui sont associés à des périodes très précises de la vie de la grande dame. En convoquant « le tailleur Chanel », la « perruque (parce que

[47] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, ouvr. cité, p. 219.
[48] « [E]n tout cas moi je suis morte. » (*J*, 70)

chauve après la chimio) » et « les morts » (*J*, 65) qu'elle traîne derrière elle, Jelinek mêle les temporalités pour les faire advenir toutes au même moment.

Jackie fait ainsi appel à une récapitulation pour exposer les vexations qu'elle a subies. En effet, bien que Jelinek lui ait conservé une image publique impeccable de grande dame, elle lui invente une personnalité de femme condescendante et mesquine :

> [Voilà] ce qu'on appelait le bon goût, vous imaginez ! Non. Mieux vaut ne rien s'imaginer. Parce qu'on ne sait pas de quelle écuelle provient l'idée qui alimente les soupes populaires des pauvres. (*J*, 66) ; Les gens ont besoin de ces sentiments car ils n'en ont pas, mais les connaissent tout de même. Ils sont constamment décrits, dans les ivresses des pages en couleurs, dans les rumeurs de leur petit commerce (*J*, 67)

Alors que sa logorrhée aurait pu avoir une valeur cathartique, la purgation finale n'advient jamais. Jackie semble vivre une « agonie dramatique », telle que la nomme Sarrazac, qui l'emprisonne dans le passé par des anecdotes de sa vie et de l'époque des années 1960. Peter Szondi explique bien le contresens qui résulte de cette obsession :

> La contradiction [réside] entre le passé remémoré dans la thématique et le présent spatio-temporel dans le postulat de la forme dramatique, la nécessité qui en découle de motiver l'analyse en inventant une action additionnelle, et enfin le déséquilibre qui résulte du fait que cette deuxième action domine la scène, alors que la véritable "action" est encore reléguée dans les confessions des personnages.[49]

Le ressassement incessant de Jackie empêche l'action d'avancer et rend la lecture entière de la pièce inutile. Jelinek précise au reste que la pièce peut se terminer prématurément si la comédienne en ressent le besoin ![50] Dès les premières lignes, toutes les obsessions du personnage sont mises en place : les vêtements, la célébrité, les morts, la condition féminine, les médias. De manière cyclique, Jackie passera du coq à l'âne pour revenir à l'une ou l'autre de ces thématiques. En d'autres mots, la progression de ce drame axé sur la parole « logorrhéenne » procède par « reptation aléatoire » si on reprend les termes

---

[49] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, p. 144.

[50] « La comédienne doit péniblement traîner derrière elle les morts (accrochés les uns aux autres ?) et par conséquent s'essouffler de plus en plus, haleter, jusqu'à ce que, à un moment donné, elle doive interrompre le monologue parce qu'elle n'en peut plus. Selon sa condition physique et son état d'esprit du jour, cela interviendra plus tôt ou plus tard. Et alors, le monologue sera terminé et basta. » (*J*, 65)

proposés par Michel Vinaver dans son ouvrage *Écritures dramatiques*, c'est-à-dire par « juxtaposition contingente de micro-actions discontinues[51] ».

Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann

Les deux femmes élues par Jelinek pour figurer dans *Le Mur*, dernière pièce de son recueil, sont les auteures Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann. Les deux poètes se retrouvent d'ailleurs souvent associées, ayant toutes deux exprimé leur difficulté à accepter leur condition de femme dans le contexte social et politique de l'après-guerre. C'est le cas dans l'ouvrage *Roman et mythes : Rilke, Bachmann, Plath*[52] de Michel Kappes, ou encore dans celui de Lydie Salvayre, *7 femmes*[53]. Si, au Québec, les deux auteures ne sont pas connues du grand public, il n'en demeure pas moins qu'une partie de l'élite cultivée a pu entendre parler d'elles et de la marque qu'elles ont laissée dans l'histoire littéraire américaine ou germanique. D'ailleurs, la metteure en scène Brigitte Haentjens a monté le roman de Bachmann, *Malina* (1971), en 2002 et celui de Plath, *La cloche de détresse* (1963) sous le titre de *La cloche de verre*, en 2004. Dans un article paru dans un dossier de la revue *Jeu* sur la folie au théâtre, le critique Hervé Guay souligne la sensation d'emprisonnement palpable qui ressortait des deux mises en scène :

> L'obstacle est chez Haentjens intérieur, intériorisé, la relative viduité de l'espace offrant aux acteurs la possibilité de montrer dans le corps, par le corps, les effets de cette intériorisation de normes extérieures à soi-même et au genre féminin. [...] Corps-prison plutôt que lieu de jouissance, dont la femme est en bout de piste dépossédée, ce qui l'oblige à trouver refuge dans sa tête, seul espace de liberté qui lui reste. Si, au début, il offre une échappatoire, détaché du corps, ce lieu d'introspection détache peu à peu l'être du réel pour générer ce que j'appellerais une "surconscience existentielle", cause d'angoisse et de mal-être plutôt que moteur d'écriture.[54]

Ces productions de la compagnie Sibyllines ont reçu un accueil critique plutôt favorable et ont contribué à faire connaître Plath et Bachmann. Dans la dernière pièce des *Drames de*

---

[51] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p. 905.
[52] Michel Kappes, *Roman et mythe. Rilke, Bachmann, Plath*, Paris, L'Harmattan, 2005, 450 p.
[53] Lydie Salvayre, *7 femmes*, Paris, Perrin, 2013, 231 p.
[54] Hervé Guay, « Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle ? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens », *Jeu: revue de théâtre*, vol. 3, n° 140, 2011, p. 107.

Rapport-Gratuit.com

princesses, les paroles des écrivaines se confondent, et même fusionnent. Jelinek mêle les détails biographiques au sujet des auteures, en plus d'insister sur les situations similaires que l'on retrouve dans leurs œuvres littéraires.

Sylvia Plath est née le 27 octobre 1932 à Jamaica Plain, un quartier de la ville de Boston, mais ses parents sont d'origine germanique, son père ayant immigré d'Allemagne et sa mère d'Autriche. Lorsqu'elle a à peine huit ans, elle perd son père Otto Plath, décédé des suites d'une gangrène causée par un diabète mal traité. Son père trop tôt disparu hante son œuvre. Très rapidement, Sylvia Plath a voulu se tailler une place dans la société intellectuelle américaine et dans le cercle des poètes primés. Malheureusement, l'impossibilité de vivre de son art, le peu de reconnaissance de ses écrits, le manque d'argent et l'accumulation des emplois secondaires entraînent des épisodes de panique, des séjours en psychiatrie et une tentative de suicide durant l'été 1952. C'est d'ailleurs le sujet de son roman *La cloche de détresse*, publié en 1962. Une pulsion de mort omniprésente, doublée de l'incapacité à passer à l'acte, marque ses écrits : « C'est alors que j'ai compris que mon corps possédait plus d'un tour dans son sac ; du genre rendre mes mains molles au moment crucial, ce qui lui sauvait la vie à chaque fois, alors que si j'avais pu le maîtriser parfaitement, je serais morte en un clin d'œil.[55] » Dans ce roman, la narratrice est consciente de la force de son désir de mourir au point de tenter de se court-circuiter elle-même : « Récemment moi aussi j'avais envisagé d'aller à l'école catholique. Je savais que les catholiques considéraient le suicide comme un péché mortel. Mais puisqu'il en était ainsi ils parviendraient peut-être à m'en dissuader plus facilement.[56] » L'héroïne est prise entre la folie et le désespoir, déchirée entre sa volonté de s'adapter à une Amérique qu'elle juge très conservatrice, et son refus de se plier aux normes insensées que cette société lui dicte.

En 1956, Sylvia Plath obtient une bourse Fullbright, lui permettant d'aller étudier à l'Université de Cambridge en Angleterre. C'est dans un cercle de lecture qu'elle rencontre le poète Ted Hughes, qui sera son mari presque jusqu'à la fin de sa vie. Elle s'efface

---

[55] Sylvia Plath, *La cloche de détresse*, trad. Michel Persitz, Saint-Amand, Denoël, 1972, p. 172.
[56] Sylvia Plath, *La cloche de détresse*, ouvr. cité, p. 176.

derrière lui et s'efforce de travailler à sa renommée, même si cette position ne lui convient pas tout à fait :

> Je me tracasse à propos de Ted. Son succès, dont il faudra que je m'occupe à l'automne en plus de mon travail, me réjouit, j'en suis ravie pour lui, mais j'aimerais vraiment le partager, nous nous sentirions beaucoup mieux tous les deux. Cela dit, si un seul de nous deux doit réussir, je préfère que ce soit lui. C'est pour ça que j'ai pu l'épouser, parce que je savais que c'était un meilleur poète que moi, et que je n'aurais jamais à restreindre mon petit talent, mais pourrais au contraire le travailler, le pousser au maximum, et sentir encore Ted loin devant moi.[57]

Hughes et Plath déménagent aux États-Unis et l'écrivaine se met à travailler dans un hôpital psychiatrique. À leur retour à Londres, en 1959, le couple vit une période de créativité intense, qui durera jusqu'à l'automne 1962, au moment où Plath, qui a entre-temps donné naissance à deux enfants, découvre que son mari entretient une liaison avec leur amie commune Assia Wevill. Dans un élan de rage, l'écrivaine brûle les manuscrits sur lesquels travaillait Hughes, ainsi que toute la correspondance témoignant de leur amour. En février 1963, elle se suicide en avalant une boîte de somnifères et en allumant le gaz de la cuisinière.

La poésie de Sylvia Plath dérive entièrement de son vécu. Elle en a d'ailleurs conscience et le mentionne dans son journal : « Mon problème principal est que j'explore des sujets très riches et qui ont une forte réalité pour moi, en oubliant qu'il peut y avoir un autre public que Ted et moi.[58] » En effet, la poète relate des histoires familiales, des épisodes de son enfance et des séjours en psychiatrie durant lesquels elle a subi des électrochocs. Elle aborde aussi la question de la maternité et de l'enfantement, qu'elle rattache à la mort et à la précarité de la vie. Dans son roman *La cloche de détresse*, elle raconte en détail un accouchement auquel elle a assisté, alors qu'elle accompagnait un ami médecin.

Sylvia Plath a été partagée tout au long de sa vie entre le désir que son art soit reconnu par ses pairs, la volonté d'être une épouse digne de son mari et la nécessité de s'affranchir, en tant que femme, de l'emprise des hommes, en particulier de son époux.

---

[57] Sylvia Plath, *Journaux 1950-1962*, Paris, Gallimard, 1999, p. 221-222.
[58] Sylvia Plath, *Journaux 1950-1962*, ouvr. cité, p. 219.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Pourtant, dans ses journaux intimes, Plath établit clairement une filiation entre elle et Marilyn Monroe : « La nuit dernière Marilyn Monroe m'est apparue en rêve, comme une sorte de marraine fée.[59] » Cette icône de la féminité et du cinéma n'a-t-elle pas toujours été influencée par le regard masculin ? L'écrivaine est consciente de ce paradoxe. Elle déplore le fait qu'elle a intériorisé le conformisme qu'elle critique :

> On dirait que j'ai besoin de crises pour exercer ma nature. Ce matin tout me semble frais, clair et possible. Le grand défaut de l'Amérique, de cette partie en tout cas, est la pression qu'elle exerce, cette attente conformiste. [...] Je suis horrifiée de rejoindre l'expression du rêve américain dans mon désir d'avoir une maison et des enfants.[60]

Les poèmes de Plath sont marqués par la trahison et l'abandon, souvent liés aux relations amoureuses, ainsi que par le tragique d'une histoire contemporaine dominée par les camps nazis et la bombe atomique.

Ses journaux intimes, publiés après sa mort, montrent qu'elle entretenait un rapport ambigu avec celle-ci. La mort lui sert parfois d'échappatoire à ses épisodes névrotiques, mais constitue aussi tantôt une source de réconfort, tantôt une source de peur immense :

> Un soir tard, comme nous marchions, nous avons vu la lueur orange cuivré d'un incendie en dessous du collège. J'ai traîné Ted pour le voir, espérant un holocauste de maisons, les parents sautant des fenêtres avec des bébés, mais rien de tel. [...] L'incendie avait quelque chose d'étrangement satisfaisant. J'espérais un incident, un accident. Quel est en nous ce désir débridé d'un carnage général ? Je marche dans les rues, tendue, prête, souhaitant presque que mes yeux et mes nerfs soient mis à l'épreuve de la tragédie – enfant écrasé par une voiture, maison en flammes, cheval jetant quelqu'un dans un arbre. Rien ne se produit, et je marche à la lisière du danger.[61]

L'œuvre de Sylvia Plath est constituée de plusieurs centaines de poèmes, de dizaines de nouvelles, d'une correspondance abondante, de milliers de pages de journaux intimes et de quelques traductions[62]. Ella a publié des poèmes dans des dizaines de revues américaines et européennes comme *The New Yorker* ou *Mademoiselle*. Toutefois, elle n'a publié de son vivant qu'un recueil de poèmes, *Le colosse* (1960), et un roman, *La cloche de*

---

[59] Sylvia Plath, *Journaux 1950-1962*, ouvr. cité, p. 420.
[60] Sylvia Plath, *Journaux 1950-1962*, ouvr. cité, p. 332.
[61] Sylvia Plath, *Journaux 1950-1962*, ouvr. cité, p. 267-268.
[62] On doit notamment à Sylvia Plath la traduction anglaise des contes des frères Grimm.

détresse (1963). Son journal intime, ses carnets et les trois recueils posthumes, qui ont fait sa renommée, ont été édités par Ted Hughes des années plus tard. Parmi tous les documents publiés après sa mort, le recueil de poèmes *Ariel* est considéré comme le plus inspiré. Plath a écrit les trente poèmes du recueil durant les derniers mois de sa vie, persuadée d'être en train d'écrire ses meilleurs textes. Dans son poème « Dame Lazare », l'auteure écrit : « Je n'ai que trente ans. / Et comme les chats je dois mourir neuf fois. / [...] / Mourir / Est un art, comme tout le reste. / Je m'y révèle exceptionnellement douée.[63] » Ce poème a d'ailleurs été interprété par la critique comme un présage de son suicide imminent. Le féminisme de l'auteure, le témoignage de ses accès de folie et l'expression du conformisme qui l'étouffait ont d'ailleurs contribué à faire de Sylvia Plath, pour reprendre l'expression de Françoise Rétif, une « suicidée de la société des hommes[64] », mais aussi une auteure exemplaire de l'après-guerre.

Ingeborg Bachmann naît le 25 juin 1926, à Klagenfurt, en Autriche. En 1932, son père entre au parti national-socialiste, contribuant d'une certaine manière aux horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Le 12 mars 1938, Hitler et ses troupes entrent en Autriche et le 5 avril, ils marchent sur la ville où sont installés les Bachmann. Cet événement constitue un tournant dans la vie de l'auteure :

> Il y eut un moment déterminant qui dévasta mon enfance. L'entrée des troupes hitlériennes à Klagenfurt. Ce fut quelque chose de si horrible qu'avec ce jour-là commence ma mémoire, par une douleur trop précoce d'une intensité telle qu'elle resta peut-être unique en son genre dans ma vie [...] cette monstrueuse brutalité, qui était perceptible, ces hurlements, ces chants, ces défilés au pas militaire – le surgissement de ma première peur mortelle.[65]

En découvrant que son père était un militant nazi, Bachmann veut se dissocier du génocide historique auquel sa famille a pris part malgré elle, de cette généalogie de l'horreur transmise par son père. Cet homme, qui était pour elle une figure réconfortante, devient

---

[63] Sylvia Plath, *Ariel*, Paris, Des femmes, 1978, p. 22-23.

[64] Gil Pressnitzer, « Sylvia Plath, chronique d'une stigmatisée », *Esprits Nomades* [En ligne], mis en ligne le 27 juillet 2013, consulté le 18 septembre 2013, URL : http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/plath/plath.html.

[65] Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, Domont, Belin, 2008, p. 51.

même, si l'on en croit un passage de *Malina*, une menace envers le peuple juif, mais aussi envers elle :

> La chambre est grande et sombre, car il n'y a ni fenêtres ni portes. Mon père m'a enfermée [...] La porte, montre-moi la porte. Mon père détache tranquillement un premier tuyau de la paroi, je vois un trou rond où se produit un sifflement, je m'accroupis, mon père continue, détache un tuyau après l'autre, et, avant de pouvoir crier, je respire déjà le gaz, toujours plus de gaz. Je suis dans la chambre à gaz, la plus grande chambre à gaz du monde, et seule dedans. Contre le gaz, on ne se défend pas.[66]

Dès dix-huit ans, Bachmann a déjà écrit des poèmes, un drame, des nouvelles, un journal de guerre et une correspondance fictive. Sa nouvelle « Le passeur », publiée dans un journal de sa ville en 1946, remporte d'ailleurs du succès. En janvier 1948, elle rencontre à Vienne le poète Paul Celan, avec qui elle correspondra toute sa vie :

> Il est important de mettre en évidence que le dialogue fut non pas univoque, comme on eut trop longtemps tendance à le dire, mais symétrique, en d'autres termes qu'il ne s'agit pas d'"influence" mais d'un échange de poète à poète indissociable de la relation d'amante à amant. Tout vrai dialogue ne pouvait être entre eux qu'à la fois amoureux et poétique, voire poétologique.[67]

À l'Université de Vienne, elle étudie le droit, puis les langues germaniques et la philosophie, et écrit une thèse de doctorat intitulée « La réception critique de la philosophie existentielle de Martin Heidegger ». Au début des années 1950, elle se joint au Groupe 47, un rassemblement d'écrivains et de critiques d'origine allemande dont faisaient notamment partie Martin Walser, Heinrich Böll et Uwe Johnson. Le groupe se réunissait au Café Raimund pour réfléchir aux enjeux politiques et esthétiques de la littérature, ainsi que pour soumettre au jugement de leurs confrères certains extraits de leurs œuvres. Elle reçoit, au reste, en mai 1953, le Prix du Groupe 47.

Dans la nuit du 19 au 20 mars 1970, Paul Celan se suicide en se jetant dans la Seine. Dans son roman *Malina*, publié l'année suivante, Bachmann écrit : « Ma vie est finie car il s'est noyé dans le fleuve pendant l'évacuation. Il était ma vie. Je l'ai aimé plus que ma

---

[66] Ingeborg Bachmann, *Malina*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1973, p. 144.

[67] Françoise Rétif, « Dossier Ingeborg Bachmann », *Poezibao* [En ligne], 2010, consulté le 14 novembre 2013, URL : http://poezibao.typepad.com/files/rétif-françoise-dossier-ingeborg-bachmann.pdf.

vie.[68] » Bien que ce roman n'ait pas bénéficié d'une très bonne réception critique à sa sortie, il finira toutefois par s'imposer comme un roman important. C'est d'ailleurs Elfriede Jelinek qui en a fait l'adaptation et signé le scénario du film éponyme réalisé par Werner Schroeter et sorti en 1991.

Bachmann meurt à Rome, à l'automne 1973, des suites d'un incendie, et laisse alors de très nombreux manuscrits inachevés. Les circonstances de sa mort ont été maintes fois étudiées. Celle-ci est considérée comme un accident par certains et comme un suicide par d'autres :

> On sait aujourd'hui que si l'appartement prit feu, c'est parce que l'écrivain, anesthésiée par la centaine de comprimés de tranquillisants dont elle s'abrutissait, ne sentait plus les brûlures lorsque sa cigarette tombait sur sa peau. Dans la nuit du 26 septembre 1973, sa chemise de nuit prit feu et avec elle l'appartement, le nylon se fondit dans la chair et la femme de lettres fut admise à l'hôpital roman Sant'Eugenio, un tiers du corps brûlé au deuxième et troisième degré. [...] Sa peau se cicatrisa normalement mais l'écrivain mourut en proie à des accès épileptiformes, les médecins n'étant pas parvenus à reconstituer à temps le cocktail de Médomine, de whisky et de Séresta que l'écrivain avait coutume d'ingurgiter.[69] »

Les textes d'Ingeborg Bachmann sont marqués par l'élaboration d'un monde où les identités masculines et féminines se confondent :

> Cette fois encore, mon père a le visage de ma mère, je ne sais jamais bien quand il est l'un ou l'autre ; un soupçon grandit en moi, devient la certitude qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais encore autre chose, aussi est-ce dans une extrême agitation que j'attends, au milieu des autres gens, notre rencontre.[70]

L'écriture de Bachmann est également truffée de références intertextuelles à des auteurs qu'elle respectait. Pour elle, « il ne faut pas voir dans ce procédé littéraire une forme de plagiat ou d'appropriation plus ou moins frauduleuse du bien d'autrui, mais tout au contraire la volonté de rendre hommage à certains textes, de les rappeler à la vie, eux et leurs auteurs, et surtout la volonté de dépasser les notions de propriété littéraire et d'auteur

---

[68] Ingeborg Bachmann, *Malina*, ouvr. cité, p. 27.
[69] Benoît Pivert, « Ingeborg Bachmann le désespoir en sourdine », *Revue d'art et de littérature, musique*, n° 26, mai 2007, p. 60.
[70] Ingeborg Bachmann, *Malina*, ouvr. cité, p. 190.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

individuel.[71] » En 1960, Paul Celan s'était d'ailleurs fait injustement accuser par la veuve du poète Yvan Goll d'avoir copié des passages de l'œuvre de son époux. À ce moment, Bachmann avait été l'une des rares personnes à l'avoir défendu en prônant les bénéfices d'« une "commune présence", d'une énonciation hybride, ouverte, généreuse et disséminante.[72] » Selon elle, « ce qui importe [...] c'est moins l'individualité d'un auteur que cette communauté élective qui constitue sa bibliothèque.[73] »

Ingeborg Bachmann, à l'instar de Jelinek, ne cesse de proposer une critique acerbe de l'Autriche et de son passé nazi. Jelinek s'exprime en ces termes au sujet de l'auteure :

> Ingeborg Bachmann est la première femme de la littérature de l'après-guerre dans les pays de langue allemande qui, par des moyens radicalement poétiques, a décrit la continuation de la guerre, de la torture, de l'anéantissement dans la société et dans les relations entre hommes et femmes.[74]

Pour Bachmann, l'art est politique et est destiné avant tout à agir. Dix ans après la libération d'Auschwitz, l'auteure se sentait un devoir de mémoire à l'égard du passé nazi de son pays, malgré la lourdeur de ce passé :

> Une parole est possible, une parole née du dedans même des cendres d'Auschwitz et du dedans même de ses ténèbres. Une parole pour que les morts ne soient plus seuls. Une parole pour se souvenir de la nuit et dire ce que l'Autriche, honteusement, bâillonne. [...] Car se taire, pour Bachmann, pour Celan et pour tous les écrivains du Groupe 47, se taire n'est rien de moins que donner la victoire aux bourreaux.[75]

Comme Jelinek, Bachmann a toujours condamné l'amnésie collective de certains peuples, dont l'Autriche. Dans son roman *Malina*, elle prend d'ailleurs le parti des Juifs plutôt que de celui des Allemands :

> Je porte le manteau juif de Sibérie, comme tous les autres. On est en plein hiver, la neige ne cesse de tomber, toujours plus dense, ma bibliothèque s'effondre sous la neige. La neige l'ensevelit lentement, tandis que nous attendons d'être déportés, l'humidité attaque les photographies sur les rayons, ce sont les portraits de tous les êtres que j'ai aimés, j'en essuie la neige, les secoue, mais la neige tombe toujours.[76]

---

[71] Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, ouvr. cité, p. 29.
[72] Lydie Salvayre, *7 femmes*, ouvr. cité, p. 222.
[73] Lydie Salvayre, *7 femmes*, ouvr. cité, p. 221.
[74] Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, ouvr. cité, p. 15.
[75] Lydie Salvayre, *7 femmes*, ouvr. cité, p. 219.
[76] Ingeborg Bachmann, *Malina*, ouvr. cité, p. 158-159.

Dans la dernière pièce des *Drames de princesses*, Elfriede Jelinek joue à entremêler, à fusionner la vie de Sylvia Plath et celle d'Ingeborg Bachmann, en plus de créer un brouillage entre la biographie des deux auteures et l'histoire des personnages littéraires qu'elles ont créés. Toutefois, Jelinek ne part pas vraiment d'éléments biographiques objectivement factuels, mais plutôt des faits rapportés par les auteures elles-mêmes. Ainsi, une dimension authentificatrice est ajoutée au récit. Les rapprochements réels entre la perception qu'avaient les deux auteures de leur propre vie rendent leurs deux récits interchangeables et brouillent la situation d'énonciation. C'est le cas par exemple lorsque l'une des protagonistes explique qu'il est plus facile qu'elle croyait de mourir : « Je constate qu'il n'est pas si difficile pour un vivant d'atteindre le royaume des ombres. J'imaginais que ce serait plus difficile. Un four. Une cigarette. Une chemise de nuit en nylon. La peau nue. » (*LM*, 131) En quelques mots, Jelinek résume les circonstances de la mort des deux écrivaines, tournant ainsi en dérision la prétendue individualité attachée au mythe de ces deux femmes sanctifiées par l'histoire littéraire.

Au lieu d'utiliser le nom de famille des écrivaines pour identifier ses personnages, Jelinek préfère conserver uniquement leur prénom. Dans la didascalie initiale, elle réduit même le prénom d'Ingeborg pour ne conserver que son surnom, Inge. Ce choix retire aux deux femmes leur statut d'écrivaine célèbre. Leur nom est d'ailleurs rarement répété au cours de la pièce. Seuls des sauts de paragraphes marquent des coupures dans le texte de la pièce. Dans la première didascalie, Jelinek précise que cette séparation a été faite de manière plutôt aléatoire et qu'elle pourrait donc facilement être modifiée : « En ce qui concerne la répartition du texte, elle est déterminée par l'auteure, mais les personnages peuvent aussi devenir doubles ou triples, les paragraphes ne sont qu'une ébauche des ruptures ou interruptions de la parole, ils ne servent pas à différencier les deux personnages. » (*LM*, 101) Seules de rares occurrences permettent d'associer ce qui est dit à l'une ou l'autre des héroïnes. On déduit par exemple que c'est Inge qui énonce la réplique suivante : « Il était seulement Otto, ce diabétique opiniâtre. Cela ne t'a pas suffi. Il ne voulait même pas reconnaître son propre diabète. Ça, c'est considéré comme prouvé. Il aurait tranquillement pu continuer à vivre. » (*LM*, 134) De la même manière, c'est elle qui

ironise sur le suicide de son avatar réel : « Heureusement que tu es dans le four. Il n'y a plus de plaque libre sur laquelle je pourrais me présenter. Je crois que je vais devoir m'allumer moi-même. Une méthode vieille comme Hérode. Mais efficace. » (*LM*, 130)

La situation d'énonciation gravite autour d'un mur transparent auquel les protagonistes ne cessent de faire référence, qu'elles parlent d'escalader dans le premier acte, puis sur lequel elles grimpent dans la deuxième partie. Il est tentant de voir dans ce mur transparent une référence au « plafond de verre » que doivent briser les femmes pour grimper dans la hiérarchie sociale, d'autant plus que l'une des deux héroïnes fait la remarque suivante : « Je croyais voir des arbres, comme toujours, mais là, soudain, il y eut ce mur, transparent. Seules les femmes décrivent ce genre de chose. » (*LM*, 108) Ce mur devient aussi tableau et miroir au cours de la pièce, que Sylvia et Inge nettoient sans cesse avec du « spray nettoyant » (*LM*, 111) pour pouvoir voir à travers. L'image du mur trouve des échos dans les romans des écrivaines. Dans *La cloche de détresse*, l'héroïne Esther Greenwood explique qu'elle se sent emmurée dans une cloche de verre. Aussi, au milieu du roman, elle fait une tentative de suicide en ingurgitant une grande quantité de médicaments et en allant se cacher dans une fente d'un mur de son sous-sol. De son côté, *Malina* se termine alors que la narratrice disparaît dans la fissure d'un mur. Ainsi, certaines répliques, s'appliquant aux deux femmes à la fois, contribuent à brouiller la frontière entre les personnages : « Non, il est à moi, ce mur. J'ai déjà disparu dedans. » (*LM*, 112).

Jelinek opère des rapprochements entre les femmes sous deux angles. D'abord, elle met l'accent sur le manque de reconnaissance de leur talent d'auteure de leur vivant : « C'est tout le contraire de nous, car justement après la mort, nous voulons d'autant plus être vues. [...] Nous voulons être visibles et présentées avec une plaisante garniture appropriée. » (*LM*, 132) Elle met également en relief le rapport amour-haine que les deux écrivaines entretenaient avec la figure paternelle. Alors que la première en veut à son père d'avoir négligé sa maladie et d'être mort trop jeune, la seconde s'est sentie trahie par l'appartenance de son père au régime nazi. Ces histoires se croisent dans des chœurs formés par les deux femmes :

> *Les deux femmes grimpent maintenant sur le mur avec leurs récipients pleins de sang.*
> *Elles appellent* : Papa ! Papa !
> *Elles crient à tue-tête* : Papa ! Papa !
> Ton papa était nazi et tu dis qu'il était pacifiste !
> Ton papa était pacifiste et tu prétends qu'il était nazi !
> Ton papa était pacifiste et tu prétends qu'il était juif ! (*LM*, 129-130)

C'est à partir de ces deux motifs récurrents que brode Jelinek pour créer la choralité de la dernière pièce de son recueil. Dans *Le Mur*, Jelinek passe d'un théâtre du récit au rituel, les allusions au mur venant rythmer la cérémonie :

> Vlan, nous voilà déjà tombées de notre mur. Avant même d'arriver en haut. [...] Le mur est déjà tout lézardé à cause de nos tentatives d'y accrocher notre image. (*LM*, 104) ; Ce n'est pas toi qui a dit qu'un jour tu avais disparu dans une de ces lézardes ? C'était un mensonge. Le mur est toujours là et toi aussi tu es toujours là. (*LM*, 106) ; Non, il est à moi, ce mur. J'ai déjà disparu dedans. (*LM*, 112) ; Tu désignes l'homme pour le détruire et ce n'est qu'après que tu réalises : il est derrière le mur transparent que tu as astiqué si joliment depuis des heures et des heures. (*LM*, 117)

Le Mur est la seule pièce du recueil qui crée un espace scénique, comme si Jelinek avait voulu donner une matérialité à la séparation d'avec le monde que les deux auteures ressentaient. Alors que dans les pièces précédentes, la configuration scénique n'était guère prise en considération par Jelinek, elle y porte une attention particulière dans *Le Mur*, au point que la cloison figure dans le titre du dernier drame. Ce ne sont plus les héroïnes qui donnent leur nom à la pièce, mais l'élément scénographique qui sert de cadre à l'action dramatique. Ce mur acquiert différentes significations au fil des discours des personnages. Comme le mentionne Priscilla Wind dans sa thèse de doctorat sur la notion de mise en scène dans les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, « le texte théâtral dépeint un mur qui s'avère à la fois écran protecteur, fond d'une caverne platonicienne et miroir sans reflets[77] ». Jelinek ajoute quelques indications scéniques sur le lieu dans lequel la pièce se déroule, par quoi elle évoque un endroit sale et répugnant : « Ici traîne une culotte sale, là-bas une chaussette, et là quelqu'un a posé sa montre, le bracelet est tout crasseux. Ce Tee-shirt pue abominablement, comme un cadavre de sportif [...] » (*LM*, 135) C'est dans ce lieu

[77] Priscilla Wind, *La notion de mise en scène dans les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2010, f. 375.

Rapport-Gratuit.com

désaffecté qu'Ingeborg et Sylvia participeront à une cérémonie qui se déroulera en deux temps. Durant l'acte I, les femmes procèdent au sacrifice d'un bélier. En même temps, elles tiennent une conversation sur le thème du mur. L'acte II met en scène l'ascension du mur par les deux écrivaines qui veulent consommer une soupe qu'elles ont concoctée avec le sang du bélier.

Deux récits se déroulent en parallèle, le premier dans les indications scéniques et le second dans les répliques des personnages. Alors que les propos des héroïnes concernent leur condition difficile de femme artiste et l'hommage qu'elles veulent rendre à certaines figures féminines qui les inspirent, les didascalies présentent plutôt les étapes du rituel sacrificiel qui consiste à préparer et à consommer une soupe de sang de bélier :

> *Sylvia et Inge abattent un mâle (bélier). Elles lui arrachent les testicules et s'enduisent de sang.* (*LM*, 101) ; *Les deux femmes essorent le cadavre du bélier mort au-dessus d'un baquet, le sang s'égoutte dedans* (*LM*, 118) ; *Après avoir jeté sans aucun ménagement le cadavre qu'elles viennent de presser, elles versent le sang dans des boîtes Tupperware que chacune d'elles empile dans son sac à dos, et mettent finalement le sac à dos sur leur dos et escaladent le mur.* (*LM*, 125) ; *Les deux femmes grimpent maintenant sur le mur avec leurs récipients pleins de sang.* (*LM*, 129) ; *Les deux escaladeuses avec leurs boîtes de sang sont arrivées au sommet du rocher. [...] Les deux femmes se hissent sur le rocher, déballent leur soupe de sang et la versent dans les assiettes et tasses de poupées. Tout déborde, le sang coule le long du rocher. Les femmes font leur goûter de sang.* (*LM*, 136)

Jelinek opère un décalage entre la violence des gestes que Sylvia et Ingeborg posent et la naïveté enfantine avec laquelle elles s'adonnent à cette activité. L'allusion aux jeux de rôles qu'imaginent les enfants est frappante : « *Pendant ce qui suit, elles font une pause ensemble, en se servant de la vaisselle de poupée. On joue pour ainsi dire à "manger", comme le font les enfants.* » (*LM*, 137) Des comptines servent aussi d'incantations et viennent rythmer la cérémonie : « Maman est en haut, qui fait du gâteau. » (*LM*, 106) ; « Il court il court le furet, le furet des bois mesdames, il court il court le furet, le furet du bois joli, il est passé par ici, il repassera par là. » (*LM*, 113) Sylvia et Ingeborg semblent également déguisées en poupée grâce à des costumes et des accessoires très stéréotypés, stéréotype auquel elles ne peuvent échapper en dépit de leur intelligence remarquable. Ingeborg porte un dirndl, une robe traditionnelle des pays germaniques destinée à certaines fêtes, et Sylvia revêt un « maillot

de bain une-pièce des années 1950 » (*LM*, 101). Toutes les deux portent des souliers de montagne, comme si cela était nécessaire à l'escalade du mur qu'elles s'apprêtent à faire. De plus, Jelinek précise dans la didascalie initiale que le rituel rend « leurs vêtements inutilisables » (*LM*, 101), ce qui les oblige à se changer. Cette indication scénique constitue une belle image de la transformation à laquelle donne lieu tout rituel. Contrairement aux autres pièces dans lesquelles les héroïnes étaient bien mises, *Le Mur* laisse voir ce qui se cache sous les apparences. Malgré le souci qu'elles portent à leurs habits, Sylvia et Ingeborg portent la trace de la souillure attachée à leurs actes. Même lorsqu'elles se changent pour le deuxième acte, elles ne prennent pas le temps de se nettoyer le visage.

Le sacrifice public auquel Sylvia et Ingeborg s'adonnent rappelle notamment les offrandes faites aux Dieux dans la Grèce antique, qui permettaient de racheter les fautes et les péchés. Le rituel sacrificiel était une pratique importante dans la vie de la cité grecque, notamment parce qu'il permettait de purger les passions. C'est dans ce but que les deux femmes tuent un bélier au début de la dernière pièce. Elles condensent toute la violence et la rage qu'elles ont réprimées au cours de leur vie pour la diriger dans le sacrifice de l'animal. Par ailleurs, les héroïnes du dernier drame de Jelinek ponctuent leur rituel de références aux dieux grecs Aphrodite, Apollon et Hélios[78]. Les deux femmes elles-mêmes s'offrent en victimes expiatoires, afin de montrer la grandeur du culte qu'elles vouent à ces déités : « Je tends et détends mon corps sur l'autel et je sens comme le soleil me souille magnifiquement, comme il me comble avec la braise du froid et gigantesque Dieu de la Nature. » (*LM*, 115) Il est par ailleurs étonnant de constater le contraste entre les figures féminines imaginées par Jelinek et les figures archétypales de la Grèce antique invoquées par Sylvia et Inge.

En plus des dieux, Sylvia et Ingeborg font des incantations pour que les morts reviennent à la vie, le temps de participer à un rituel : « Gentils morts, venez par ici. C'est une soupe à réveiller les morts, je crois, il suffit de l'essayer. (*Elle appelle* : Therese ! Marlen !) » (*LM*, 120) La poète Marlen Haushofer est une écrivaine autrichienne morte en

[78] Rappelons qu'Aphrodite est la déesse de la beauté et de la sexualité, Apollon est le dieu de la musique et des arts et Hélios est le dieu du soleil et de la lumière.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

1970 d'un cancer des os, à l'âge de 49 ans. Son roman le plus connu s'intitule *Die Wand* [*Le Mur*] et a été publié en 1963, la même année que *La cloche de détresse* de Sylvia Plath. La reprise de ce titre à l'intérieur de la dernière pièce du recueil n'est donc pas anodine : « Dis donc, une autre femme que nous s'est imaginé un mur qui serait soi-disant parfaitement invisible » (*LM*, 105). Sans lui donner le statut de vrai personnage, cette allusion à la poète disparue permet d'établir une filiation entre les auteures Plath, Bachmann, Jelinek et Haushofer.

Therese Neumann, quant à elle, est une mystique catholique connue pour avoir retrouvé la vue après avoir été aveugle durant plusieurs mois. Son histoire est très connue dans le monde germanique et sa mémoire est régulièrement célébrée. Sylvia et Ingeborg la mentionnent à de nombreuses reprises dans *Le Mur* :

> Therese ou je ne sais qui, peu importe comment elle s'appelle, enfin, je veux dire l'aveugle, c'est elle qui doit venir ! (*LM*, 120) ; Tu la connais. Elle fouille toujours si longtemps dans les plats jusqu'à ce qu'elle y trouve le meilleur morceau. Sinon elle ne voit pas ce qui va arriver. Et le reste, elle le laisse. Ça se passe comme ça avec les voyantes. (*LM*, 123) ; La seule chose qui nous manque vraiment à présent, c'est Therese, qui pourrait nous prédire ce qu'elle va dire, et si elle va dire quelque chose d'ailleurs. (*LM*, 129)

Therese Neumann personnifie en quelque sorte la prophétesse Cassandre, qui s'apprête continuellement à prédire quelque chose sans jamais arriver à préciser sa prophétie. Elle est l'image de l'écrivaine un peu folle, qui n'est pas prise au sérieux.

Le caractère dionysiaque que l'on remarque dans la dernière pièce semble revenir en force dans l'écriture contemporaine. Dans son article « Les mots de la tragédie », Louise Vigeant explique que « si les signes extérieurs ou formels de la tragédie [...] ont disparu de l'écriture dramatique contemporaine, l'"essence" du tragique, qui se caractérise par le renoncement intégral à l'espoir ou à la justice, survit. [...] Ainsi le tragique serait lié à l'idée de fatalité incompréhensible.[79] » La parole rituelle qu'instaure Jelinek dans sa dernière pièce amène les héroïnes à procéder à une *catharsis* qui leur permet de se purger de leur colère et de leur souffrance. L'auteure se sert de l'archaïsme pour montrer que les problèmes évoqués perdurent dans le présent. Elle propose une remise en question critique

[79] Louise Vigeant, « Les mots de la tragédie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 102.

des événements passés à la faveur d'une parole sise hors du temps ordinaire, où ce qui n'était pas possible de leur vivant le devient dans cet espace-temps « liminal » au sens où l'entendait Victor Turner[80].

L'INFLUENCE BARTHÉSIENNE

Le projet de déconstruction des mythes, des stéréotypes et des idéologies effectué par Jelinek dans ses drames s'apparente aux travaux de Roland Barthes. Jelinek semble adopter une conception du mythe semblable à l'auteur du *Plaisir du texte*[81], par quoi elle établit un contraste entre la réalité vécue par ses figures d'inspiration et celle induite par les médias. Parmi les mythes que déconstruit l'auteure, notons ceux de la beauté naturelle, du coup de foudre et de la publicité.

Dans son essai *Mythologies*, l'écrivain établit d'emblée que « le mythe est une parole [...] qui ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère.[82] » En ce sens, la mythologie relève « à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique.[83] » La parole mythique peut prendre différentes formes : une photographie, un spectacle, une publicité, un texte... Par ce qu'il appelle des « mythes de la vie quotidienne française », puisés dans la presse et la culture, Barthes dépasse la conception traditionnelle du mythe considéré souvent comme un récit archaïque. Il fait ressortir la particularité du système mythique qui a besoin d'une chaîne sémiologique préexistante. Pour construire son propre système, le mythe doit se baser sur ce que Barthe appelle le « langage-objet », c'est-à-dire sur des modes de représentation qui sont associés à son matériau de base. L'entreprise démystifiante de Jelinek par exemple nécessite la convocation de personnalités qui évoquent déjà certaines significations :

---

[80] Victor Turner, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, New York, New York Performing Arts Journal, 1982, 127 p.
[81] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, édition du Seuil, 1982, 89 p.
[82] Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, édition du Seuil, 1970, p. 181.
[83] Roland Barthes, *Mythologies*, ouvr. cité, p. 185.

> Le sens du mythe a une valeur propre [...], une signification est déjà construite, qui pourrait fort bien se suffire à elle-même, si le mythe ne la saisissait et n'en faisait tout d'un coup une forme vide, parasite. Le sens est déjà complet, il postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif des faits, d'idées, de décisions.[84]

C'est parce que Jelinek les fait passer par un processus d'appropriation que nous pouvons affirmer que les *Drames de princesses* subissent un traitement mythologique. Les héroïnes de Jelinek sont dans un rapport de déformation avec leur figure d'inspiration. L'auteure les altère, les tord, les obscurcit, voire les opacifie.

Le mythe est une parole dépolitisée qui a pour fonction d'évacuer le réel. Il restitue une réalité qui semble naturelle, mais dont la qualité historique des choses a été perdue. Remarquant un développement de plus en plus marqué de l'esprit empirique dans la société contemporaine, Barthes met en relief une entreprise progressive de démystification qui s'opère avec la fin du XXe siècle :

> C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivions pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité [...] Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours excessivement du réel.[85]

Elfriede Jelinek n'échappe pas à cet engouement pour la réinterprétation de l'histoire de certains personnages ou de personnalités mythiques. Dans les *Drames de princesses*, le décalage entre les héroïnes et leur figure d'inspiration s'impose de manière plus ou moins marquée. Alors que Blanche-Neige et la Belle au Bois Dormant comportent des références très explicites aux versions les plus connues du récit de leur « existence », *Jackie* flirte avec le témoignage pour documenter la vie de la grande dame américaine. Rosamunde, quant à elle, semble être plus préoccupée par la carrière littéraire de celle qui l'a conçue que par sa propre destinée. Finalement, Ingeborg et Sylvia ne font que de très brefs clins d'œil à la vie de Bachmann et de Plath, ainsi qu'aux personnages de leurs œuvres littéraires.

Grâce un brouillage d'identité et à des procédés littéraires comme l'ellipse et la juxtaposition, Jelinek prend ses distances et propose une nouvelle interprétation des mythes

---

[84] Roland Barthes, *Mythologies*, ouvr. cité, p. 190.
[85] Roland Barthes, *Mythologies*, ouvr. cité, p. 233.

présents dans ses pièces. Dans les *Drames de princesses*, Jelinek instaure une parole théâtrale qui donne lieu à une hypertrophie de l'épisation[86] et à une minimisation de la dramatisation. Les commentaires des personnages s'articulent autour de très petits noyaux narratifs. La seule action que l'on retrouve dans *Blanche-Neige*, par exemple, consiste en l'assassinat de la princesse par le chasseur. L'événement fait place ici à une dramaturgie axée sur la parole où l'on raconte moins que l'on ne discute ou ratiocine autour d'un meurtre dont l'éventualité rompt avec tout principe de vraisemblance.

[86] Patrice Pavis nomme épicisation « cette tendance du théâtre [...] à intégrer à sa structure dramatique les éléments épiques : récits, suppression de la tension, rupture de l'illusion et prise de parole du narrateur, scènes de masse et interventions d'un chœur, documents livrés comme dans un roman historique, projections de photos et d'inscriptions, songs et interventions d'un narrateur, changements à vue du décor, mise en évidence du gestus d'une scène[86] » dans Patrice Pavis, « Épicisation du théâtre », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 117.

CHAPITRE 2

LA RECOMPOSITION DE LA PAROLE DES HÉROÏNES

Dans son ouvrage *L'Avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac parle de rhapsodisation[87] pour définir le rôle de l'auteur qui noue et dénoue le récit. Alors qu'il devait s'effacer derrière ses personnages dans la conception classique du théâtre, l'auteur met en scène, voire souligne sa présence dans le théâtre contemporain. Sarrazac explique que la rhapsodisation favorise l'irrégularité, l'entremêlement des modes dramatique, épique et lyrique et le retournement du tragique et du comique. Ces multiples procédés créent un montage dynamique de formes théâtrales et extrathéâtrales où la voix narrative se fait réflexive.

TRANSPERSONNALISATION DES PERSONNAGES

Dans les *Drames de princesses*, Jelinek superpose les différents degrés d'énonciation en éliminant les guillemets et les italiques, préférant indifférencier les sujets parlants et créant ainsi des personnages à l'identité transpersonnelle. Comme le mentionne Hornig dans un article sur le théâtre de Jelinek, les dialogues tiennent du palimpseste :

> Les personnages disent des choses que personne ne dit ou ne dirait. Ils raisonnent en permanence, les sujets de conversation changent subitement, sans raison apparente ou sans la moindre logique, parfois simplement en raison d'un glissement insignifiant. Les personnages exécutent des jeux de langage : poser une question et répondre, demander l'autorisation et l'accorder.[88]

En adoptant une attitude de rhapsode, Jelinek procède à une recomposition de la parole qui participe à l'étrangéisation des héroïnes. L'auteure s'immisce ici dans la fable non pour la faire fonctionner, mais pour la faire dérailler, comme si elle considérait les versions

---

[87] Étymologiquement, le mot « rhapsode » renvoie à l'action de coudre et s'apparente donc aux procédés d'écriture comme l'hybridation et le rapiéçage.

[88] Dieter Hornig, « Elfriede Jelinek: "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », art. cité, p. 379.

connues des contes ou des biographies d'artistes trop atténuées et qu'elle voulait en produire de plus lucides. Ses personnages sont traversés par différents discours dominants qui les inscrivent dans le social. Dans le recueil étudié, c'est principalement par la conflagration des discours médiatiques avec les autres discours dominants (publicitaire, juridique, socioéconomique, sexuel) que surgissent des personnages divisés, démultipliés, écartelés et porteurs de raisonnements contradictoires[89]. Dans son article « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », Dieter Hornig remarque d'ailleurs que Jelinek fait cohabiter au sein de la parole d'un même personnage des discours *a priori* très éloignés, qui ne possèdent habituellement pas la même valeur :

> Tout entre dans sa machine textuelle, sans aucune hiérarchie : Heidegger [...], des interviews de Jörg Haider parue dans la presse, des publicités, des chansons populaires, des proverbes, des tournures idiomatiques, la "langue de bois". La machine est omnivore, on a l'impression d'un matériau broyé, haché, moulu, essoré.[90]

L'hétérogénéité de la matière dans laquelle puise Jelinek démontre clairement son intention de grossir, dans son théâtre, certains traits de la société pour mieux en faire la satire.

Dans son ouvrage *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac propose la notion d' « impersonnage » pour qualifier le personnage contemporain. Il le définit comme un être spectateur de lui-même, caractérisé par une « étrangeté radicale aux autres et à soi-même [91] ». Loin de dépeindre un être dépersonnalisé, abstrait, vidé, l'idée d'impersonnalisation que propose Sarrazac ferait référence à « un personnage ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition.[92] » En ce sens, l'impersonnage serait un être profondément transpersonnel qui montrerait tour à tour ses différentes facettes :

> L'impersonnage est de bout en bout singulier. Singulier pluriel, dans la mesure où il appartient au monde du "ils". Il s'agit de multiplier les masques superposés – jeu (au sens de série d'objets analogues) de masques –, de rendre de plus en plus ténu le fil du personnage et de plus en plus erratique son parcours.[93]

---

[89] Vu l'importance des discours sur la différenciation sexuelle, nous avons choisi d'accorder à l'étude de cette question une partie distincte dans le présent mémoire.
[90] Dieter Hornig, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », art. cité, p. 379.
[91] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 229.
[92] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, ouvr. cité, p. 232.
[93] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, ouvr. cité, p. 233.

C'est pourquoi plutôt que de mettre l'accent sur le caractère impersonnel qu'implique la notion d'impersonnage, nous préférons mettre en relief le caractère transidentitaire qui traverse chacune des figures des *Drames de princesses*. Nous privilégierons donc désormais le terme « transpersonnage » pour désigner un phénomène similaire à celui qu'observait Sarrazac et pour insister sur le fait que les héroïnes de Jelinek sont traversées par de multiples discours, qu'elles constituent une somme de discours ne renvoyant guère à *une* identité définie.

MONTAGE DE RÉPLIQUES

Une partie de la critique jélinékienne considère que Jelinek traite ses figures comme des « surfaces langagières », fabriquées par un montage de microdiscours, afin d'en faire ressortir les contradictions. Or, ces surfaces se superposent à des récits déjà existants avec lesquels elles entrent en dialogue. Comme le mentionne Pia Janke, Jelinek déconstruit la parole de ses héroïnes à l'aide de citations, de déformations, de contaminations et de détournements :

> Avec ses textes de théâtre, Jelinek ne cesse d'associer et de confronter, d'élargir et de réduire les formes langagières, citations, concepts et voix du discours médiatique, politique, philosophique, littéraire et quotidien, recontextualisant aussi les modèles dramatiques du passé : d'où une polyphonie insaisissable, les différents discours se potentialisant l'un l'autre.[94]

Les pièces du recueil ressemblent à de véritable *patchworks* textuels comme on en retrouverait en arts visuels, ou encore à un montage d'éléments disparates. Cette idée de montage, héritée du cinéma, est exploitée par Joseph Danan dans son ouvrage *Le théâtre de la pensée*, alors qu'il explique que la fragmentation, que Jean-Pierre Sarrazac qualifiait de « geste capital de la mise en scène moderne[95] », se manifeste également dans l'écriture dramatique contemporaine. Il préfère d'ailleurs la notion de montage à celle de collage pour la qualifier. En effet, si le collage implique une intervention sur des matériaux préexistants,

---

[94] Pia Janke, « Un théâtre de "textes" », *Europe*, n° 933-934, janvier 2007, p. 390.
[95] Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en* France, tome 2, Armand Collin, 1989, p. 202.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Danan explique que le montage ajoute l'idée d'une association qui mettrait en tension l'unité et l'éparpillement, en plus d'accentuer l'épisation vers laquelle tend le théâtre contemporain :

> Le montage est devenu un principe de base [...] par lequel se désigne désormais un auteur sans voix, principe qui n'affecte pas seulement l'organisation de l'œuvre en séquences [...] mais devient assemblage de micro-séquences et, si l'on remonte à l'unité de base du dialogue théâtral [...] montage de répliques, faisant jaillir du sens de leur combinaison et de leur choc.[96]

À l'« auteur sans voix » dont parle Danan, serait-il possible d'imaginer un concept qui tienne compte de la malléabilité qui marque la parole de chacune des héroïnes. Montage effectué par l'auteure qui souligne qu'elles possèdent peu ou prou d'identité propre, stable, définie. Ainsi, le recueil de Jelinek met en relief le fait que l'identification d'une parole ne va pas nécessairement de pair avec le repérage d'une instance énonciatrice unifiée. Un même personnage peut ainsi porter en lui ou exprimer des vues contraires, irréconciliables ou saugrenues dans la bouche d'un personnage doté d'une certaine logique interne.

Comme chacun des transpersonnages des *Drames de princesses* est porteur de discours empruntés à de multiples « mondes », la notion de « montage de répliques » que propose Danan définit bien l'organisation de la parole que met en place Jelinek. Elle permet de montrer que le mouvement de la parole évolue par une libre association d'idées, sans que ces micro-discours ne soient organisés de manière aisément intelligible. Ce mode de fonctionnement est très bien décrit par Michel Vinaver dans ses *Écrits sur le théâtre* :

> Le flot du quotidien charrie des matériaux discontinus, informes, indifférents, sans cause ni effet. L'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent. C'est l'entrelacs, qui permet aux matériaux de se séparer pour se rencontrer, qui introduit des intervalles, des espacements.[97]

Ainsi, en plus de mettre en relief la variété des références dans lesquelles puise Jelinek, le montage permet de rendre visibles les interstices et la discontinuité dans le flux incessant de la parole. En effet, outre la variété des références qu'elle met en relation, c'est le contraste provoqué par leur juxtaposition qui rend l'écriture de Jelinek si riche. Mais ce n'est pas tout.

---

[96] Joseph Danan, *Théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995, p. 356.
[97] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Arles, 1982, p. 133.

Rapport-Gratuit.com

Nous ne pourrons pas ne pas mettre en évidence la critique politique et féministe qui émerge fréquemment de ce montage de paroles, de cette conflagration des discours.

DIALOGUE INTÉRIEUR DISSIMULÉ

Malgré leur forme dialogique apparente, les *Drames de princesses* évoquent plutôt ce que Meyerhold appelle le « dialogue intérieur dissimulé [98] », puisque les transpersonnages semblent suivre le cours d'impulsions qui traversent leur subconscient plutôt que d'échanger réellement avec leur interlocuteur. Jean-Pierre Sarrazac a bien expliqué ce procédé : « La dominante du dialogue se déplace de l'échange au présent vers la coexistence de soliloques voués à la rétrospection, à la remémoration, à la reviviscence. La dramaturgie de la relation interpersonnelle est recouverte par une dramaturgie de l'intime dont le foyer est la vie intrasubjective.[99] » Toutefois, comme nous l'avons précédemment mentionné, cet apparent dévoilement de la figure jelinékienne n'est qu'illusoire, les princesses déballant à un rythme effréné un amalgame de discours hétérogènes. Le type de monologue intérieur que pratique Jelinek ressemble à celui que Joseph Danan remarquait chez Samuel Beckett : « une caverne vide, une béance ouverte à tous les signes des discours et du monde.[100] »

La métaphore du flux décrit bien l'effusion de mots qui sortent de la bouche des héroïnes des *Drames de princesses*. Déjà à son époque, Brecht avait réfléchi à cette idée et remarquait l'organisation chaotique qui la caractérise :

> Le flux des événements, la succession des répliques, des mouvements, des réactions a quelque chose d'indéfini, on ne peut en suivre le cours, car un flux d'états d'âme et de notations sentimentales accompagne constamment ce flux d'événements, on se trouve dans l'incapacité d'interposer son jugement.[101]

---

[98] Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, traduction Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-Âge d'homme, 1973-1992, p. 228.
[99] Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », dans *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 250.
[100] Joseph Danan, *Théâtre de la pensée*, ouvr. cité, p. 336.
[101] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, traduction Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972, p. 355.

En effet, Jelinek décontextualise les microdiscours à la base de la parole de ses héroïnes jusqu'à ce qu'il devienne presque impossible d'en retracer la provenance. La parole des princesses s'ouvre alors sur un ensemble social composé de multiples représentations du monde, confrontant ainsi le spectateur à ce que Sandrine Le Pors appelle « le pluriel de la voix[102] », mais que nous préférons désigner et étudier sous l'angle d'une parole multiforme, riche de ses conflagrations mêmes.

Le second chapitre du présent mémoire cherchera à disséquer les matériaux à la base du montage parolier qu'opère Jelinek et qui donne une consistance si particulière à des êtres tout de même appelés à être incarnés physiquement sur scène. À notre avis, le ressassement et la conflagration des discours convoqués par les héroïnes de Jelinek révèlent leur incapacité à se constituer de manière cohérente. Pour la suite, nous essaierons de démontrer comment cette transpersonnalisation donne lieu à une parole fragmentée et soumise aux discours ambiants. Nous nous attarderons donc aux deux types de discours principaux qui traversent le recueil – les discours médiatiques et les discours sur les genres masculin et féminin –, afin de voir avec quels autres discours ils sont conjugués et quels effets produit cette mise en commun inusitée.

DISCOURS MÉDIATIQUES

Jelinek transpose *Blanche-Neige* dans la réalité socioéconomique des XXe et XXIe siècles en empruntant abondamment aux discours de tout ordre, mais surtout médiatiques ou dans des formules similaires à celle que l'on retrouve dans les médias. Le chasseur dépeint la Vérité qu'il prétend incarner comme le « dernier exemplaire encore en stock » (*BN*, 24) d'un objet de valeur au nom duquel il doit « supprime[r] tout ce qui existe, avec [s]on programme détaillé de suppression » (*BN*, 18). Pour traiter d'une question métaphysique, l'auteure parsème le discours de son personnage d'emprunts à celui des dirigeants d'entreprise d'allégeance néolibérale à qui on a confié une mission de réduction

[102] Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 26.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

d'effectifs. Tout le caractère charnel du conte original est évacué au profit d'une mission purement technique que le chasseur doit exécuter dans le respect de règles strictes, d'un mode d'emploi et d'une procédure bien définie. L'attirance physique disparaît à la faveur d'une logique techniciste axée sur sa seule finalité. Les mots employés rappellent du même coup, avec une cruauté consommée, le programme de suppression des Juifs mis en place par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Le discours du chasseur synthétise les dominations économique, politique et militaire, qui se conjuguent ici pour faire du chasseur une incarnation de toutes les forces liguées pour asservir les femmes. À cet égard, le ton humoristique et grinçant employé par l'auteure en fait une réplique assassine et sans appel.

La princesse, quant à elle, considère que la mort est aussi bonne qu'une pomme Granny Smith (*BN*, 16) et se prépare à faire une « déclaration des dégâts pour l'assurance de l'être » (*BN*, 16). La pomme rouge et appétissante, décrite dans toutes les versions antérieures du conte, se transforme en une variété de pomme verte commerciale, que Blanche-Neige nomme comme si elle avait reçu une commandite pour en faire la promotion. Dans cet extrait, le trivial et le grave s'entrechoquent et ont pour effet de banaliser l'expérience de la mort qui attend la princesse. Elle la compare d'ailleurs au plaisir que procure le fait de croquer dans un fruit bien juteux. La gravité de l'événement n'est pas pour autant complètement évacuée, puisque l'héroïne de la pièce ajoute aussitôt que la mort est plus désagréable que ce qu'elle s'imaginait en soulignant que l'expérience sera similaire à celle de croquer dans une pomme « gâtée par les vers » (*BN*, 16). Ainsi, à l'image léchée de la pomme rouge et juteuse, Jelinek superpose celle de sa putréfaction et rappelle d'une manière détournée que la jeune femme est irrémédiablement condamnée au même sort. À nouveau, la juxtaposition de deux images extrêmes confère un caractère grinçant, voire acide, à une remarque à première vue banale.

Plus loin, la princesse entreprend des démarches pour toucher une indemnité, sous prétexte que sa vie a été affectée par le poison contenu dans la pomme. En empruntant aux discours économique et juridique et en imitant les publicités de compagnie d'assurances qui promettent des indemnités substantielles de manière à faire oublier les torts subis, l'auteure nous invite à considérer son personnage comme une consommatrice qui se perçoit comme

avertie, mais qui oublie l'essentiel, à savoir que l'on cherche ainsi à l'éliminer, à se débarrasser d'elle. De la même façon, Blanche-Neige parle de son corps comme d'un bien matériel qui aurait été altéré et pour lequel elle voudrait être dédommagée. Tous les éléments de ce segment montrent un personnage féminin qui échoue à distinguer l'essentiel de l'accessoire, mal équipé pour résister aux formes de pouvoir qui s'exercent contre elle.

On retrouve un passage similaire dans *La Belle au Bois Dormant*, lorsque la princesse explique qu'elle a mis de côté du « capital de vie » (*BBD*, 36) durant son vivant, capital qu'elle peut maintenant réinvestir dans sa relation avec le prince. La Belle au Bois Dormant parle de son sommeil de cent ans comme d'une manière d'épargner du temps en prévision de son avenir. Cette manière qu'a la princesse de mettre sa vie en dormance en prévision d'un avenir rêvé rappelle les slogans publicitaires des compagnies d'assurance-vie, qui font croire que l'épargne est synonyme de retraite heureuse et de capital de bonheur. En utilisant le discours économique, la princesse détourne le fonctionnement des divers régimes d'épargne pour l'appliquer au temps. L'amour pur, l'amour sans compter, l'amour merveilleux et idéalisé que l'on retrouvait dans le conte original sont ainsi ramenés à une simple union mercantile.

Jelinek récupère aussi des images préfabriquées qui font partie de l'imaginaire collectif et les adapte pour les faire correspondre à la réalité de ses héroïnes. Blanche-Neige reprend par exemple l'image que d'aucun évoque du couloir de lumière qui précède la mort et qu'elle qualifie de « tunnel d'une aveuglante clarté, [d']un modèle hors-série. » (*BN*, 22) En chosifiant ce cliché, Blanche-Neige semble faire abstraction de l'aspect métaphorique de cette image en la ramenant en un simple objet de consommation. La princesse décrit le couloir comme le ferait le vendeur d'une entreprise de pompes funèbres, qui insisterait sur le caractère unique d'un modèle de cercueil. Le discours commercial inséré dans sa parole banalise le fait que Blanche-Neige ait frôlé la mort. Les images les plus clichées qu'imagine la princesse sont de même teintées du luxe associé à son haut statut social. De plus, ce tunnel de lumière est mis en relation avec ce que Blanche-Neige perçoit comme l'éclairage éblouissant d'une lampe de poche. Or, cette lumière est-elle vraiment réelle ou n'est-elle pas plutôt le présage de la mort qui approche ? Le chasseur le lui fait d'ailleurs

remarquer : « Je n'appellerais pas forcément cela une lampe de poche. Ça sert plutôt à éteindre une lumière. » (*BN*, 23) Cette lueur « inconnue, [...] longue et mince » (*BN*, 23) que décrit Blanche-Neige correspond au canon du fusil du chasseur et n'est que le présage de sa mort imminente. Blanche-Neige ne se rend pas compte qu'elle est confrontée à nouveau au même « tunnel de lumière » que celui qu'elle avait vu après son empoisonnement.

La relation entre la princesse et sa belle-mère est également travestie par Jelinek. Ce n'est pas la beauté naturelle de Blanche-Neige qui rend sa belle-mère jalouse, mais la médiatisation de cette beauté : « Pour le miroir et la maman bottée, cela faisait déjà toute une collection de questions, un catalogue de questions tout juste ouvert, avec des illustrations en couleur, toutes de moi, je peux vous dire que ça la mettait en rogne ! Un catalogue donc, qui portait en lui sa réponse et le prix qu'elle coûtait. » (*BN*, 20) Jelinek met en relief l'impossibilité pour la belle-mère d'ignorer la popularité de Blanche-Neige dont l'image tapisse tous les « feuillets de magazines en couleur » (*BN*, 17), ainsi que la valeur monétaire générée par cette beauté. Blanche-Neige semble être commanditée par diverses compagnies qui utilisent son image pour vendre leurs produits. Jelinek fait par là référence aux magazines de mode féminine, qui présentent des mannequins habillés avec des vêtements griffés dont la provenance et le prix de chacune des composantes sont indiqués. Considérant que ce sont souvent des célébrités bien connues des lectrices qui jouent les modèles, le fait d'apparaître sur les pages couvertures des magazines témoigne d'une reconnaissance à la fois esthétique et populaire.

Le rôle des magazines dans la légitimité de la beauté féminine est traité de la même manière dans *La Belle au Bois Dormant*, alors que la princesse explique que son image « apparai[t] sur des photos de couverture ». (*BBD*, 31) Le traitement médiatique auquel le prince de *La Belle au Bois Dormant* aspire rappelle celui des événements royaux, ou celui que l'on retrouverait dans des magazines à potins. Le prince mentionne que chaque moment de la vie du couple bénéficie de l'attention des médias : « Notre objectif est une vie agréable, dont les magazines et la télévision comptent bien nous informer. [...] Nous voudrons nous faire prendre en photo au ski, et pour notre mariage nos chères caméras de

télévision aimeraient aussi être présentes, n'est-ce pas ? » (*BBD*, 34-35) Dans cet extrait, le prince manifeste son désir d'obtenir de l'attention de la part des médias, laissant entendre qu'il est tout naturel que sa vie privée intéresse l'ensemble de la population. Alors que dans la première partie de son intervention, c'est lui qui voudrait convier les médias à sa sortie de ski, il se pose ensuite comme un sujet d'actualité qui mérite que l'on s'y attarde. Le quotidien du couple princier subit un traitement médiatique tel que le prince et la princesse en viennent à poser un regard nouveau sur leur propre vie. Jelinek met en lumière le paradoxe entre la relation trouble que le prince cultive avec la Belle au Bois Dormant et l'image idyllique de cette relation telle que relayée par les médias. En plus de faire comprendre à la princesse qu'elle lui doit son existence à cause du baiser, il lui laisse miroiter qu'elle pourrait retrouver son indépendance à condition s'assouvir ses désirs sexuels :

> Donc, moi, votre créateur, je vous dis : votre existence se produit maintenant, alors que je vous l'ai remise. Mais si vous voulez la posséder, comme votre propriété, il faut d'abord que quelque chose ait lieu, quelque chose que je vais tout de suite vous montrer. *Il met un costume d'animal en peluche quelconque avec un très grand pénis.* (*BBD*, 36)

Alors qu'en public, le couple projette l'image de deux âmes sœurs enfin retrouvées, leur relation privée ressemble davantage à celle d'une prostituée avec son proxénète.

Tout au long des *Drames de princesses*, Jelinek fait ressortir à quel point le lectorat des médias de masse s'intéresse aux figures connues et cherche à se tenir au courant des moindres détails de leur vie. L'authenticité des sentiments amoureux du couple importe peu, pourvu que l'image qu'il projette laisse croire qu'ils s'aiment. Le prince fait notamment remarquer que « [d]ans cent ans, il n'y aura plus de baisers, mais des liftings en masse ! » (*BBD*, 34) Encore une fois, le romantisme qui imprégnait le conte original est évacué de la pièce de Jelinek. Sans documenter ou expliquer ses propos, le prince se contente d'une prédiction fondée sur du vent et totalement subjective, laissant croire qu'avec le temps, les relations amoureuses s'effritent au profit d'unions superficielles. L'auteure transforme le prince courageux en un carriériste ambitieux pour qui l'image léchée d'apparente jeunesse de sa femme correspond à un symbole de réussite. Le prince

compte de cette façon jouir par procuration des efforts de la Belle au Bois Dormant pour camoufler les signes de vieillesse qu'on pourrait associer à du relâchement ou à une perte de performance. La réussite sociale est associée à cette image lisse et sans faille.

L'actualisation du conte permet aussi à l'auteure de montrer à quel point le prince est séduit par les nouvelles technologies qui prédominent dans le temps présent : « Vous n'avez pu faire le moindre signe à la vie pour montrer que vous étiez là. Vous n'avez pas pu m'offrir de carte postale non plus, ni de lettre ni de coup de fil, pour me dire où je pourrais vous trouver alors que mon portable est toujours resté allumé. » (*BBD*, 33) Cette remarque pernicieuse est une façon de manipuler la princesse en faisant naître en elle un sentiment de culpabilité. Le prince réprimande la Belle au Bois Dormant tout en sachant très bien qu'il est entièrement responsable de son malheur. Il a sans doute provoqué le sommeil qui la paralyse uniquement pour pouvoir affirmer sa suprématie : « La blague était justement là. Je ne devais pas savoir où vous étiez et pourtant je vous ai trouvée. Le seul. Donc il FAUT bien que je sois Dieu. Celui qui sait ce que personne ne sait. Il est même probable que je vous aie moi-même produite. » (*BBD*, 33) Ainsi, la carte postale et le coup de fil auxquels le prince fait référence n'auraient servi à rien : Dieu n'en a pas besoin. En outre, ce passage n'est pas sans rappeler l'obligation de résultat imposée, dans un système capitaliste basé sur l'efficacité et le profit. Le prince considère qu'il est en droit de demander une reddition de comptes, même en ce qui a trait aux relations humaines.

Parmi les éléments merveilleux du conte anéantis par Jelinek, soulignons la considération très terre-à-terre de la princesse, à l'issue d'un sommeil de près de cent ans, de traiter son haleine avec la « fraîcheur revigorante des Tic-Tac ». (*BBD*, 39) Encore une fois, le discours de la princesse ressemble à s'y méprendre au discours publicitaire d'un slogan destiné à promouvoir la qualité d'un produit. Tout aussi contaminé par le discours publicitaire, le prince laisse entendre que seuls les bonbons mentholés de la marque Tic-Tac auraient l'efficacité nécessaire pour éradiquer une si mauvaise haleine.

La dernière didascalie de *La Belle au Bois Dormant* constitue une des critiques les plus virulentes de l'industrie publicitaire. Cette omniprésence de la publicité traverse le recueil qui ne cesse d'en faire la satire. Le procédé culmine quand Jelinek va jusqu'à

attribuer ce discours de manière délibérée à des poulets, animaux réputés imbéciles – pour en souligner le caractère ridicule – et en l'associant de surcroît à la promotion du tourisme autrichien :

> *Des animaux de toute espèce en sortent, principalement des poules au comportement très animal, vraiment imiter minutieusement le comportement des animaux ! Deux des poules déploient une banderole, sur laquelle on peut lire : "VISITEZ L'AUTRICHE ! MAINTENANT PLUS QUE JAMAIS !"* (*BBD*, 39-40)

L'utilisation de l'impératif et d'un mode prescriptif rappelle sans contredit le ton des banderoles publicitaires. Cette intervention de Jelinek pour établir un rapport absurde entre la promotion du tourisme en Autriche et l'imbécilité que l'on associe habituellement aux volailles est l'une de celles qui montrent le plus clairement comment l'auteure subvertit le discours des figures et des silhouettes qu'elle convoque d'éléments rapportés d'ailleurs. Il est évident en effet que des poules ne pourraient assurément pas penser à de telles choses, et encore moins émettre de slogan et se promener avec une banderole sans qu'une volonté humaine en ait décidé ainsi. Le fait que la princesse et le prince apparaissent en plus déguisés en animaux aux côtés des poules accentue encore le caractère ridicule de ce discours en lui donnant une allure de consensus que l'on retrouve fréquemment dans les publicités télévisées. Comme tout *deus ex machina*, la présence de l'auteure est manifeste dans ce *final* qui contribue à faire basculer la situation dramatique dans la caricature. Jelinek utilise ici la mascarade pour grossir le trait satirique, tout en parodiant de manière éhontée le patriotisme autrichien dans ce qui s'apparente à une publicité gouvernementale. Le respect de la norme, le conformisme social et la promotion de la société de consommation sont réunis dans ce discours qui circule dans les médias, lui conférant dès lors une grande visibilité, tout en dévoilant cependant l'aliénation qui caractérise les personnages des *Drames de princesses* présentés du coup comme représentatifs des individus évoluant dans la société contemporaine.

Dans *Rosamunde*, la princesse est obnubilée par la décrépitude de son corps. Elle est constamment en train de vouloir rendre sa peau « plus tendre en quelque sorte, plus ferme, une heure après l'application de la crème. » (*R*, 50) Ce discours, tout droit sorti d'une infopublicité, est censé faire la promotion des bienfaits d'une crème anti-âge. Jelinek fait

tout de même percevoir au destinataire du texte que cette crème n'est pas aussi efficace que ce que la publicité laissait espérer, démontrant par là que la jeune femme s'est fait flouer par la créance qu'elle a accordée au discours publicitaire. L'auteure dévoile ainsi le caractère illusoire des promesses miraculeuses qui accompagnent ce discours. L'absurdité de la proposition est camouflée derrière une esthétique aguichante, qui convainc les femmes de tenter leur chance. Rosamunde semble d'ailleurs étonnée qu'aucun produit cosmétique ne lui permette d'échapper au vieillissement, alors que la crème avait l'air si efficace dans la publicité : « N'est-ce pas un sourire qui, mousse délicate, ondule autour de mes lèvres ? Non, ce n'est pas un sourire. Ce sont des rides. Non, ce ne sont pas non plus des rides, c'est impossible puisque j'ai utilisé cette crème. » (*R*, 60) Le manque de sens critique que Jelinek attribue à son héroïne, complètement imprégnée par la publicité, indique clairement que la publicité ne fait pas appel à l'esprit scientifique et rationnel de l'individu auquel elle s'adresse, mais à son *pathos*. Par l'accumulation du rêve publicitaire qui traverse le discours de ses héroïnes, Jelinek met aussi en évidence à quel point celles-ci sont bombardées de publicité et à quelles préoccupations ce type de discours les conduit à accorder de l'importance. Qui plus est, elle en montre les conséquences sur le style de vie que ces femmes risquent ensuite d'adopter. Pour Rosamunde, l'ultime tentative de conserver sa jeunesse réside dès lors dans la chirurgie esthétique, qui lui permettrait de modeler son corps à sa guise : « Nous appliquons la technique au laser et nous nous découpons en une forme bien meilleure. [...] La forme : éventuellement un état qui s'aggrave. Non. Ce n'est pas un état qui pourrait s'aggraver davantage. Toute autre chose est mieux. » (*R*, 59) Cette dernière partie de la réplique de Rosamunde révèle que le discours publicitaire alimente l'insatisfaction constante des femmes relativement à leur propre corps et la volonté qui les taraude de vouloir ressembler à des modèles inatteignables.

En plus de se laisser envoûter par la publicité, la princesse est influencée par la mode qui change constamment : « Cette femme avec sa jupe-lampion, ça fait un bail qu'on ne porte plus ce genre de choses. Si, si, Prada l'a refait cette année, mais l'an prochain il fera encore tout autre chose. » (*R*, 52) Rosamunde semble informée des dernières tendances

auxquelles elle tente de correspondre du mieux qu'elle peut, mais sa remarque montre qu'ultimement, ce sont les entreprises de mode qui surdéterminent ce qu'il est légitime de porter et ce qui ne l'est pas, dépossédant ainsi le personnage de son libre-arbitre en la matière et la laissant désorientée.

Tout au long de la pièce, la princesse semble toujours un peu décalée par rapport aux nouvelles tendances, comme si tous ces efforts ne portaient pas réellement leurs fruits : « Pardon, Ciel, je ne voulais pas t'offenser avec mon modèle allemand milieu de gamme d'il y a seize ans. » (*R*, 45) De manière à conférer de la force au discours dominant mais vain de la mode, Jelinek l'associe au discours religieux et technologique dans la bouche de Rosamunde. Elle met en relation l'archaïsme de la confession religieuse et le souci de rester à la fine pointe de la technologie. Cette adresse au Ciel donne une importance démesurée au fait de ne pas être à la mode, comme s'il s'agissait d'un péché condamné par l'Église. Elle explique ainsi le sentiment de culpabilité qui envahit Rosamunde par la conjugaison de discours dominants qui se renforcent les uns les autres, le discours médiatique et publicitaire étant de loin le plus central.

De son côté, Fulvio emprunte à un discours promotionnel qui reproduit le rythme affolant de la société de consommation auquel il semble adhérer sans le remettre en question le moindrement :

> Heureux, il saute alors sur sa proie dans le magasin le plus proche pour en faire une vidéo. Car là-bas, il y en a une mille fois meilleure, dont il peut également faire une vidéo, et avec ça un portable gratis et aussi les communications gratis, la langue gratis, la voix gratis, et puis même le succès électoral gratis, parce qu'il a déjà fait tant de choix, on lui offre donc une élection gratis. (*R*, 54-55)

Ici, Fulvio reprend différents moyens d'adhésion qui favorisent l'assentiment des individus au discours dominant, notamment par la surenchère et la répétition des multiples cadeaux offerts. L'effet subliminal créé par la répétition du mot « gratis » reprend celui du discours publicitaire désireux d'atteindre l'inconscient du consommateur et de le convaincre du besoin qu'il a d'un produit, particulièrement s'il est gratuit. Dans son discours publicitaire, les concepts se transforment en valeur marchande au même titre que les objets.

Rapport-Gratuit.com

Jelinek insiste par ailleurs sur la nécessité de filmer Rosamunde exprimée par Fulvio dans ce qui semble un geste destiné à officialiser le fait qu'elle lui appartient. La vidéo serait le moyen d'attester que la princesse constitue bel et bien la propriété de l'homme. Toutefois, le discours de Fulvio distille également une critique ironique de la marchandisation abusive propre à la société contemporaine où tout peut être commercialisé. Le discours publicitaire se mélange dans sa bouche au discours politique, puisque même les candidats aux élections deviennent de véritables produits promotionnels. Ce que l'auteure semble insinuer ici par cette juxtaposition des discours, c'est que de la même manière qu'un magasin à grande surface est prêt à donner une multitude d'articles sans valeur pour convaincre les clients d'acheter des produits dispendieux, le charisme d'un dirigeant politique peut amener une partie des électeurs à voter pour lui sans s'attarder aux positions qu'il défend.

Comme le faisait le prince de *La Belle au Bois Dormant*, Fulvio cherche à attirer l'attention des médias : « Les médias nous ont observés. Où est le mal là-dedans ? Non, les médias ne nous ont malheureusement pas observés. » (*R*, 55) Son désir de popularité, aussi présent chez Rosamunde, rappelle celui que l'on retrouve chez les participants des émissions de téléréalité. Pour eux, le fait de passer à la télévision est un gage de reconnaissance, mais aussi une manière de bénéficier du capital économique qui accompagne cette popularité. C'est l'appât du gain qui commande l'adhésion au discours dominant. Fulvio aurait aimé que son histoire avec la princesse intéresse la foule. Malheureusement, il ne bénéficie pas de toute l'attention espérée. L'histoire retient essentiellement le discours dominant. En étant ignorés par les médias, Fulvio et Rosamunde ratent la possibilité de perdurer dans le temps. Ceci fait directement référence au récit du drame romantique d'Helmina von Chézy qui, parce qu'il a été ignoré par les critiques de son époque, s'est volatilisé.

Dans *Rosamunde*, la relation de la princesse avec Fulvio est présentée comme étant le grand prix d'un concours de connaissances générales que la princesse aurait gagné : « S'il-vous plaît, rapprochez-vous un peu avec la caméra, ah oui, je vois, elle se décide réellement pour moi et le demi-million ! Si en plus elle était restée fidèle à son idée, elle

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

aurait même pu avoir un trois-quarts de million ! Un million tout rond ! Mais la question dans la rubrique musique sérieuse a dû être trop sérieuse pour elle. » (*R*, 53) Ce passage rappelle le manque de reconnaissance d'Helmina von Chézy. Jelinek fait valoir que même si son œuvre avait été plus rentable, l'auteure serait toujours restée au second plan derrière Schubert, ce que la condescendance de Fulvio ne manque pas de mettre en relief.

Dans *Rosamunde*, la rencontre de Fulvio et de la princesse est ramenée à une simple relation marchande. Ici, la relation amoureuse est dépourvue de son lyrisme habituel. Fulvio n'est pas un choix à proprement parler, puisqu'il vient avec le lot. Ce qui est mis en évidence, ce n'est pas tant ce que Rosamunde remporte avec le prix, mais ce qu'elle ne réussit pas à gagner, soit la reconnaissance qui aurait dû y être attachée. Ce qui aurait dû être une belle victoire est finalement perçu par la princesse comme un prix de consolation.

Rosamunde allie elle aussi les discours télévisuel et touristique : « Je jette ma haine sur cette innocente Eurovasion et tout ce poulailler de la musique et aussi sur la rencontre mondiale de musiques traditionnelles et sur l'anniversaire de l'émission je-ne-sais-quoi, il y en a tellement qu'on trouve toujours un anniversaire à fêter [...] » (*R*, 57)[103]. La virulence avec laquelle Rosamunde rejette les émissions et autres concours populaires n'a d'égal que sa frustration de ne pas avoir su se tailler une place dans ce paysage médiatique.

Le discours de Jackie est constellé de références à son image de « VIP » (*J*, 91) qui couvre magazines, écrans de télévision et de cinéma. Prise d'un envahissement encore plus total de l'être que les princesses qui la précèdent, elle intériorise les images préfabriquées d'elle-même et les substitue à un moi vidé de substance, à un autoportrait d'une ironie mordante : « Quel miracle qu'une image comme moi sache parler. » (*J*, 66) L'héroïne de

[103] Jelinek joue avec l'homonymie entre le programme touristique Eurovasion qui permet de traverser l'Europe en train, et le concours de musique Eurovision. Ce concours est organisé par l'Union européenne de Radio-Télévision et est retransmis partout en Europe, mais également dans quelques pays ailleurs dans le monde. Chaque année, cette émission récolte des milliers de cotes d'écoute, mais certains des participants plus originaux ont contribué à forger une réputation kitsch au concours. Nous n'avons qu'à penser au gagnant 2014, Conchita Wurst, qui s'est fait connaître avec son personnage de *drag queen* barbue. L'allusion de Rosamunde au poulailler rappelle la fin de *La Belle au Bois Dormant* mentionnée plus tôt.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Jelinek se transforme elle-même en produit commercialisé en parsemant sa parole de noms de marques de vêtements ou de produits cosmétiques :

> Bientôt on parlera davantage de ma robe de soirée Duchesse pour les élections, de ma chemise à carreaux Vichy plus shorts, pour la plage, de mon tailleur Chanel rose pour refuge et bien-être de la mort et de mon tailleur rouge en laine, celui qui, après l'annonce des résultats des élections, où les voix avaient atteint des sommets inouïs, a abrité en toute confiance sa tête contre mon épaule. (*J*, 82)

Jelinek exploite le fait que la Première Dame soit obnubilée par son apparence et par ses vêtements[104]. Son héroïne met l'assassinat de son mari sur le même plan que ses vêtements griffés. Préoccupée par son image, elle ramène l'attention sur elle. Elle banalise l'horreur du drame qu'elle a vécu, allant même jusqu'à sous-entendre que son tailleur griffé ait pu procurer un certain réconfort à John F. Kennedy lorsque, sous l'impact de la balle, il s'est affaissé sur elle. C'est par la remémoration de ce qu'elle portait qu'elle en arrive à remonter dans ses souvenirs.

En s'élevant au rang de reine du bon goût, Jackie est « devenue celle qui donne le ton. » (*J*, 76) Pleinement consciente de cette influence, elle contrôle l'image qu'elle veut projeter et s'est constitué une banque d'émotions et de positions à utiliser selon les circonstances :

> De cette expression du visage, vous n'allez rien pouvoir faire, prenez plutôt celle-là ! Je l'ai déjà essayée ailleurs, mais elle ne convenait pas. C'est comme une chaussure avec laquelle on monte l'escalier sans faire de bruit, glisse et tombe à nouveau tout en bas dans un cri. Ah ! Si seulement nous avions déposé à temps une bonne semelle intercalaire antidérapante sur le parquet comme tout le monde. (*J*, 70-71)

La comparaison que Jackie établit entre l'expression inadéquate de son visage et la fausse négligence qu'elle souligne n'est absolument pas opératoire. Toutes les situations qui se présentent à elles deviennent des prétextes à des commentaires sur son apparence ou sur des produits de consommation. Même l'horreur des blessures de son mari y passe : « Le cervelet ne pendillait à sa nuque que par un seul cordon de tissu, mais je constate qu'on pourrait également décrire de la même façon ma nouvelle robe, que je ne porterai comme

---

[104] Jackie Kennedy a constitué en quelque sorte une marque promotionnelle en soi. Oleg Cassini doit le succès de sa carrière au fait d'avoir été le couturier officiel de la première dame à partir de 1960.

toutes les autres qu'une seule fois. » (*J*, 87) Sous ses airs distingués, Jackie raconte des anecdotes *gore* qui provoquent le dégoût chez le lecteur. En jouant de l'accessoire et de l'essentiel, Jelinek relie étrangement le discours public au discours privé, le succès de l'un masquant les défaites de l'autre. L'image publique de cette épouse-mannequin quasi parfaite est entachée par la virulence des propos crus et sadiques qui sortent de sa bouche. Paradoxalement, au moment où elle devrait être anéantie, c'est derrière cette image parfaite qu'elle arrive à sauver les apparences et à camoufler l'ampleur de son échec privé.

La dernière pièce du recueil n'échappe pas à cette concurrence du discours médiatique avec les autres discours en présence, principalement lorsque Sylvia et Ingeborg invoquent des divinités grecques. Aphrodite, « dans son nouveau bikini, [...] s'apprête à sortir et à l'élancer directement dans le crépitement des flashes » (*LM*, 101-102). Plus loin, une des héroïnes se demande si la transparence du mur pourrait permettre de « laisser passer le Dieu du Soleil dans sa nouvelle Porsche » (*LM*, 116). Pourquoi le dieu du soleil aurait-il besoin d'une voiture de luxe pour se déplacer ? Jelinek s'amuse à faire totalement abstraction du fait qu'une divinité est immatérielle et intemporelle.

Dans les deux derniers extraits, Jelinek mélange les personnages issus de la mythologie grecque et le discours commercial du dévoilement d'une nouvelle collection de vêtements ou d'un nouveau modèle automobile. De cette manière, l'auteure exploite le fantasme d'un éden rêvé. Sans grande surprise, c'est la déesse grecque de l'amour et de la sexualité qui se fait le mannequin vêtu du maillot de bain et le puissant dieu du soleil qui conduit la voiture de luxe. Ce choix montre les effets du discours dominant sur les qualités à valoriser pour chacun des sexes : seule la plus belle des déesses est digne de se faire photographier en bikini et seul le plus flamboyant des dieux peut se permettre d'acheter un tel véhicule. Les dieux antiques deviennent des êtres ultramodernes qui illustrent à merveille à l'aide de quelles images la société de consommation exerce l'attrait du grand public et suscitent son envie de les imiter. Sylvia et Ingeborg décrivent d'ailleurs leur arrivée en détails, comme le font les envoyés spéciaux de la télévision lors de festivals de cinéma : « Les journalistes ont simplement dû attendre jusqu'à ce que les radieux, les Dieux s'avancent, deux par deux, jusque dans le palais des festivals des hautes sphères, dans leurs

costumes insupportablement brûlants. Leurs joues mobiles, leurs bouches pointues, enfin, je veux dire siliconées, leurs lèvres. » (*LM*, 103) Par définition, les dieux sont à l'épreuve du temps et des imperfections. Ironiquement, Jelinek associe leur beauté à celle des mannequins aux visages et aux corps refaçonnés par la chirurgie esthétique. De cette manière, elle marque encore davantage sa dissidence par rapport aux modèles marchands et esthétiques valorisés dans la société. De même, l'auteure relie l'image des dieux aux stars de cinéma et au vedettariat. L'extrait rappelle notamment le tapis rouge du festival de Cannes, telle une allée royale foulée par les vedettes du monde entier, ces objets d'adoration modernes. Les dieux en sont maintenant réduits aux diktats de la consommation et de l'esthétique siliconée.

Cette jonction du discours publicitaire et mythologique et, par conséquent, religieux, passe par des allusions métaphoriques et par le biais de paronymes : « Nous voulons être visibles et présentées avec une plaisante garniture appropriée, Inge par exemple, avec sa tunique de Nessus fondu, je veux dire sa tunique Narcisse, que personne ne lui a offerte. Elle a dû se l'acheter elle-même chez Palmers. » (*LM*, 132) Grâce à un lapsus, Sylvia établit un rapprochement entre la légende du centaure Nessus, mort d'avoir revêtu une tunique empoisonnée par le sang de l'hydre de Lerne, et un modèle de robe assez populaire. Ici, le léger et le grave s'entrechoquent. L'utilisation de l'expression de « garniture » n'a d'égal que les circonstances dramatiques à laquelle elle fait allusion. De fait, la tunique fondue que porte Inge dans la dernière pièce du recueil renvoie directement à l'incendie qui a causé la mort d'Ingeborg Bachmann. Le récit mythologique de la mort de Nessus rejoint ici les circonstances réelles de la mort de l'auteure. Toutefois, alors que le centaure s'était fait piéger en se faisant offrir la tunique, l'auteure a orchestré sa mort toute seule. L'obsession de la mort et du suicide laisse poindre une insatisfaction par rapport à ce que la société propose comme mode de réalisation de la femme à ces deux auteures. À nouveau, le discours mythologique, jumelé ici au discours sur la mode, crée un effet morbide.

Le détournement paronymique est utilisé à nouveau lorsque l'une des héroïnes nomme tous les produits nettoyants qu'elle a utilisés pour astiquer le mur : « Mr. Propre ! Ne crains personne ! Ata, Vim et Pschitt, je veux dire Cif, n'est-ce pas. » (*LM*, 111) La

femme insère l'onomatopée « pshitt » dans son énumération de nettoyants domestiques. En plus de reproduire le bruit d'un vaporisateur, cette onomatopée rappelle une marque réelle de produits. Certaines répliques plus angoissées des héroïnes rappellent des slogans publicitaires axés sur la promotion d'un produit. On en voit un bon exemple avec la soupe qu'elles préparent en en faisant la promotion : « l'une de nos fortifiantes soupes Knorr, la bonne soupe, hmm hmm, elle résonne comme l'amour sous le voile du palais hissé et pétaradant, cette soupe. » (*LM*, 119) Jelinek montre ici les problèmes et les manques dont le discours publicitaire devrait ordinairement distraire. Sans oublier le caractère ironique, pareil à celui qui émaillait le discours de Jackie, qui fait en sorte que Sylvia et Inge se servent d'un slogan apparemment naïf vantant les mérites d'une soupe apparemment très appétissante pour promouvoir la qualité d'une mixture de sang de bélier appartenant, elle, au champ sémantique du rituel.

L'abondance de jeux de mots dans la dernière pièce du recueil fait sans doute écho au métier d'écrivain des deux héroïnes, qui est aussi celui de l'auteure de la pièce. Les femmes s'amusent avec la connotation de certains mots pour leur donner une nouvelle signification. À propos de la couleur d'un nouveau rouge à lèvres, une des deux femmes parle de la couleur « Terracotta de la série terne de Clinique » (*LM*, 115), puis se corrige pour parler de « la série mat de Clinique. » (*LM*, 115) L'héroïne travestit et révèle par ce procédé comment, dans le discours publicitaire, un terme est souvent remplacé par un synonyme dans les campagnes de vente des grandes marques de cosmétiques. Ainsi, le mot péjoratif « terne », qui sert à qualifier quelque chose qui manque d'éclat, est remplacé par l'adjectif « mat », utilisé en opposition au qualificatif « brillant », le produit lui-même restant doté des mêmes propriétés qu'auparavant. La polysémie de certaines phrases prononcées par les deux femmes rend parfois leurs interventions très déplacées. C'est le cas par exemple lorsque l'une d'elles explique que « n'importe quel four autonettoyant le serait : une concurrence ! » (*LM*, 124) Ce commentaire fait directement référence au rôle de la femme qui s'est longtemps limité aux tâches domestiques, le four autonettoyant lui volant symboliquement une partie de sa tâche. Toutefois, la cuisinière rappelle surtout de manière cinglante le suicide de Plath. Le mauvais goût dont les femmes peuvent faire

preuve dans leurs remarques est de la sorte exploité pour indiquer un lien possible entre publicité, responsabilités ménagères et suicide de l'héroïne, conjugaison qui ne va pas nécessairement de soi.

Finalement, comme dans les quatre drames qui précèdent, Sylvia et Ingeborg recherchent l'attention des médias, notamment par la divulgation de potins sur les femmes qu'elles appellent de leurs vœux : « Il faut que tu nous dises avec qui elles fricotent en ce moment, nos défuntes héroïnes ! Pour que nous puissions le répéter. Peut-être même à un magazine, qui sait, il nous demandera peut-être notre avis. » (*LM*, 128) Paradoxalement, elles se placent dans une position de groupies qui cherchent à fouiller la vie des autres pour combler l'ennui de leur vie à elles, alors que c'est de leur propre introspection que l'essentiel de leur œuvre a été constitué. Les deux héroïnes sont néanmoins présentées comme de grandes consommatrices et comme des lectrices assidues des magazines féminins, n'échappant nullement au sort des femmes de leur époque en dépit de leur intelligence : « *Sylvia et Ingeborg, elles en représentent beaucoup d'autres.* » (*LM*, 101) Ainsi, ces grandes intellectuelles sont prises dans les mêmes contradictions que les autres femmes, la vie sentimentale et domestique primant sur la vie intellectuelle, les deux premières phagocytant en quelque sorte la seconde ou si l'on veut employer un terme moins fort, la décourageant tout au moins.

En donnant autant d'importance aux discours publicitaires et médiatiques dans ses *Drames de princesses*, Jelinek montre qu'ils s'insinuent dans toutes les sphères du social. La conflagration du discours médiatique avec les discours industriel, juridique, commercial, touristique, religieux, technologique, mythologique, promotionnel et télévisuel en décuple les possibilités expressives, d'autant qu'ils servent souvent à traiter de questions existentielles ou politiques sous le couvert de la dérision et du sarcasme. En effet, le choix de Jelinek d'accorder autant d'importance aux médias dans la composition de la parole de ses personnages tend à une désubjectivation de ceux-ci, dans la mesure où ils sont davantage constitués de discours de toute provenance et traversés par eux qu'ils n'émettent un point de vue véritablement personnel qui leur permettrait d'échapper à ce discours contaminant. Ce déséquilibre entre un discours extérieur et un discours subjectif fait

ressortir en particulier le manque et l'impuissance de ces héroïnes à se constituer en sujet et le caractère stéréotypé de ces héros qui, pétris de certitudes, ne font que répercuter un discours formaté d'avance dans lequel ne s'insinue pas le moindre doute. Prêt à penser, en somme, qui n'est pas plus convaincant que l'impersonnalité manifeste et la tendance à l'effacement derrière le discours des autres caractéristiques des héroïnes de Jelinek.

DISCOURS MASCULINS ET FÉMININS

À bien des égards, l'écriture des *Drames de princesses* peut être éclairée par les *Gender Studies*, notamment par les travaux de Judith Butler. Dans son ouvrage *Gender Trouble* [Trouble dans le genre], la théoricienne définit l'identité sexuelle comme un processus plutôt qu'un état biologique. Alors que le sexe, le genre et la sexualité avaient toujours été considérés comme des notions stables, Butler démontre dans son ouvrage que ce n'est pas le cas, la preuve en est selon elle que plusieurs personnes n'arrivent pas à se conformer à ces normes. Le genre serait donc performatif au sens où il constituerait à chaque fois une tentative de revêtir les attributs d'une forme masculine ou féminine :

> Les actes, les gestes et le désir [...], au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'Essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité.[105]

Dans *Blanche-Neige*, la mise en beauté de la princesse est totalement artificielle. On peut en voir un bon exemple dans la description qu'en fait le chasseur : « Talons hauts, semelles spéciales, coiffures crêpées laquées ! Pas étonnant que la vérité ne veuille pas s'identifier à une telle créature. » (*BN*, 13) En traitant Blanche-Neige de « créature », le chasseur souligne encore davantage à quel point la princesse semble imiter ou parodier le genre féminin plutôt que de réellement l'incarner. Tout au long de la pièce, les efforts que fait

[105] Judith Butler, « Actes corporels subversifs », dans *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 259.

l'héroïne pour exprimer sa féminité sont tellement extrêmes qu'ils deviennent complètement ridicules.

Pour Butler, la domination commence dans le langage. Sa conception du genre sexuel repose sur la notion de performativité : il faut incarner le genre masculin ou féminin. Bien que l'on ne puisse pas réinventer le discours social, on peut le subvertir de l'intérieur par la parodie, le jeu ou la perversion par exemple. La théoricienne se prononce pour une réappropriation et un détournement de l'injure : « Le nom utilisé pour nous appeler ne nous fige pas purement et simplement. Recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement.[106] » Les princesses de Jelinek reprennent certaines expressions pour se les réapproprier et en changer le sens. Rosamunde, par exemple, se qualifie de « célibataire fondamentalo-féministe par conviction » (*R*, 53-54). Bien que les termes utilisés par la princesse fassent référence à différents courants sociaux, c'est l'utilisation des mots « par conviction » qui attire l'attention. En l'ajoutant, la princesse indique qu'elle se démarque des courants à la mode et qu'elle assume entièrement cette prise de position.

Puisque tout mot peut devenir une insulte, le procédé employé par Jelinek consiste à opérer un détournement de l'insulte[107]. C'est effectivement ce qui se passe dans *Rosamunde*, lorsque la princesse détourne la nymphomanie pour la subvertir :

> Longtemps, je me la suis jouée nymphomane, mais maintenant c'est fini, une fois pour toutes. Je détourne le regard de moi. J'exige, une fois pour toutes, que les femmes prennent le droit de vivre leur sexualité. J'exige, une fois pour toutes, que les femmes prennent le droit de vivre une fois pour toutes. Si ça a marché pour les hommes, ça devrait aussi marcher pour les femmes. (*R*, 54)

On remarque toutefois très peu d'occurrences où les héroïnes de Jelinek subvertissent le langage de la sorte. Dans son ouvrage *Le pouvoir des mots*, Judith Butler explique que l'identité est souvent définie par des insultes quand la sexualité est considérée comme

---

[106] Judith Butler, « De la vulnérabilité linguistique », dans *Le pouvoir des mots*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 1997, p. 22.

[107] Rappelons que la réappropriation de l'insulte est un procédé utilisé par toutes les minorités. Le mot *queer*, qui signifie « étrange » en anglais, l'a été par les homosexuels, tandis que le mot « négritude » fut formé afin de s'opposer à l'oppression coloniale subie par les Noirs.

anormale. Dans le recueil, les princesses ont plutôt tendance à se conformer aux insultes qu'à se positionner à leur encontre.

Dans les trois premiers drames, Jelinek établit un contraste entre des discours masculins hyperprésents et des discours féminins plutôt effacés. Dans *Blanche-Neige*, la princesse est affublée d'une naïveté désarmante. Elle se vante d'être spécialement « compétente en matière de légèreté. » (*BN*, 11) N'est-ce pas paradoxal que la princesse revendique son expertise en futilités ? À ce sujet, le fait d'en parler en termes d' « expertise » et de « compétences » rend compte d'un souci de se mesurer aux critères performatifs du discours masculin.

L'héroïne semble complètement démunie dans la forêt pourtant bien aménagée. Même si son itinéraire est tracé sur sa carte de randonnée, elle peine à trouver les nains dans la forêt. Elle n'arrive pas à déchiffrer convenablement les indications qui lui dictent le chemin. Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce que les nains la trouvent morte sur le sol et se rendent compte que la princesse tenait tout simplement sa carte à l'envers.[108] Bien que Blanche-Neige ait conscience dès le début de la pièce qu'elle est perdue dans la forêt, son discours manque d'éloquence quant à l'intelligence et la logique nécessaires pour identifier la cause de ses difficultés.

Le chasseur profite de l'ingénuité de Blanche-Neige pour exercer une grande domination sur elle. Il lui demande de « renoncer à [elle-même] » afin d'être attentive à la Vérité qu'il s'apprête à lui dévoiler. Cette demande du chasseur, qui semble nécessaire pour la réussite de la quête de la princesse, est impossible à satisfaire. Ce que l'homme exprime à demi-mot, c'est qu'il faudrait que Blanche-Neige soit quelqu'un d'autre pour comprendre la portée de son discours. La princesse semble d'ailleurs consciente que les « petites choses qu'[elle] cherche » (*BN*, 16) sont beaucoup moins importantes que « les grandes que [le chasseur prétend] incarner » (*BN*, 16). Pour une des rares fois dans la pièce, son discours exprime une distance avec ce que lui dit le chasseur par l'emploi du verbe « prétendre ».

[108] Nous retrouvons un passage similaire dans *Le Mur*, lorsque l'une des héroïnes s'aperçoit qu'elle a passé beaucoup de temps à tenter de nettoyer sans succès un mur avec un produit destiné aux vitres et aux miroirs, ayant négligé de lire le mode d'emploi du flacon atomiseur.

Rapport-Gratuit.com

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Toutefois, ce doute est rapidement écarté dans la suite de l'échange entre les deux personnages. La princesse elle-même banalise sa quête et adopte une position antiféministe. Blanche-Neige se laisse influencer par l'autorité que le chasseur exerce sur elle. Elle le considère comme un « expert » (*BN*, 21) sans toutefois spécifier quel est le champ de cette expertise. Elle croit le chasseur sur parole lorsqu'il lui dit que la puissance qu'il détient est le résultat d'un long processus : « Autodidacte, j'ai gravi les échelons de la hiérarchie à force d'énergie et d'assiduité, et maintenant je glisse dans ma vie comme sur le lac gelé. » (*BN*, 15)

En voyant toute la reconnaissance dont Blanche-Neige a bénéficié grâce à son apparence, nous pouvons déterminer que la princesse possède des aptitudes en ce qui a trait à la beauté féminine. Toutefois, ce champ de compétence est beaucoup moins valorisé que celui de la vérité associée au chasseur[109]. Il lui fait d'ailleurs remarquer que « [sa] beauté ne vaut pas grand-chose dans les cercles de la nature sauvage » (*BN*, 13) et il lui reproche de faire partie de « ces femmes qui ne donnent vie qu'à des personnages de cinéma » (*BN*, 24). En méprisant les modèles féminins auxquels tant de femmes veulent aspirer, le chasseur affirme sa domination envers Blanche-Neige, qui utilise précisément ces modèles pour se faire valoir.

Dès sa première réplique, le chasseur se décrit comme « la mort, un point c'est tout. La mort, comme vérité et ultimatum. » (*BN*, 14) Possédant le droit exclusif de vie et de mort sur ce qui l'entoure, il considère même que la belle-mère de Blanche-Neige a « tenté de marcher sur [ses] plates-bandes » (*BN*, 21) en essayant d'assassiner la princesse. Le chasseur voit la belle-mère comme une adversaire, comme une prétendante avec laquelle il se disputerait le même privilège. Paradoxalement, ce n'est pas l'amour de la princesse qui est revendiqué par les deux personnages, mais bien la chance de tuer Blanche-Neige. Alors que la belle-mère veut assassiner la princesse pour détenir le titre de la plus belle femme du monde, le chasseur ne dévoile jamais les motivations qui le poussent à la tuer. Son meurtre devient donc un acte gratuit qui n'est plus justifié par sa loyauté envers la reine comme

[109] Les drames qui suivent montrent que même pour les femmes qui en expriment le désir (Jackie, Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann), l'ascension sociale ne suffit pas à leur éviter le malheur.

dans le conte des frères Grimm. Le chasseur traite la princesse comme une proie, au même titre que les animaux de la forêt. Il qualifie aussi ses vêtements d'« habits de cercueil » (*BN*, 25), comme si sa mort était programmée d'avance. Le chasseur s'impose comme un créateur parasite qui prolonge sa vie à même celle des autres. Il explique qu' « [il] pren[d] aux autres êtres [le temps] qui leur a été imparti » (*BN*, 21) et que « c'est à [lui] de dire à quel moment le temps arrive à son terme. » (*BN*, 21)

Blanche-Neige, bien que consciente d'être dans un rapport de soumission au sexe masculin, reste impuissante à s'en dégager. Elle est d'ailleurs présentée comme assez superficielle, puisque tout le succès qu'elle remporte avec son histoire est dû à son apparence : « Que quelqu'un se mette devant moi, et déjà mon pouvoir disparaîtrait, car on ne me verrait plus ! » (*BN*, 17) Ce commentaire rend compte de l'ascendance de ses charmes sur les hommes. Même si ce pouvoir ne semble pas avoir d'emprise sur le chasseur, Blanche-Neige reste consciente que sa beauté pourrait être une arme au même titre que le fusil du chasseur.

En parlant des sept nains, Blanche-Neige explique qu'elle se « coucherai[t] volontiers, afin qu'eux aussi puissent expérimenter leur ego. » (*BN*, 17) Pourtant, le portrait qu'elle dresse d'eux les dépeint comme des personnages ingrats « comme tous les autres êtres » (*BN*, 23) qui ne « [veulent] rien de moins que la plus belle femme du monde » (*BN*, 23).[110] Dans ce passage, ne faut-il pas comprendre que même le plus petit des hommes vaut mieux que la plus noble des femmes ? Blanche-Neige se place dans une position d'objet sexuel et cela ne semble pas lui poser problème. Comme le mentionne Hervé Guay dans un article de la revue *Spirale*, les princesses de Jelinek ne s'imposent pas comme sujet de désir, mais comme objet de désir : « la femme est en effet condamnée à passer tant de temps à se constituer en objet désirable qu'il ne lui en reste plus assez pour s'ériger en sujet véritable de sa propre vie.[111] »

---

[110] Lorsque Blanche-Neige parle des « êtres », elle veut parler des « hommes ». Ce glissement n'est pas anecdotique, puisque dans les trois pièces où la confrontation homme/femme est présente, les femmes ne semblent effectivement pas considérées comme des êtres à part entière.
[111] Hervé Guay, « Captivités », *Spirale*, n° 236, 2011, p. 79.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Dans son article « Histoire de l'œil », Françoise Rétif rapproche d'ailleurs l'attitude de certains personnages féminins du théâtre de Jelinek de celle de vedettes pornographiques : « [Avec] l'idée de la toute-puissance sexuelle masculine, Jelinek rejoi[nt] justement le roman pornographique traditionnel en ceci que l'homme apparaît dans son œuvre comme sexuellement insatiable et infatigable ![112] » Le chasseur multiplie d'ailleurs les analogies entre son fusil et son sexe : « quelque chose se dresse [...] une pointe [...] mon fusil, qui bave, goutte et halète encore. » (*BN*, 18)[113] Ne dit-on pas de l'orgasme qu'il s'agit d'une petite mort ? Tout au long de la première pièce du recueil, la sexualité et la mort évoluent en parallèle. En comparant ainsi le sexe masculin à une arme, Jelinek exprime de manière métaphorique le pouvoir de persuasion menaçant attaché à la présence d'une arme.

Le même déséquilibre se retrouve dans *La Belle au Bois Dormant*[114]. La princesse se sent complètement démunie face au prince qui se proclame Dieu : « Moi. Moi ! Moi ! Je suis celui qui ressuscite les morts. [...] Donc il FAUT bien que je sois Dieu. Celui qui sait ce que personne ne sait. » (*BBD*, 33) La condescendance et le narcissisme du prince trahissent l'égocentrisme puéril d'un enfant qui voudrait avoir raison à tout prix. L'attitude du prince et le discours qu'il prononce sont dichotomiques : un véritable dieu ne devrait pas sentir le besoin d'affirmer sa suprématie, et surtout pas de façon aussi univoque. De plus, le prince reprend également les mots tendres que l'on adresse habituellement aux jeunes filles lorsqu'il parle à la princesse : « Chérie puce princesse » (*BBD*, 33). Tous ces sobriquets ont pour effet d'infantiliser la princesse et de lui rappeler son rapport de dépendance.[115]

La relation homme/femme qu'instaure Jelinek dans le second drame est celle d'un créateur avec sa création. Le prince énonce d'ailleurs très clairement ce rapport de force dans la pièce : « Mais vous pouvez seulement vous dérouler ici, parce que vous êtes ma

---

[112] Françoise Rétif, « Histoire de l'œil », *Europe*, n° 933-934, janvier 2007, p. 365.

[113] Dans sa mise en scène de *Blanche-Neige + La Belle au Bois Dormant* à l'Espace GO en 2012, Martin Faucher a d'ailleurs accentué la dimension sexuelle de la pièce.

[114] Notons d'ailleurs que le metteur en scène Martin Faucher avait choisi de réunir les deux premiers drames en un seul spectacle, inscrivant explicitement la parenté entre les deux univers.

[115] Les héroïnes elles-mêmes encouragent ce rabaissement de la femme au statut d'enfant. Jackie, par exemple, déclare être « l'enfant dans la femme. » (*J*, 66)

propriété, grâce au baiser. [...] Mais je dis plutôt que vous êtes ma trouvaille, mon enfant trouvé [...] D'abord on invente quelque chose et ensuite on le montre. C'est la nature de la création, ma spécialité. » (*BBD*, 38-39) La fin de cette citation semble aussi une affirmation détournée de Jelinek pour parler de son travail créateur. Ainsi, le pouvoir que le prince exerce sur la princesse s'apparente grandement à celui que l'auteure a sur ses héroïnes. De même, en utilisant le terme « dérouler », le prince désincarne la princesse en la fusionnant avec le conte dont elle est issue, au même titre que l'auteure s'infiltre insidieusement dans le discours de ses personnages pour exercer un pouvoir hégémonique sur le déroulement de leurs drames.

La Belle au Bois Dormant exerce une résistance passive devant le prince. Elle se dit « paralysée par [s]on incapacité à se réveiller » (*BBD*, 29) d'elle-même, comme si elle pressentait le malheur qui l'attendait. C'est parce que le prince a choisi de lui redonner son existence que la princesse peut sortir de son sommeil. Elle se réveille en étant tiraillée par de multiples questionnements :

> Pourquoi est-ce justement à moi de bosser comme ça même encore dans la mort, si ce n'est que pour rester morte et rien de plus ? Question suivante : sous quelle forme se réveille-t-on ? Qui allez-vous embrasser ? Je ne vous ai encore jamais vu auparavant. Comment puis-je savoir qui vous avez été, puisque j'ai bel et bien perdu mes attaches avec la vie ? L'existence est certes incomparable, mais que faire ? (*BBD*, 29-30)

La Belle au Bois Dormant est incapable de prendre son destin en mains. Elle manque de confiance en elle et ne se sent pas à la hauteur de la situation. Toutes ses réflexions la ramènent au même constat, celui de sa totale soumission face au prince. Elle se sent impuissante. Même lorsqu'elle tente de prendre une décision, sa tentative échoue : « [J]e ne vous aurais jamais embrassé. Mais qu'est-ce que je raconte ? Je n'aurais rien pu faire. C'est vous qui m'avez embrassée ! » (*BBD*, 37) Contrairement à Blanche-Neige, qui appréhende sa situation avec désinvolture, la Belle au Bois Dormant a une conscience plus aiguë de ce qui va lui arriver. Sa lucidité s'apparente par moments au résultat attendu d'une psychanalyse. Bien que le temps ne semble pas avoir eu d'emprise sur son corps, sa maturité et sa sagesse laissent supposer que son esprit est resté alerte durant ce sommeil séculaire.

Dans un entretien avec Françoise Rétif, Elfriede Jelinek explique que « ce sur quoi le regard est braqué, cet objet-là, ne parle pas, seul peut parler – et il le fait couramment – le maître, celui qui a un "droit de regard".[116] » D'ailleurs, la Belle au Bois Dormant fait preuve d'une gratitude infinie envers le prince. Il suffit d'un signe de la main pour que la princesse enfile « un costume de lapin blanc en peluche [...] avec une vulve extrêmement soulignée » (*BBD*, 39). Pour la Belle au Bois Dormant, la soumission sexuelle constitue à la fois l'expression ultime de sa reconnaissance et de son asservissement. Elle reçoit la peluche comme un simple cadeau, comme si sa soumission était rendue à un point tel qu'elle n'y voit plus rien d'inconvenant. Aussi, le lapin en peluche rappelle le ludisme attaché à l'enfance et caricature la copulation frénétique associée à cet animal dans l'imaginaire collectif. L'excentricité du costume rappelle les déguisements des vitrines des boutiques érotiques, destinés aux jeux de rôles sexuels. Cette dynamique révèle toutefois un comportement pervers qui ne nous semble pas éloigné de la pédophilie. Dans un autre registre, la peluche a une connotation réconfortante et rassurante pour un enfant. Le fait que ce soit le prince qui remette le costume à la princesse rappelle le geste d'un père aimant, soulignant au détour l'infantilisation dont elle est l'objet.

La Belle au Bois Dormant se fie à tout ce que le prince lui dit, même lorsqu'elle ne comprend pas vraiment ce dont il s'agit : « – LE PRINCE : Vous êtes bien d'accord, non ? – LA PRINCESSE : Ma foi. Voyons... Ça sonne bien. » (*BBD*, 35) Comme c'était aussi le cas dans *Blanche-Neige*, la figure masculine de *La Belle au Bois Dormant* semble sous-estimer l'intelligence de la figure féminine : « Si je ne vous l'explique pas, vous ne comprendrez jamais votre existence » (*BBD*, 36) La réaction de la princesse met en relief son manque de confiance qui lui fait perdre tous ses moyens devant le prince. Il suffit à ce dernier de dire un mot pour que le doute s'immisce en elle. N'est-ce pas d'ailleurs une forme d'abnégation que l'on retrouve fréquemment chez les femmes ?

Curieusement, la princesse se montre irrévérencieuse envers l'amour, qu'elle juge être une « valeur minable » (*BBD*, 35) :

---

[116] Yasmin Hoffmann, « Entretien avec Elfriede Jelinek », dans *Œuvres romanesques*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 587.

> Une femme dit, c'était une sorte de folie. Elle dit : à travers lui, j'espérais enfin pouvoir vivre. Elle dit : je ne voulais vivre que pour lui, et c'est comme si je n'avais trouvé mon âme qu'à travers lui, comme si je n'étais qu'une coquille vide sans lui, et seulement lui m'a comblée et ce, avec de l'amour. Bravo ! [...] Maintenant elle regarde un homme et semble savoir exactement à qui elle a affaire. (*BBD*, 31)

La Belle au Bois Dormant n'est pas dupe de la vision idyllique et romantique du conte de fées et ce, même si, ironiquement, avec le prince, elle en est l'une des figures les plus emblématiques. La princesse pratique l'autodérision en se moquant du bonheur qu'elle fait elle-même miroiter aux autres femmes. Ce couple rêvé et caricatural dont elle se moque est par ailleurs encore très présent aujourd'hui dans notre imaginaire occidental. Nous n'avons qu'à penser aux poupées Barbie et Ken, qui continuent de formater l'imaginaire des petites filles. Alors qu'elle ne remettait jamais en question ni sa destinée, ni le discours du prince, la Belle au Bois Dormant exprime clairement sa désillusion amoureuse. On lui avait prédit un amour éternel grâce au baiser d'un prince charmant, mais la princesse se rend compte que ce baiser n'est pas un gage de bonheur et qu'il ne peut rien contre les ravages du temps. À ce titre, le sommeil éternel lui aurait été plus profitable, là où le temps n'est pas un adversaire de la beauté féminine. Si la rencontre d'un prince charmant peut s'avérer un symbole de réussite sociale, elle implique aussi la valorisation d'un modèle patriarcal qui perdure toujours. Ainsi, Jelinek met en relief le fait que la soumission attendue de la princesse est la même que celle qui attend toute femme.

Dès le début de la troisième pièce, Rosamunde semble exprimer des regrets par rapport à la vie monotone qu'elle a vécue : « Il fallait que je reste à la maison comme un chien sans agneau à déchiqueter » (*R*, 46) La princesse fait ressortir à quel point la vie domestique ne correspond pas à ses aspirations personnelles. Pour elle, ce confinement la coupe du monde et de toute nourriture intellectuelle. Malgré tout, Rosamunde ne semble pas complètement résignée, puisqu'elle s'identifie au chien plutôt qu'à l'agneau, au dominant plutôt qu'au dominé. Ce commentaire laisse transparaître une prise de conscience encourageante dans cette aliénation apparente. Ce commentaire de la princesse marque un point de bascule dans le recueil. Jusqu'à présent, les héroïnes, bien que conscientes de leur position de subalterne, s'en remettaient à leur sort. À ce titre, le discours de Rosamunde est

le premier à osciller entre l'abnégation et la rébellion, tendance qui se consolidera d'ailleurs dans les deux dernières pièces du recueil.

La princesse ne se sent pas épanouie et ne trouve aucun interlocuteur à qui se confier : « C'est au ruisseau que je confierai tout ce que je rêve d'apprendre » (*R*, 46) Contrairement à Blanche-Neige et à la Belle au Bois Dormant, Rosamunde semble avoir l'ambition de donner à son existence un nouveau souffle. Son interlocuteur principal, Fulvio, la méprise : « D'autres ont beaucoup plus de destin, en tout cas ils en ont un qui leur est propre. Mais toi tu n'as même pas ça. Oui. Tu es ton propre produit recyclé. » (*R*, 49) ; « Avec ça, tu n'as même pas su m'épater deux minutes, il va falloir que tu trouves autre chose ! » (*R*, 50) En reconnaissant à Rosamunde sa propre légitimité, Fulvio met sa couronne en péril. Dans l'histoire originale, Rosamunde est la véritable héritière du royaume. La souveraineté de Rosamunde implique donc l'abdication de Fulvio. En parlant de « produit recyclé »[117], il lui signifie qu'elle sera toujours une princesse de second ordre, comme si elle n'était qu'une pâle copie d'un modèle original. Toutes les tentatives de Rosamunde de revendiquer un avenir prometteur sont court-circuitées par Fulvio qui la discrédite. Il cherche même à la convaincre de se contenter de cette situation : « Le second rôle. Toujours. Mais ça te va bien aussi. » (*R*, 58) Au cinéma ou au théâtre, on sait bien que le second rôle sert à mettre en valeur les rôles principaux. Le dénigrement systématique de Fulvio rappelle à Rosamunde qu'elle est constamment confinée au rôle de faire-valoir.

Fulvio considère que la princesse fait partie des personnes « perturbées » (*R*, 48) de la société. Ce qualificatif fait référence à un dérèglement émotionnel incontrôlable qui peut parfois se rapprocher des réactions enfantines. C'est un mot fourre-tout et réducteur que l'on associe à l'univers féminin[118]. L'attitude machiste de Fulvio trouverait son équivalence moderne dans la façon d'associer toute réaction émotive d'une femme au débalancement

---

[117] L'allusion de Fulvio au « produit recyclé » rappelle encore une fois le travail de Jelinek dans son théâtre, soit celui de revisiter et de travestir des textes déjà existants.

[118] Avant le développement de la psychiatrie moderne, on a souvent qualifié de « perturbées » les femmes qui souffraient de maladie mentale.

hormonal prémenstruel. Cela est également une manière masculine de refuser toute part de responsabilité dans cette perturbation. Devant le désarroi de la princesse, tout ce que Fulvio trouve à lui répondre est : « Bon Dieu, qu'c'est drôle ! » (*R*, 56)

Dans *Rosamunde*, la princesse a intériorisé sa soumission : « Volonté, exécute-toi toute seule ! Au moins, jette-toi plus vite à terre quand arrive un homme fort ! Au moins, jette-toi à terre quand arrive un homme chic ! [...] » (*R*, 50) Fulvio lui fait d'ailleurs remarquer que c'est elle qui entretient son propre malheur :

> Pourquoi ne reposes-tu pas auprès de moi au lieu de laisser reposer les choses ? Bon, faisons maintenant une rupture nette et ensuite nous nous avouerons que nous nous étiez embarqué sur un drôle de chemin. [...] Pourquoi tu es une victime, et pourquoi tu fais un sacrifice, et pourquoi tu as été faite victime, et pourquoi, ton existence entière reposant dans une seule main, tu veux précisément devenir une victime, précisément ma victime. (*R*, 55-56)

Cette hypocrisie, déguisée en empathie, ne fait que renforcer l'incompréhension de Fulvio face aux ambitions personnelles inassouvies de Rosamunde. Il ne peut pas concevoir que la princesse ait d'autres projets que celui de le rendre heureux. Tout au long de la pièce qui porte son nom, Rosamunde se plaint d'avoir perdu son royaume, de ne pas avoir trouvé d'homme à qui rester fidèle ou de ne pas avoir été reconnue à sa juste valeur. Cet idéal montre à quel point la princesse n'est pas affranchie du joug masculin, puisque le fait de trouver un homme à qui rester fidèle lui demeure malgré tout un idéal à atteindre. Même si pour elle, « l'amour est un rêve de jeune garçon » (*R*, 56), elle ne peut s'empêcher de vouloir y aspirer. Le constat malheureux qu'elle fait de sa vie se résout uniquement par un questionnement que se posent toutes les princesses de Jelinek de manière plus ou moins claire : « Aurait-il mieux valu que je sois un homme ? » (*R*, 57) En posant cette question, Rosamunde sous-entend qu'une partie de son malheur est due à sa condition de femme qui la restreint dans ses aspirations. Tout en étant consciente que Fulvio l'étouffe et l'empêche de se réaliser, elle a paradoxalement besoin de sa reconnaissance pour se sentir pleinement accomplie.

Fulvio soulève le paradoxe auquel est confronté Rosamunde. En voulant s'entourer uniquement de femmes, la princesse se destine à un avenir plutôt sombre. Toutefois, les hommes semblent représenter une forme de menace pour elle : « Rosamunde. Pourquoi

t'es-tu tellement laissée accaparer par les femmes ? Moi aussi je l'ai déjà remarqué chez toi : pourquoi es-tu si terrifiée lorsqu'un homme te touche ? » (*R*, 54) Ces questionnements apparaissent vers la fin de la pièce et peuvent sembler hypocrites à la lumière des propos que tient Fulvio sur les femmes un peu avant : « Moi, en tout cas, je serais content si la terre entière s'envoyait en l'air, car cela mettrait tout le monde *in a good mood.* [...] Pour le quotidien, je n'en aurais eu besoin que d'une seule, mais il est passé le temps où par passion et conviction, l'on traitait de salope une déesse de l'amour. » (*R*, 51) Par ses mots, Fulvio réitère le fantasme masculin d'une femme perpétuellement prête à assouvir les désirs des hommes, mais il rappelle par le fait même l'image négative attachée à une telle attitude qui a pourtant prévalu pendant des siècles.

Dans *Rosamunde*, on retrouve à nouveau la métaphore de la proie que l'on retrouvait déjà dans *Blanche-Neige* : « Le faon, c'est toi, grande femme ! La chassée, c'est toi ! » (*R*, 50) Toutefois, Fulvio utilise aussi une autre image pour mettre en relief le contrôle qu'il exerce sur Rosamunde. Il qualifie la princesse de « guignol » (*R*, 53) et d'« enfant envoutée » (*R*, 53). Ainsi, le personnage masculin se pose comme celui qui manipule les ficelles pour contrôler les moindres mouvements de sa marionnette. Comme le prince de la Belle au Bois Dormant, il fait comprendre à la princesse qu'il peut réduire son existence à néant en un rien de temps : « Je t'ai pensée toi, je t'ai faite toi. » (*R*, 49) ; « Il faut que tu sois mienne, ta vie repose sur un signe de mon œil ! » (*R*, 53)

Tout en ne semblant pas réagir aux commentaires de Fulvio, Rosamunde revendique une attitude émancipée qu'elle ne met guère en pratique. De manière contradictoire, elle se qualifie par exemple de « célibataire fondamentalo-féministe par conviction » (*R*, 53-54) sans en tirer de conséquences vraiment concrètes. Jelinek pastiche ainsi le discours radicaux des féministes des années 1970 à 1980, qui consistait à catégoriser et à nuancer à l'extrême les différents courants et met en évidence à quel point il est difficile de passer de la parole au geste.

Le caractère très réflexif du monologue de Jackie dans la quatrième pièce du recueil met en relief les difficultés d'être à la hauteur de l'image que la société attend des femmes. Jackie Kennedy a toujours incarné la femme parfaite, mais le personnage qu'en fait Jelinek

montre à quel point cette image était difficile à maintenir : « Il faut tout équiper d'apparat et de pompe, sauf soi-même, il faudrait rester simple, ce qui nécessite, surtout dans la plus grande discrétion, dans le moindre soupçon d'un ton accessoire, des façons effrontées qui, cependant, font entièrement silence dès que l'on fait son entrée en miracle de la Vierge Marie. » (*J*, 66) La difficulté réside dans la capacité à camoufler tous les efforts de mise en beauté derrière une impression de beauté naturelle.

Jackie semble mépriser les femmes qui ne se plient pas à cette mise en valeur de leur féminité :

> Ce sont elles qui ont commencé. Ces Rara girls. Toujours hurler, se bastonner, frapper, crier, s'encourager tout feu tout flamme, [...] mordre, donner des coups de pied, griffer. Ça elles ont toujours su le faire, ces femmes horribles dont les tendons sifflaient comme des flèches tirées autour d'elle, dans tous les sens. [...] Ou alors, peut-être est-ce vrai que nous, les figures féminines, filandreuses comme nous étions, sans chair sur les os, soyons devenues les maisons modèles de notre génération et de toutes celles à venir. (*J*, 74)

Ironiquement, le discours de Jackie soulève le fait que même si les femmes sportives qu'elle juge « horribles » semblent beaucoup plus épanouies dans leur condition féminine, c'est plutôt les femmes qui se sont rendues malades à force de vouloir soigner leur image que l'on a choisies comme modèles à suivre, à imiter.

Jackie fait aussi remarquer que l'homme, contrairement à la femme, a moins besoin de se soucier de l'image qu'il projette, car son sexe suffit à lui donner de la prestance : « Chaque jour, le don Juan fait des progrès sans avoir pris de cours, mais c'est un apprenti inattentif. Il faut dire qu'il n'a pas besoin de faire d'effort. » (*J*, 72) Les hommes semblent donc avantagés, puisque les femmes leur obéissent sans qu'ils aient besoin d'insister. En mettant l'accent sur la facilité des hommes à se mettre en valeur sans efforts, Jelinek révèle l'incapacité caractéristique du féminin à performer aussi bien le genre et ce, même en y mettant toute l'énergie possible. En faisant ressortir la désinvolture et la nonchalance associées aux charmes masculins et personnifiées par la figure de don Juan, Jelinek rappelle que ces mêmes traits seraient perçus comme des faiblesses chez la femme. Par contre, les femmes ne peuvent compter sur personne d'autre que sur elles-mêmes pour mettre en action leurs plans : « Pas de Vierge Marie pour t'aider. Elle n'aide pas les femmes. Elle

Rapport-Gratuit.com

craque pour les hommes, comme tout le monde. » (*J*, 96) Pour s'assurer d'un avenir prometteur, les femmes doivent concentrer leur énergie à trouver un homme haut placé qui leur permettra de jouir par procuration de la reconnaissance et du succès qu'il aura acquis. Lauréate d'un concours d'écriture, Jackie Kennedy avait gagné la possibilité de faire un stage d'une année à la revue *Vogue*. Toutefois, en acceptant cette opportunité et la bourse qui l'accompagnait, la jeune femme aurait dû faire une pause dans ses études. Suivant les conseils de sa mère, elle avait effectivement refusé son prix. Dans la pièce du recueil, Jelinek reconstitue ce qu'aurait dit la mère de Jackie Kennedy pour la convaincre qu'elle devrait avoir d'autres ambitions : « Il faut que tu fasses un riche mariage, disait-elle si bien. Ne gâche pas toute une année. Cette année tu peux l'utiliser mieux que ça. » (*J*, 73) Cet événement prend une grande importance dans la pièce de Jelinek, puisque non seulement il est exprimé comme un regret qui ronge le personnage de Jackie, mais il s'oppose à la bourse Fullbright acceptée par Sylvia Plath qui a fortement contribué à sa formation intellectuelle et littéraire : « Une personne comme Plath ne sera jamais une icône, sauf pour des bonnes femmes abruties qui pensent avoir conquis leur propre intelligence. » (*J*, 72) Derrière la jalousie apparente de Jackie et le mépris qu'elle exprime se cache une certaine reconnaissance du rayonnement que Plath a eu dans son milieu. L'attention que Jackie Kennedy portait à son apparence a complètement éclipsé les idées qu'elle aurait pu avoir : « On a presque plus parlé de mes vêtements que de moi. Et ça, ça veut dire quelque chose ! C'était mon écriture, mes vêtements. Mes vêtements étaient plus individuels que mes paroles. » (*J*, 76) Pour Jackie, ses vêtements représentent davantage ses opinions personnelles que ses propos, qui servent plus souvent qu'autrement à mettre en valeur son mari. De plus, la métaphore de l'écriture permet de créer une confusion entre l'inscription de Jelinek dans la parole de l'héroïne avec la signature du personnage de Jackie que constituent ses vêtements. Comme Rosamunde qui se plaignait d'être constamment reléguée au second plan, Jackie a souvent servi de faire-valoir. N'est-ce pas d'ailleurs trop souvent le rôle des femmes en politique que de servir à mettre en valeur leur mari ? N'est-ce pas aussi le rôle des mannequins de mode que de s'effacer derrière les vêtements qu'ils endossent ?

Toutefois, Jackie partage avec les héroïnes des pièces précédentes la même désillusion amoureuse qui l'amène à conseiller aux autres de « ne jamais se serrer auprès de personne ! » (*J*, 97) Elle est la seule princesse du recueil à avoir pu croire à un destin heureux avec un homme qu'elle aimait, mais elle est également celle qui a subi la rupture la plus tragique. Même si Jelinek présente l'assassinat de John F. Kennedy comme une malédiction qui hante Jackie même après sa mort, on peut plutôt y voir l'échec de sa stratégie médiatique axée sur un mariage réussi. À l'instar des autres princesses du recueil, on en vient à se demander si elle n'aurait pas été plus heureuse si elle avait opté pour le célibat.

Jackie voit aussi dans l'existence féminine une certaine proximité avec la mort. Les comportements mortifères de la femme s'opposent à la pulsion de vie qui est du côté des hommes : « À travers nous, les femmes, parle toujours, quoi que nous fassions, autre chose, qui malheureusement parle plus fort que tout, et cette chose est la mort. C'est que nous manquons si souvent la vie. Certes, la vie parle aussi à travers nous. Mais la mort parle plus fort. » (*J*, 84) Si Blanche-Neige se fait tuer par le chasseur, si la Belle au Bois Dormant ressort d'un profond sommeil tout en restant prisonnière d'une certaine torpeur qui l'empêche d'agir et si Rosamunde se « presse dans le cercle des vivants » (*R*, 43) et qualifie son manque de reconnaissance comme une « blessure [...] mortelle » (*R*, 47), seule Jackie exprime clairement qu'elle prend la parole directement du royaume des morts : « Si ça ne tient qu'à moi la mort peut tous les avoir si elle veut, après tout moi aussi elle m'a eue à présent, cette sale cochenille sortie de sa coquille qui grouille et fouille partout, la mort, ce vieux parasite » (*J*, 83). Quant à Sylvia et Inge, elles invoquent les disparus pour les convier à leur rituel et provoquent la mort du bélier. Le sous-titre du recueil, « La Jeune Fille et la Mort », n'est d'ailleurs pas sans évoquer le caractère mortifère associé au sexe féminin développé dans de nombreuses œuvres portant ce titre depuis Schubert (1817).

Finalement, dans *Le Mur*, Inge et Sylvia réitèrent un certain nombre de préjugés associés aux femmes, mais elles développent une position critique beaucoup plus élaborée que dans les autres drames. Le fait que les répliques ne soient pas attribuées clairement à l'un ou l'autre des personnages fait en sorte que leur discours est porteur d'une parole

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

universelle. À plusieurs reprises, les deux écrivaines semblent quitter leur personnage pour prendre la parole au nom des femmes : « Si au moins nous aimions la sexualité, mais pourquoi l'aimerions-nous ? Seulement parce que nous sommes sorties d'un sexe ? » (*LM*, 102) En formulant leurs questions de manière à sous-entendre que les femmes n'aiment pas la sexualité, Sylvia et Inge nous invitent à nous interroger sur l'origine de certains préjugés. Ce reproche a souvent été adressé aux femmes qui ont manifesté leur désir de redéfinir leur plaisir différemment qu'en rapport à la satisfaction sexuelle des hommes. Les deux écrivaines font également ressortir le fait que le consentement de la femme est rarement remis en question lorsque l'homme cherche à assouvir ses pulsions.

C'est par l'humour que Sylvia et Inge montrent l'absurdité de certaines réalités tenues pour acquises. Elles réitèrent, comme le faisaient les autres princesses de Jelinek, que le potentiel des femmes est sous-estimé : « Des personnalités héroïques ? Pas nous. Des stratégies militaires avantageuses ? Nous n'en sommes pas capables. Nous sommes tout de même, à tout point de vue, en voie d'ascension, mais nous ne comprenons pas encore vraiment cette ascension. » (*LM*, 103) Tout en escaladant réellement le mur, Inge et Sylvia font référence à leur ascension sociale en tant que femmes. Même si elles disent ne pas comprendre cette ascension, leur discours met en relief les inégalités auxquelles font face les femmes et justifie la nécessité de rétablir une égalité entre les sexes. Les femmes sont exclues des domaines d'études les plus prestigieux sous prétexte qu'ils seraient trop compliqués pour elles :

> Et si nous ne pouvons même pas obtenir de nouveaux résultats, parce que nous ne pouvons pas non plus faire des expériences et parce que nous ne pouvons que rarement étudier la physique et parce que nous ne pouvons que rarement étudier les mathématiques et parce que nous ne comprenons si rarement les sciences, alors il ne nous reste seulement la connaissance humaine générale. Et la nature. Nous sommes spécialistes en la matière… (*LM*, 120)

Cet extrait rappelle que les femmes sont souvent confinées aux aspects plus physiologiques et psychologiques de l'humain, à la « connaissance humaine générale ». Tout en faisant ressortir que les sciences pures ont longtemps été fermées aux femmes, les transpersonnages du *Mur* soulignent que le fait de ne pas avoir eu accès à tout un pan du

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

savoir leur a permis de se spécialiser dans les sciences humaines, ce qui n'est sans doute pas plus mal. Par la parole des deux femmes, Jelinek se permet d'estimer que les hommes se désintéresseraient peut-être de quelque chose qui serait fondamental.

La beauté est dépeinte par Sylvia et Inge comme faisant partie de la destinée féminine : « Au fond, nous le sommes toutes, destinées à la beauté, mais toutes ne suivent pas leur destin. » (*LM*, 113) La beauté traverse d'ailleurs tous les *Drames de princesses*. Les héroïnes font valoir l'éclat de leur beauté, qu'elle soit naturelle ou artificielle, et l'importance que revêt l'apparence physique dans la vie d'une femme : « D'ailleurs, tu es belle, totalement différemment de moi, mais tu es quand même belle toi aussi. Naturellement, c'est moi la plus belle. Je n'ai pas besoin d'une belle-mère ou d'un miroir pour le savoir. » (*LM*, 114) Cette comparaison des deux héroïnes pour déterminer laquelle est la plus belle soulève le fait que la beauté est relative. Ce constat rend caduque la mise sur pied de critères de beauté. L'allusion au miroir de Blanche-Neige souligne aussi l'importance de recevoir une reconnaissance officielle. En effet, à quoi sert de se sentir belle si les autres ne le remarquent pas ? Les magazines féminins se prêtent souvent au jeu du palmarès de la beauté et incitent inévitablement les lectrices à se comparer aux vedettes qui se retrouvent aux premiers rangs.

À plusieurs moments, les deux héroïnes remarquent la supériorité de l'homme sur celle de la femme : « Comment alors serait-il possible d'estimer avec un mètre qui détermine la nature des connaissances humaines, si l'homme est humain, non, si la femme est humaine, non, finalement l'homme. Non. Finalement non. L'homme est tout simplement inhumain. La femme au contraire est humaine. Elle seule est véritablement humaine. » (*LM*, 109-110) Pour Inge et Sylvia, l'humanité implique la possibilité de se tromper ou d'échouer, écueils auxquels les femmes seules seraient confrontées. En faisant des hommes des figures surhumaines, les deux écrivaines attestent de la suprématie masculine revendiquée par le chasseur, le prince et Fulvio dans les trois premiers drames. Ayant des difficultés à voir ce qui se trouve derrière le mur soi-disant transparent, elles en viennent au questionnement suivant : « Est-ce que cela veut dire que particulièrement la femme ne voit rien ? Probablement. » (*LM*, 111) Les deux femmes attribuent leur cécité à

leur sexe, comme si les mêmes difficultés n'attendaient pas aussi les hommes. Lorsqu'elles évoquent la possibilité que le mur qu'elles cherchent à nettoyer soit plutôt un tableau ou un miroir, ce qui justifierait l'impossibilité de voir au travers, elles accusent de nouveau leur condition de femme d'être la cause de leur méprise : « Quelqu'un de plus intelligent que quelqu'un qui est une femme l'aurait entre-temps réalisé. » (*LM*, 112)

C'est en reconduisant un certain nombre de préjugés qui ont longtemps perduré à propos des femmes que Sylvia et Inge en montre l'absurdité. L'archaïsme de ce genre de considération ne peut qu'être choquant pour un lecteur contemporain. Inge et Sylvia dictent même un mode d'emploi destiné aux femmes qui voudraient bien réussir dans la société, ce qui les mettrait en garde contre les pièges dans lesquels elles pourraient tomber :

> 1) Je me décide pour une relation physique, acte sexuel compris, comme partie animale et libératrice de la vie.
> 2) Je ne peux pas assouvir mes besoins nymphomanes et en même temps garder le respect et le soutien de la société (ce fléau) – puisque je suis une femme : donc : l'une des racines de mon envie à l'égard de la liberté des hommes.
> 3) Puisqu'il se trouve que je suis une femme, il faut que je sois rusée et que je dégotte le plus de sécurité possible pour les années insupportables de la vieillesse lorsque – très probablement – je ne pourrai plus conquérir un nouveau partenaire. Il est donc clair : je ferai tout pour trouver un partenaire par la voie habituelle : dixit, le mariage. Cela crée d'innombrables problèmes. Puisque je suis assez adulte et que j'ai décidé de me marier, il me faut désormais être très prudente. Il faut que je combatte les défauts susdits – amour-propre, jalousie et fierté – aussi intelligemment que possible. (*LM*, 118-119)

Tous ces conseils rappellent les manuels éducatifs remis aux jeunes femmes dans les années 1960 pour leur expliquer les comportements à adopter pour être une bonne épouse. Les trois mises en garde sont d'ailleurs écrites comme des règles de bienséance qui seraient affichées dans les classes à l'école primaire (« Je lève ma main pour parler. Je ne mâche pas de gomme. Je ne me lève pas en classe »). L'utilisation du « je » rappelle aussi les stratégies employées auprès des enfants pour les amener à verbaliser ce qu'ils ressentent. Toutefois, ce mode d'emploi régit ici la vie privée des femmes, afin qu'elles se plient à ce que les hommes attendent d'elles. Considérant la violence du rituel auquel les deux écrivaines s'adonnent dans la dernière pièce du recueil et connaissant le militantisme que les figures d'inspiration Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann ont pratiqué dans leur vie

réelle, ces trois recommandations doivent être comprises de manière ironique. Le mode d'emploi suggéré s'apparente à des résolutions contraignantes destinées à conditionner les pulsions et les aspirations féminines. Le ton employé n'est pas sans rappeler l'attitude pragmatique et virile que l'on associe au masculin, notamment dans le domaine militaire. Les propos tenus par Jelinek dans une entrevue accordée à l'hebdomadaire *L'Express* confirme cette impression. Jelinek y exprime sa vision des rapports entre les hommes et les femmes qu'elle considère comme forcément destructeurs : « Je ne peux concevoir les relations sexuelles – dans le sens large du terme – entre hommes et femmes autrement qu'à l'image du système hégélien de maître à serviteur. Et cette répartition des pouvoirs s'est installée jusque dans les relations privées entre individus.[119] » Cette dynamique maître-servante est toujours présente dans la relation qu'entretiennent les personnages entre eux dans le recueil. En effet, Jelinek ne laisse pas de répit à ses personnages, puisqu'à aucun moment, ils en arrivent à un rapport d'égalité. Plus encore, les hommes vont jusqu'à feindre l'empathie pour mieux dominer encore.

En somme, l'analyse des discours féminins et masculins des *Drames de princesses* permet de constater que c'est en distillant une parole où s'accumulent tous les stéréotypes associés aux femmes que Jelinek arrive à faire la critique de leur situation : la femme frigide ou nymphomane, stupide, naïve, passive, subalterne, faible, jalouse, superficielle, dominée, poupée, enfant. En tant que tels, ces modèles sont devenus triviaux à force d'avoir été répétés dans la mémoire collective, mais c'est en les voyant cohabiter au sein de la parole de personnages précis que leur dimension dramatique et leur pouvoir provocateur apparaissent. L'interchangeabilité que l'on observe dans *Le Mur* entre Ingeborg et Sylvia pourrait s'appliquer à tout le recueil, marquant encore davantage le fait que les héroïnes de Jelinek n'ont pas d'identité individuelle. Au fond, il y a sans cesse hésitation dans une même tirade entre la parole d'une femme singulière et la parole d'une figure publique ou d'un stéréotype s'exprimant lui-même à haute voix. Par exemple, la Belle au Bois Dormant

[119] Baptiste Liger, « Elfriede Jelinek: "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », art. cité.

pourrait être à la fois le personnage dans l'imaginaire collectif, mais aussi une femme ordinaire influencée par les grandes lignes de ce modèle féminin légendaire.

C'est peut-être cette perte d'individualité qui rend les princesses aussi obnubilées par la figure masculine. En effet, même lorsque l'homme est absent physiquement des pièces, il s'inscrit tout de même au cœur de la parole. Le drame des héroïnes de Jelinek réside justement dans la prise de conscience par les spectateurs et non par le personnage lui-même des limites imposées à la condition de femme. Les revendications féministes ne sont pas nouvelles et si son discours est radical sur le plan des effets de la domination masculine qui pénètrent tous les aspects de la parole, Jelinek renouvelle le discours féministe moins par son contenu que dans la forme en dépeignant des êtres qui peinent à se distancier de discours aliénants, à comprendre leur situation, même quand elle paraît particulièrement évidente. Et elle le fait grâce à une parole où le masculin et le féminin sont performés sous le mode du stéréotype. Jelinek montre une telle domination du masculin et un tel asservissement du féminin que cette parole opère un renversement critique chez le spectateur, en force la relecture. Ainsi, le spectateur n'a d'autre choix que de percevoir l'absurdité de cette domination sans partage du masculin sur le féminin tant cette parole devient grotesque et saugrenue, passant régulièrement sans prévenir de la trivialité la plus entière à une gravité sans nom.

CONCLUSION

DE L'ARCHÉTYPE AU « PAROLAGE »

> « À la manière d'un rapace, déclare Jelinek, je me jette sur un texte étranger et je lui arrache violemment les entrailles, que j'extrais du corps de ma proie. Ensuite, dès que ces différents morceaux d'organe touchent le sol, ils trouvent alors une nouvelle vie, ailleurs, hors de leur corps initial. »[120]

La métaphore de l'oiseau de proie qu'utilise Jelinek pour décrire son processus de création illustre très bien sa façon de rudoyer la matrice textuelle dont elle s'empare pour la transformer en matériau dramatique. Son théâtre se crée ensuite au carrefour de la littérature et des discours issus de diverses sphères de la société. C'est dans ce creuset qu'elle plonge les personnages et les thématiques élus nourrir sa soif créatrice. Les archétypes perdent ainsi de leur rigidité et trouve de nouvelles significations, souvent contradictoires, inextricables. C'est par la parole et leur appartenance à de multiples temporalités que Jelinek opère la déconstruction de ces archétypes pour en faire des personnages désincarnés : les figures dont elle s'inspire deviennent des surfaces langagières composées de matériaux textuels recyclés. Même quand elle fait appel à des personnages référentiels, elle s'amuse à bouleverser l'image qui persiste de ces figures dans la mémoire collective.

La réorganisation que Jelinek fait subir aux histoires dont elle s'empare agit à tous les niveaux de la représentation : fable, espace, temps, personnages, dialogues. L'auteure réduit et condense les récits en les ramenant à un moment très précis (la rencontre de Blanche-Neige avec le chasseur, le réveil de la Belle au Bois Dormant, l'ascension du mur). De même, elle réduit le nombre de personnages à un maximum de trois[121], et accorde aux figures secondaires une importance démesurée. Notons d'ailleurs que les personnages masculins des histoires originales ont été conservés par Jelinek (et même amplifiés), alors

---

[120] Baptiste Liger, « Elfriede Jelinek: "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », *L'Express*, 2012 [En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique_1108742.html], consulté le 10 octobre 2014.

[121] Nous considérons ici les nains comme un seul personnage, puisque Jelinek les traite ainsi dans la première pièce du recueil.

qu'à l'exception des héroïnes, elle évacue l'essentiel des autres figures de femmes. Paradoxalement, Jelinek retourne souvent les adjuvants des héroïnes contre elles-mêmes dans sa réécriture. Ainsi donc, aux opposants déjà connus (la belle-mère, la fée maléfique) s'en ajoutent de nouveaux, accentuant encore plus la solitude des princesses dans leur quête illusoire de bonheur.

L'auteure inscrit chacune de ses pièces dans un lieu unique, à la fois imprécis et autoréférentiel. C'est généralement un espace mental ou convenu qui permet à la parole de prendre toute la place.[122] Même la forêt de *Blanche-Neige* appartient à une imagerie stéréotypée, qui agit chez Jelinek comme une forêt de convention dont le spectateur ne croit à aucun moment à la réalité. La parole des princesses investit donc une spatialité qui ne leur apporte guère de contrainte et avec laquelle elles interagissent fort peu. *Le Mur* constitue une exception notable à cet égard sans que cet ancrage ne modifie pour autant la situation de parole de manière décisive. À l'autre bout du spectre, c'est par ses vêtements, par exemple, que Jackie investit son espace d'énonciation. De part en part, l'espace est déréalisé et tant la fable que le personnage s'en ressentent. Robert Abirached observe la même tendance dans le théâtre européen des années 1950, avec Eugène Ionesco ou Samuel Beckett : « Ni la structure éclatée du personnage, ni l'importance décisive accordée à sa parole, ni le bouleversement de ses coordonnées spatiales et temporelles ne permettent de porter sur la scène une histoire habilement machinée, où le spectateur puisse reconnaître ses sentiments, ses raisonnements et les questions qu'il affronte dans sa vie privée et sociale.[123] »

De même, l'intrigue des pièces de Jelinek est réduite à un noyau dramatique minimal, devient presque inconsistante, l'auteur laissant au verbe le soin de lui conférer une épaisseur qui lui permette d'exister. On pourrait ajouter que tout comme l'espace dans lequel elles évoluent est invariable, les héroïnes du recueil font du surplace sur le plan de

---

[122] Notons que cette réduction spatiale à un lieu unique étonne d'autant plus que Jelinek s'inspire notamment de personnages de contes merveilleux, reconnus pour prendre place dans une multiplicité de lieux différents.

[123] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 413-414.

leur cheminement dramatique entre le début et la fin de leur pièce : elles restent constamment étrangères aux choses qui les entourent et aux discours qui traversent leur parole.

Jelinek dépouille ses princesses de leurs caractéristiques originelles, sans toutefois qu'elle ne leur en attribue de nouvelles, encore moins de spécifiques. Chacune d'elles oscille entre l'intelligence et la stupidité, entre une forte et une faible estime de soi, entre le désir d'affirmation et l'envie de disparaître. Dégagées de toute caractérisation, ces princesses s'avèrent ainsi démystifiées en ce que l'archétype à l'origine du personnage est fortement ébranlé, rendu presque méconnaissable et remplacé par une figure autrement plus contradictoire. La princesse de Chypre Rosamunde combattive et agissante du drame romantique de Von Chézy se transforme par exemple en une femme faible, résignée et velléitaire qui s'apitoie sur son sort, tout en rêvant d'un autre destin.

A priori, les héroïnes du recueil sont toutes des figures fortes de par leur condition de princesse réelle ou métaphorique. Pourtant, elles n'arrivent pas à mettre à profit les privilèges que pourrait leur procurer cette position de pouvoir. À défaut de s'en servir pour transcender leur condition, les princesses se sentent plutôt écrasées par le poids des apparences et n'arrivent pas à saisir l'impulsion qui les pousserait à agir. Elles se complaisent plutôt à exposer leurs regrets et à ressasser leur existence. Même lorsqu'elles initient certaines actions, comme dans *Le Mur*, elles passent plus de temps à en prévoir les modalités qu'à mettre leur plan à exécution. En effet, c'est *à travers* les héroïnes que la trame évolue et non *par* elles. Ce trait renforce encore davantage le fait que les princesses versent dans une parole logorrhéique qui se déploie en un flux continuel et sans logique apparente.

L'assemblage de discours qui composent les héroïnes de Jelinek se rapproche à certains égards de la parole désarticulée que l'on retrouve dans le théâtre de l'absurde. Comme le mentionne Robert Abirached à propos de certaines pièces de Samuel Beckett ou d'Eugène Ionesco, « les personnages se font les porte-voix de réalités obscures et irrévélées [...] qui ne leur appartiennent pas en propre et qu'une figure de pierre ou de chiffon saurait

Rapport-Gratuit.com

peut-être aussi bien qu'eux manifester au grand jour.[124] » Toutefois, alors que Beckett et Ionesco utilisent la désarticulation du langage pour montrer l'absurdité d'un monde sans dieu, Jelinek s'en sert pour attirer l'attention sur la nature des rapports de force qui régissent la société.

DES ÊTRES DE PAROLE

Les héroïnes de Jelinek constituent des réceptacles ouverts à tous les discours, qui se superposent à leur tour à la manière d'un palimpseste. Ces différentes couches discursives se conjuguent pour former la parole de chacune des princesses, l'auteure laissant ces discours les contaminer, les déformer, les constituer d'éléments aussi disparates qu'étranges. Cette inscription de l'auteure se manifeste grâce au montage de répliques qui permet de mettre en relief les contradictions qui assaillent les héroïnes, les contraintes qu'elles subissent de toutes parts et les apories et les chimères auxquelles elles croient. Les héroïnes ont non seulement conscience d'être en représentation, mais c'est le regard de l'autre qui motive leur parole et qui justifie leur existence. La logorrhée des héroïnes des *Drames de princesses* témoigne à la fois de leur aliénation face aux discours qui les traversent, mais aussi de leur désir d'y résister. Même si la fragmentation de leur parole et la variété des sujets de conversation peuvent donner l'impression que ces femmes parlent pour ne rien dire, elles constituent le véhicule d'une critique sociale importante.

Plusieurs procédés sont utilisés par Jelinek pour rendre audible et visible le disfonctionnement qui résulte de la conflagration de microdiscours apparemment irréconciliables. L'auteure procède notamment à un retournement du tragique et du comique, principalement en ce qui a trait à la banalisation de la cause de la mort des héroïnes originales : une intoxication alimentaire, une écharde, le contact d'une cigarette sur une chemise en nylon. L'action de mourir est d'ailleurs comparée à un « check-in » (*LM*, 131) à l'hôtel par l'une des femmes du *Mur*. Les répliques étant souvent décontextualisées, le second degré de certaines d'entre elles peut passer inaperçu. C'est le

[124] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, ouvr. cité, p. 393.

cas notamment du passé nazi de la famille Bachmann auquel les héroïnes du *Mur* font parfois référence.

Jelinek multiplie également les associations libres, les déformations de mots et d'expression de manière humoristique, que ce soit par le biais de paronymes ou de faux malentendus. On en retrouve un bon exemple alors qu'Inge mentionne qu'Otto Plath était pacifiste et que Sylvia y voit une comparaison avec l'océan Pacifique (*LM*, 134). Toutefois, c'est le grossissement que Jelinek fait subir à certains traits de la société qui laissent transparaître le plus clairement la rhapsodisation qui traverse le recueil, dont l'exemple le plus frappant constitue l'épisode orgiaque du poulailler qui clôt *La Belle au Bois Dormant*.

UN AUTRE TYPE DE PERSONNAGE ?

Les êtres de parole qui se donnent en représentation dans les *Drames de princesses* nous amènent à réfléchir à un nouveau type d'incarnation qui se manifesterait dans le théâtre contemporain. La philosophe Marie-José Mondzain s'est d'ailleurs penchée sur cette question dans ses travaux sur l'image au cinéma et dans les arts vivants. Dans un entretien accordé à Jean-Pierre Han et publié dans la revue *Frictions*[125], elle explique que l'incarnation dans le théâtre contemporain tend à rejoindre davantage l'idée d'incorporation. Les personnages ne sont plus des vecteurs de sens, mais des entités abstraites qui jouent un rôle relationnel en incorporant les discours qui se conjuguent en eux. Alors que l'incarnation suscite l'identification et appelle l'adhésion du spectateur, l'incorporation rejette au contraire cette forme de mimétisme en affichant clairement les rouages de l'illusion scénique. L'incorporation dont parle Mondzain consisterait à donner un corps à des discours plutôt que de mettre en relief l'intériorité et la parole rattachée à un corps de chair. La notion d'incorporation convient bien aux *Drames de princesses*, puisqu'elle invite à s'éloigner des images stéréotypées que les héroïnes projettent pour se concentrer plutôt

[125] Marie-José Mondzin, « Entre incarnation et personnification », propos recueillis par Jean-Pierre Han, *Frictions*, n° 2, printemps-été 2000, p. 37-38.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

sur le caractère existentiel de leur parole en tant que telle. Cette idée rejoint d'ailleurs celle des personnages comme réceptacles accueillant un flux de parole incessant.

En ce sens, la conception langagière de Jelinek transforme la conception que nous nous faisons du personnage. Nous pensons qu'il serait plus juste de parler à cet égard de « parolages » pour qualifier les princesses de Jelinek, évacuant ainsi la *persona* qu'implique le terme « transpersonnage ». En traitant les héroïnes de son recueil comme des surfaces langagières plutôt que comme des êtres véritablement incarnés, Jelinek affirme la non-nécessité pour le personnage d'avoir un corps, de rompre avec une certaine idée du vraisemblable, la réalité des princesses s'effaçant à mesure qu'elles parlent. Ainsi, le concept d'un « parolage » que son théâtre nous inspire tiendrait compte du caractère évanescent du personnage dans le théâtre contemporain. En fait, plutôt que de considérer les figures de Jelinek dans le rapport de construction et de reconstruction d'un corps ou d'un caractère qu'impliquait l'idée de décomposition et de recomposition avancée par Ryngaert et Sermon, en faire un *parolage* indiquerait une intention manifeste d'en faire un pur être de parole, détaché le plus possible de toutes contingences matérielles, sans figure et sans silhouette autre que celle que lui prête l'acteur ou l'actrice qui l'interprète.

Le terme « parolage » met l'accent sur le caractère abstrait d'une parole émanant d'un corps vidé de toute substance. En faisant de ses héroïnes des êtres de langage, Jelinek laisse ainsi transparaître le degré d'inexistence qu'elle accorde à ses princesses. Face à ces *parolages* volontairement désincarnés, l'acteur n'a d'autre choix que de laisser toute la place aux discours : « Ce qui attend l'acteur sur ces terres nouvelles où il débarque, c'est [...] une marionnette à animer, un fantoche à qui prêter ses membres, un débris d'être ou une figure emblématique derrière quoi disparaître ou encore, dans le cas le plus gratifiant pour sa personnalité, une énergie dont il faut épouser le dynamisme profond.[126] » De ce fait, pour arriver à se plier à cet idéal de désincarnation complète, le théâtre de Jelinek nécessite des acteurs exceptionnels qui sachent trouver le degré adéquat de présence requis par ces machines à parler.

---

[126] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, ouvr. cité, p. 425.

LA RHAPSODISATION, VECTEUR DE CRITIQUE SOCIALE ET DE RÉFLEXION SUR L'ÉCRITURE

C'est en adoptant un point de vue macroscopique que le spectateur sera en mesure d'observer l'ampleur de la rhapsodisation qui traverse les cinq *Drames de princesses*. L'omniprésence de Jelinek se fait sentir à travers le discours de ses héroïnes par le montage de répliques expliqué ci-haut, montage qui crée de l'ironie, des ruptures de ton et enfonce les princesses dans des raisonnements rhétoriques délibérément erronés. Mais sa présence ne s'arrête pas là. Elle se manifeste également par l'exacerbation de la critique sociale et sexuelle que l'on retrouvait parfois sous une forme embryonnaire dans les récits de départ. On la remarque ici par une inflation du commentaire qui jaillit du choc des discours médiatiques et personnels, ainsi que de la domination du féminin par le masculin, traces perceptibles des revendications sociopolitiques de l'auteure.

Jelinek ne cesse en outre de semer des doubles d'écrivaines dans ses drames, qui apparaissent par le choix de Sylvia Plath et d'Ingeborg Bachmann (voire de Marlen Haushofer) comme figures d'inspiration, par le brouillage identitaire entre Rosamunde et Helmina von Chézy, ou encore par des réflexions récurrentes sur les processus de création et d'écriture qui traversent le recueil. Une des héroïnes du *Mur* dit par exemple essayer de bâtir son écriture sur ses expériences (*LM*, 104) ou encore vouloir diffuser sa nouvelle connaissance par l'écriture (*LM*, 111). Rappelons aussi qu'écrivaines ou personnages de fictions, la plupart des héroïnes choisies par Jelinek ont partie liée avec la littérature.

Toutefois, la réflexion sur la littérature qui traverse les cinq drames véhicule une vision paradoxale de l'écriture. Jelinek met en scène des figures qui parlent de l'écriture et de l'importance qu'elle a pour elles. Mais c'est à leur autodestruction par la parole que le spectateur assiste. Toutefois, cette autodestruction s'accompagne également d'une mise en pièces jubilatoire des forces qui les oppriment. Dans *Le Mur*, par exemple, les deux héroïnes détruisent les stéréotypes aliénants, inhibants et engluants qui peuvent expliquer leur comportement mortifère. L'extrême cruauté de ce théâtre réside en ce que non seulement les héroïnes tournent la violence contre elles-mêmes mais, ce faisant, cette

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

violence montre surtout du doigt les responsables des discours qui la portent, principalement la gent masculine, généreusement caricaturée au fil de ces pièces. La mise à mort à laquelle le spectateur assiste est aussi rendue supportable par l'humour noir dont fait preuve Jelinek dans le portrait qu'elle trace de ces jeunes filles vouées à une mort métaphorique ou avérée. L'antithéâtre pratiqué par l'auteure oblige le spectateur à se percevoir comme le principal interlocuteur de ces drames où le dialogue est remplacé par le monologue, de faux dialogues ou des monologues parallèles. Isolés les uns par rapport aux autres par leur parole solitaire, c'est au public que ces êtres se livrent, vers lui qu'ils se tournent pour se faire entendre et non vers un interlocuteur insensible à leur sort. En effet, comme le mentionne Abirached, « mieux une œuvre est close sur elle-même, plus elle appelle l'effraction de son lecteur et de son spectateur[127] ».

Enfin, la force de l'écriture de Jelinek est d'arriver à faire sentir sa présence tout au long du recueil, sans toutefois s'afficher de manière manifeste. Contrairement à beaucoup d'écritures des femmes, qui sont tournées vers l'introspection et qui puisent dans l'autobiographie, son théâtre ne se sert pas de la subjectivité pour atteindre une plus grande objectivité. Jelinek se refuse à parasiter ses héroïnes par son vécu, même si l'on peut rapprocher sa condition d'auteure à celle de certaines de ses figures d'inspiration. Ainsi, on ne retrouve pas chez elle de brouillage autofictionnel qui pourrait laisser croire qu'une des héroïnes constitue un double de l'auteure. Cette mise à distance, qui marque l'ensemble du théâtre de Jelinek, s'inscrit pourtant à l'opposé de la posture qu'elle adopte dans certains des romans, où elle se prend pour sujet. Devrait-on en conclure que la différence de statut que Jelinek accorde à la parole dans ses romans et dans son théâtre a une incidence sur la nature des personnages qu'elle porte à la scène ? Cela est-il lié à une intention de tourner le dos au lyrisme au profit de l'épique, lui permettant ainsi d'assumer le caractère ouvertement politique de son théâtre et de le soumettre immédiatement à la discussion publique ? À tout le moins, nous pourrions penser que les analogies, que le spectateur serait

[127] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, ouvr. cité, p. 429.

susceptible de relever entre les héroïnes et l'auteure, court-circuiteraient son intention de tendre vers une désincarnation porteuse d'une parole totalement souveraine.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

JELINEK, Elfriede, « La Jeune Fille et la Mort I : Blanche-Neige », dans *Drames de princesses. La jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 9-26.

JELINEK, Elfriede, « La Jeune Fille et la Mort II : La Belle au Bois Dormant », dans *Drames de princesses. La jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 27-40.

JELINEK, Elfriede, « La Jeune Fille et la Mort III : Rosamunde », dans *Drames de princesses. La jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 41-61.

JELINEK, Elfriede, « La Jeune Fille et la Mort IV : Jackie », dans *Drames de princesses. La jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 63-97.

JELINEK, Elfriede, « La Jeune Fille et la Mort V : Le Mur », dans *Drames de princesses. La jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 99-139.

CORPUS SECONDAIRE

Blanche-Neige

BETTELHEIM, Bruno, « La Belle au Bois Dormant. Maîtriser l'adolescence », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 338-353.

DAVID, Gilbert, « Séduction, terreur et kitsch », *Spirale*, n° 239, 2012, p. 76-78.

GRIMM, Whilem et GRIMM, Jakob, « Blanche-Neige. Les difficultés pubertaires de l'enfant de sexe féminin », dans *Les contes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 299-309.

STASINOPOULOU, Maria, « Que sont les contes devenus ? », *Jeu*, vol. 1, n° 142, 2012, p. 25-27.

La Belle au Bois Dormant

BETTELHEIM, Bruno, « La Belle au Bois Dormant. Maîtriser l'adolescence », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 338-353.

GRIMM, Whilem et GRIMM, Jakob, « La Belle au bois dormant », dans *Les contes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 284-288.

PERRAULT, Charles, « La Belle au bois dormant », dans *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 2000, p. 21-41.

Rosamunde

KALLIN, Britta, « "Die Feder führ ich unermüdlich". Helmina von Chézy's Rosamunde as Intertext in Elfriede Jelinek's Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde) », *Glossen. Litteratur und Kultur in den deutschsprachigen Ländern nach 1945* [En ligne], n° 26, 2007, consulté le 26 octobre 2013, URL : http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html.

LAFFAILLE, Guy, « Rosamunde », *The Lied, Art Song, and Choral Texts Archives* [En ligne], consulté le 25 mars 2013, URL : http://www.recmusic.org/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=7772.

MASSIN, Brigitte, « Histoire de l'œuvre 1823 », dans *Franz Schubert*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1977, p. 1041-1043.

WIESER, Marc, « Rosamunde de Schubert et le chœur de chambre de l'OSM », *Orchestre symphonique de Montréal* [En ligne], consulté le 12 octobre 2013, URL : http://www.osm.ca/fr/concert/rosamunde-de-schubert-et-le-choeur-de-chambre-de-losm.

Jackie Kennedy

BERTIN, Raymond, « Arrêt sur image », *Jeu*, vol. 2, n° 139, 2011, p. 33-35.

BRADFORD, Sarah, *America's Queen. The life of Jacqueline Kennedy Onassis*, New York, Viking, 2000, 500 p.

GIDEL, Henry, *Jackie Kennedy*, Paris, Flammarion, 2011, 414 p.

GUAY, Hervé, « Captivités », *Spirale*, n° 236, 2011, p. 78-81.

KASPI, André, *John F. Kennedy. Une famille, un président, un mythe*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2013, 349 p.

LECOMTE, Frédéric, *Jackie. Les années Kennedy*, Paris, L'Archipel, 2004, 326 p.

Sylvia Plath

AMES, Lois, « Note biographique », dans *La cloche de détresse*, Saint-Amand, Denoël, 1972, p. 261-271.

GODI, Patricia, *Sylvia Plath. Mourir pour vivre. Biographie*, Lonrai, Éditions Aden, 2007, 365 p.

GUAY, Hervé, « Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle ? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 3, n° 140, 2011, p. 100-107.

HUGHES, Ted, « Avant-propos », dans *Journaux 1950-1962*, Paris, Gallimard, 1999, p. 15-18.

KAPPES, Michel, « Chapitre 7 : L'instinct de mort - The Bell Jar », dans *Roman et mythe. Rilke, Bachmann, Plath*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 395-416.

KAPPES, Michel, *Roman et mythe. Rilke, Bachmann, Plath*, Paris, L'Harmattan, 2005, 450 p.

PLATH, Sylvia, *Ariel*, Paris, Des femmes, 1978, 94 p.

PLATH, Sylvia, *Carnets intimes*, trad. Anouk Neuhoff, Courtry, Éditions de la Table ronde, 1997, 224 p.

PLATH, Sylvia, *Journaux 1950-1962*, Paris, Gallimard, 1999, 481 p.

PLATH, Sylvia, *La cloche de détresse*, trad. Michel Persitz, Saint-Amand, Denoël, 1972, 278 p.

PLATH, Sylvia, *La cloche de verre*, [m.e.s. de Brigitte Haentjens, coproduit par Sibyllines et par le Théâtre de Quat'sous, présenté au Théâtre de Quat'sous, 2003.].

PLATH, Sylvia, *Trois femmes, poèmes à trois voix*, Paris, Des femmes, 1975, 42 p.

PRESSNITZER, Gil, « Sylvia Plath, chronique d'une stigmatisée », *Esprits Nomades* [En ligne], mis en ligne le 27 juillet 2013, consulté le 18 septembre 2013, URL : http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/plath/plath.html.

SALVAYRE, Lydie, « Sylvia Plath », dans *7 femmes*, Paris, Perrin, 2013, p. 87-108.

Ingeborg Bachmann

BACHMANN, Ingeborg, *Le Bon Dieu de Manhattan*, trad. Christine Kübler, Arles, Actes Sud, 1990, 87 p.

BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1973, 281 p.

KAPPES, Michel, « Chapitre 7 : L'instinct de mort - Malina », dans *Roman et mythe. Rilke, Bachmann, Plath*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 381-394.

PIVERT, Benoît, « Ingeborg Bachmann le désespoir en sourdine », *Revue d'art et de littérature, musique*, n° 26, mai 2007, p. 59-64.

POMMÉ, Michèle, « Affinités spirituelles et dissemblances », *Arte.tv* [En ligne], 2004, mis en ligne le 6 décembre 2004, consulté le 3 avril 2014, URL : http://www.arte.tv/fr/affinites-spirituelles-et-dissemblances/706784.html.

RÉTIF, Françoise, « Dossier Ingeborg Bachmann », *Poezibao* [En ligne], 2010, consulté le 14 novembre 2013, URL : http://poezibao.typepad.com/files/rétif-françoise-dossier-ingeborg-bachmann.pdf.

RÉTIF, Françoise, *Ingeborg Bachmann*, Domont, Belin, 2008, 184 p.

SALVAYRE, Lydie, « Ingeborg Bachmann », dans *7 femmes*, Paris, Perrin, 2013, p. 207-231.

CORPUS CRITIQUE

Études sur Elfriede Jelinek

BÖHMISCH, Susanne, *Le jeu de l'abjection. Étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, 2010, 290 p.

Rapport-Gratuit.com

CARCASSONNE, Manuel, « Elfriede Jelinek ou la perte de l'innocence », *Le Magazine Littéraire*, n° 461, 1er février 2007, p. 90-95.

CHAMAYOU-KUHN, Cécile, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? Lust et Avidité d'Elfriede Jelinek », *Le Texte étranger* [En ligne], n° 8, mis en ligne en janvier 2011, consulté le 13 mai 2014, URL : http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/chamayou-kuhn.html.

FERRIER, Christine, *Dossier de presse - Drames de princesses*, La Comédie de Genève [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2010, consulté le 28 février 2013, URL : http://www.comedie.ch/spectacle/drames-de-princesses/dossiers.

GENTY, Elodie, « Note de synthèse », dans *Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004. Réactions francophones et anglophones*, Institut universitaire de formation des maîtres de l'Académie de Lyon [En ligne], 2005, p. 32-51, consulté le 18 mars 2013, URL : http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessride/rrbgenty.pdf.

GREIF, Hans-Jürgen, « Elfriede Jelinek : sur la brèche, sans fard, avec artifices », *Nuit blanche*, n° 69, 1997, p. 117-121.

HOFFMANN, Yasmin, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2005, 175 p.

HOFFMANN, Yasmin, « Entretien avec Elfriede Jelinek », dans *Œuvres romanesques*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 583-588.

HOFFMANN, YASMIN, « Heureux celui qui oublie ce qui n'a jamais existé », *Europe*, nos 933-934, janvier 2007, p. 307-312.

HOFFMANN, YASMIN, « Préface », dans *Œuvres romanesques*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 7-16.

HOFFMANN, YASMIN, « Présentation », dans *La pianiste*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002, p. 7-11.

HORNIG, Dieter, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », *Europe*, nos 933-934, janvier 2007, p. 369-388.

JANKE, Pia, « Un théâtre de "textes" », *Europe*, nos 933-934, janvier 2007, p. 389-401.

JANKE, Pia, *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens, 2004, 660 p.

LAMONTAGNE, André, « Savoirs postmodernes », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, 1996, p. 607-613.

LECERF, Christine, « Dans la langue de l'homme », dans *L'entretien*, Paris, Seuil, 2007, p. 57-76.

LEGEMBLE, Benoît, « D'une prison à l'autre », *Europe*, n°s 933-934, janvier 2007, p. 329-344.

LIGER, Baptiste, « Elfriede Jelinek: "Je le revendique : oui, je suis un auteur comique" », *L'Express* [En ligne], 7 mai 2012, mis en ligne le 11 mai 2012, consulté le 10 octobre 2014, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique_1108742.html.

RÉTIF, Françoise, « Histoire de l'oeil », *Europe*, n°s 933-934, janvier 2007, p. 359-368.

RUNTE, Annette, « Une écriture post-féministe ? », *Europe*, nos 933-934, janvier 2007, p. 345-358.

THÉORET, France, « Originalité littéraire et politique », *Spirale*, n° 217, 2007, p. 46.

THÉRIOT, Gérard, *Elfriede Jelinek et l'avenir du drame*, Toulouse, Littératures, 2006, 223 p.

WIND, Priscilla, *La notion de mise en scène dans les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2010, 450 f.

WIND, Priscilla, « Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek : drame et médias », *Revue ENS Tunis* [En ligne], mis en ligne le 1er juin 2010, consulté le 12 avril 2013, URL : http://hal.archives-ouvertes.fr/.

ZEYRINGER, Klaus, « Théâtre en pièces, nature en p(r)ose, et l'Autriche en ligne de mire », *Europe*, nos 933-934, janvier 2007, p. 315-328.

Théories littéraires et théâtrales

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 518 p.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

ALPOZZO, Marc, « Phénoménologie de la mort. Note sur Heidegger, 2 », *Ouvroir de réflexions potentielles* [En ligne], mis en ligne le 28 octobre 2010, consulté le 12 avril 2013, URL : http://marcalpozzo.blogspirit.com/archive/2010/10/28/phenomenologie-de-la-mort-note-sur-heidegger-2.html.

AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, 114 f.

AMOSSY, Ruth, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », dans Jacques Bres, *Dialogisme et polyphonie*, De Boek Supérieur, Louvain-la-Neuve, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 63-73.

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG-PIERROT, dans *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *The Dialogic Imagination : Four Essays*, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, 444 p.

BAKTHINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.

BAKTHINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998, 366 p.

BAKTHINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, 316 p.

BARBOLOSI, Laurence et Muriel PLANA, « Épique/Épicisation », dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 150-155.

BARTHES, Roland, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 179-233.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, édition du Seuil, 1982, 89 p.

BETTELHEIM, Bruno, « Conte de fées contre mythe », dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 57-66.

BUTLER, Judith, « De la vulnérabilité linguistique », dans *Le pouvoir des mots*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 1997, p. 22-79.

BUTLER, Judith, « Sujets de sexe/genre/désir », dans *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 59-111.

BUTLER, Judith, « Actes corporels subversifs », dans *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 179-266.

CARLSON, Marvin, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », *Études théâtrales*, nos 31-32, 2004-2005, p. 108-113.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

DANAN, Joseph, *Théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995, 394 p.

DASTUR, Françoise, « Heidegger », La philosophie allemande de Kant à Heidegger, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 293-331.

DELFOUR, Jean-Jacques, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, 2000, p. 119-129.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, 324 p.

FONS, Céline, « Naissance et évolution du thème », *La jeune fille et la Mort* [En ligne], consulté le 1er avril 2014, URL : http://celinefons.pagesperso-orange.fr/naissance.htm.

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28.

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], vol. 13, 2006, mis en ligne le 1er septembre 2006, consulté le 12 juillet 2014, URL : http://narratologie.revues.org/329.

GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, printemps 2010, p. 15-36.

GUAY, Hervé, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 63-76.

GUAY, Hervé, « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, printemps 2010, p. 9-13.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-167.

HEIDEGGER, Martin, « Lettre sur l'humanisme (Lettre à Jean Beaufret) », *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 71-157.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], vol. 12, 2005, mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 6 janvier 2014, URL : http://narratologie.revues.org/37.
IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, 217 p.

JUBINVILLE, Yves et ST-JEAN, Éric, « L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac », *L'Annuaire théâtral*, n° 33, 2003, p. 105-112.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 190 p.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t. II, traduction Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-Âge d'homme, 1973-1992, 330 p.

MONDZIN, Marie-José, « Entre incarnation et personnification », propos recueillis par Jean-Pierre Han, *Frictions*, n° 2, printemps-été 2000, p. 37-38.

NAUGRETTE, Catherine, « Humanité du dialogue », *Études théâtrales*, n°s 31-32, 2005 2004, p. 123-130.

PAVIS, Patrice, « Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines », *Protée*, vol. 28, n° 2, 2000, p. 25-34.

PAVIS, Patrice, « Épicisation du théâtre », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 117.

PAVIS, Patrice, « Situation d'énonciation », dans *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 374-375.

PLANA, Muriel, « Romanisation », dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 190-195.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

RIFFATERRE, Michael, « Ponge intertextuel », *Études françaises*, vol. 17, n°s 1-2, 1981, p. 73-85.

RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°s 1-2, 1979, p. 131.

ROBERT, Lucie, « L'art du conteur », *Voix et images*, vol. 26, n° 3, 2001, p. 641-648.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Personnage (crise du) » dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 150-155.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, 170 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Théâtres du XIXe siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, 256 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Dialogue (crise du) », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 66-72.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Drame moderne », *Encyclopédie Universalis* [En ligne], consulté le 12 mars 2013, URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/drame-drame-moderne/.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, 212 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 416 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le retour au théâtre », *Communications*, n° 63, 1996, p. 11-22.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, n° 22, 2001, 152 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en* France, tome 2, Armand Collin, 1989, p. 191-212.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1992, 166 p.

SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, p. 113-129.

SERMON, Julie, *L'effet figure : états troublés du personnage contemporain*, thèse de doctorat, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2004, 340 f.

SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures Modernes », 1984, 224 p.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, 160 p.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, New York, New York Performing Arts Journal, 1982, 127 p.

VIGEANT, Louise, « À la poursuite du "fantôme provisoire" : La crise du personnage dans le théâtre moderne », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 2, n° 83, 1997, p. 81-83.

VIGEANT, Louise, « Les mots de la tragédie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 94-102.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 931 p.

VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Édition de l'Aire, 1982, 330 p.