http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Delphine Klein,
" Les Drames de princesses et de reines d'Elfriede Jelinek : déconstruction et impasse du discours genré ",
Loxias, Loxias 34,
mis en ligne le 15 septembre 2011.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6874

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Les *Drames de princesses* et *de reines* d'Elfriede Jelinek : déconstruction et impasse du discours genré

Delphine Klein

Professeure agrégée, Delphine Klein est actuellement en troisième année de doctorat, sous la direction de M. Ralf Zschachlitz, et dispense des cours à l'université Lyon 2. Ses recherches au sein du laboratoire LCE (Langues et Cultures Européennes) concernent la réception par Elfriede Jelinek du théâtre et des essais de Friedrich Schiller. Son sujet de thèse permet une approche distanciée du théâtre contemporain, lu à l'aune de l'histoire du théâtre, et associe à la dimension diachronique de l'esthétique dramatique les questions d'éthique à propos desquelles il est tout à fait pertinent de questionner le théâtre contemporain, postdramatique. Par ailleurs, il permet de questionner non seulement le rapport d'Elfriede Jelinek au patrimoine classique, mais aussi à sa propre « classicité ».

Jelinek (Elfriede), théâtre politique, discours genré, mythes

Parmi les textes canoniques véhiculant des discours figés et essentialistes, Elfriede Jelinek déconstruit de grands récits mythologiques antiques dans les *Drames de princesses* et *de reines*. Ainsi, son travail sur le mythe de Pygmalion, sur la *Théogonie* et sur la *nekuia* homérique révèle une idéologie implicite commune à ces textes, fondement de notre société occidentale, qui permet de pérenniser l'ordre patriarcal et de figer les relations de pouvoir. Mais peut-on dire que la dramaturge substitue un discours « genré » à un autre ? Elfriede Jelinek, réduite trop souvent et à tort à une écriture féminine et/ou féministe, questionne les rapports entre identité sexuelle et pouvoir. Son théâtre n'autorise pas l'instauration d'un nouveau discours autoritaire en lieu et place du discours masculin, il révèle bien plus l'impasse dans laquelle mène immanquablement tout discours genré.

Among the canonical texts that convey set and essentialist views, Elfriede Jelinek deconstructs great ancient mythological stories in her *Dramas of Princesses* and *Queens.* Thus, her work on the Pygmalion myth, on the Theogony and on the Homeric *neukia* reveals a common and implicit ideology – a cornerstone of our Western civilization – which allows the patriarchal order to continue and stops relationships between people with power from evolving. However, can we say that the playwright substitutes one "gender-biased" view for another ? Elfriede Jelinek, too often and wrongly reduced to a feminine and/or feminist writer, questions the relationships between sexual identity and power. Her work does not encourage the establishment of a new, authoritarian view in place of the masculine one – it goes

beyond this, and reveals the dead-end any gender-biased view is bound to lead to.

Allemagne

Période contemporaine

Elfriede Jelinek publie en 2003 un cycle de cinq dramolets intitulé *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort I-V* (*Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*)[1], qui connaîtra un prolongement avec la pièce *Ulrike Maria Stuart*[2], *Drame de reines* (*Königinnendrama*). L'omniprésence de voix féminines est une caractéristique propre à ces pièces qui traitent des rapports de pouvoir homme/femme sans pour autant occulter la thématique politique chère à l'auteure. *La Belle au Bois Dormant* et *Le Mur* abordent de façon allégorique la question du passé occulté de l'Autriche, tandis que la pièce Ulrike Maria Stuart renvoie très explicitement aux mythes et aux tabous qui entourent le souvenir du groupe terroriste d'extrême gauche ouest-allemand RAF. Si les *Drames de princesses* thématisent principalement les « genres de mourir » et l'impuissance de la femme[3], le *Drame de reines* s'insère dans ce cycle sur le mode du renversement, avec la mise en scène de quatre femmes de pouvoir : ici, les voix des terroristes Ulrike Meinhof et Gudrun Ensslin sont imbriquées de façon provocante dans celles de Marie Stuart et d'Elisabeth 1ère d'Angleterre. Dans toutes ces pièces, la dramaturge interroge des discours canoniques autoritaires dans certains textes fondateurs de la société occidentale : le drame, classique s'il en est, *Marie Stuart* de Friedrich Schiller dans *Ulrike Maria Stuart*, ou encore les contes de fée, la philosophie ontologique et la mythologie gréco-romaine dans les Drames de princesses.

La littérature secondaire appréhende très largement l'œuvre d'Elfriede Jelinek comme un vaste projet de déconstruction des catégories dramatiques traditionnelles, mais aussi des mythes, au sens barthésien du terme[4]. En nous appuyant sur cette approche déconstructiviste, nous montrerons tout d'abord que la déconstruction des récits mythologiques dévoile un discours « genré »[5], phallogocentrique[6], qui fige les représentations culturelles du féminin et du masculin. Mais peut-on dire pour autant que la dramaturge propose, en lieu et place du discours masculin, une parole ou une

[1]Les trois premiers volets, *Blanche-Neige*, *La Belle au Bois Dormant* et *Rosamunde*, ont été publiés séparément, de 1999 à 2002. Ce n'est qu'en 2003 qu'un recueil les regroupe sous forme de cycle et leur adjoint deux derniers dramolets, *Jackie* et *Le Mur*. Notons par ailleurs que les traductrices françaises ont choisi d'inverser le titre et le sous-titre du cycle.

[2] Cette pièce massive d'une centaine de pages, écrite en 2005, reste à ce jour inédite.

[3]À l'image du *Todesarten-Projekt* d'Ingeborg Bachmann auquel *Le Mur* fait explicitement allusion. Le cycle *La Jeune Fille et la Mort* reprend le titre donné aux danses macabres de la Renaissance et se pose en contribution moderne et féminine à la longue tradition masculine de ce thème artistique.

[4]Voir entre autres Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1995, « Sammlung Metzler », Band 286 ; Bärbel Lücke, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2008 ; Florence Bancaud, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin, 2010, « voix allemandes ».

[5] Nous utilisons ce terme dans le sens d'un marquage sexuel.

[6] Nous reprenons ici un mot-valise forgé en 1965 par Jacques Derrida (Bärbel Lücke a par ailleurs montré l'importance de sa pensée sur E. Jelinek). Le concept, fusion des substantifs phallocentrisme et logocentrisme, définit un discours qui fonde des dualismes ancrés au cœur de notre système de pensée et dessert la femme au profit de l'homme (primat du logos et du phallus).

écriture féminine/féministe, ce qui reviendrait à substituer un discours autoritaire à un autre ? Nous verrons que l'auteure évite le piège de la simple permutation et renonce à tout pouvoir dans l'écriture. N'a-t-elle pas développé une esthétique de théâtre anti-canonique qui se cristallise dans la mise en évidence que tout discours genré ne peut mener qu'à une impasse – droit dans *Le Mur*, pourrait-on dire, au regard du titre de son dernier *Drame de princesses* ?

I. La déconstruction du discours phallogocentrique des mythes fondateurs

Parmi les textes fondateurs déconstruits par Elfriede Jelinek, nous isolerons trois récits mythologiques qui constituent les plus prégnantes des multiples évocations de la mythologie gréco-romaine qui jalonnent notre corpus.

Ovide raconte dans *Les Métamorphoses* l'histoire de Pygmalion, tombé amoureux d'une statue de femme, ouvrage de son ciseau, à laquelle Vénus va finalement donner vie. Dans les *Drames de princesses*, ce mythe apparaît sur le mode du renversement. Comme l'a souligné Susann Neuenfeldt, le troisième volet *Jackie* convoque la voix de l'icône Jackie Kennedy que l'homme-Pygmalion a métamorphosée sa vie durant en un corps d'art inerte[7]. Sa voix dit le corps qui se fige comme s'il développait la maladie de l'homme de pierre : « Docile, je me suis transformée en statue[8] ». Par le biais de la paronomase que la traduction française ne peut rendre, Elfriede Jelinek suggère un lien entre les verbes « betonen » (*accentuer*, *souligner*) et « betonieren » (*bétonner*) pour qualifier l'action des vêtements qui accentuent la taille et se solidifient pour former un moule de béton qui pétrifie le corps suivant les critères qui définissent l'idéal féminin[9]. Jackie devient une image, photographiée à mort, « capturée et retenue par toutes les caméras » (p. 77). Dans le premier dramolet, *Blanche-Neige* est tuée puis conservée comme un objet d'art dans un cercueil de verre, comme dans le conte éponyme – seulement, sous la plume d'Elfriede Jelinek, elle ne se réveillera jamais. À l'inverse, dans la pièce suivante, la Belle au Bois Dormant vient de se réveiller du long sommeil pendant lequel son corps était devenu statue. Elle n'en demeure pas moins une princesse médiatisée, immortalisée « sur des photos de couverture » qui « ne peuvent pas [lui] prouver qui [elle est] » (p. 31). Par l'inversion, Elfriede Jelinek déconstruit le mythe de Pygmalion pour révéler la dépossession du corps féminin, artificiel, parfait, fantasmé. La femme, réduite au silence, à sa beauté, devient la propriété de celui qui la regarde. Le processus de réification et de figement de son corps traduit, dans le cycle *La Jeune Fille et la Mort I-V*, une violence et un vol/viol identitaire subis. Le

[7] Susann Neuenfeldt, « Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten 'Der Tod und das Mädchen I-V' », *Sprachkunst*, 1/2005, p. 153.

[8] Elfriede Jelinek, *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort I-V*, traduit par Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006, p. 69. Citation originale : « Ich wurde auf Befehl zu einer Statue » (– : *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, [2003], Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag, 2004, p. 69). Dorénavant, les citations de ce recueil seront immédiatement suivies, entre parenthèses, par la page dont elles sont extraites. Pour les plus longues et les plus importantes d'entre elles, la citation en langue originale sera retranscrite en note de bas de page et également suivie de la page dont elle est issue.

[9] „Also ich markiere mich selbst wie meine Taille, die ich nicht betone. Ich trage unbetonte Kleider. Meine Taille würde durch Betonung erst erzeugt und dann sofort betoniert werden." (p. 66).

Drame de reines permet d'introduire un contrepoint, qui reste cependant figé dans le champ de l'irréel puisque Ulrike exprime un souhait, celui de bétonner son corps dans la mort, et avec lui, celui des autres terroristes ; sa dépouille y est comparée à une couche de fumier sur laquelle ne doit pousser que du ciment. En affirmant « il faut que nous soyons totalement fondus dans le béton[10] », la RAF s'inscrit à travers la voix d'Ulrike dans une stratégie de contrôle de sa propre postérité, de sa propre image.

Le mythe de Pygmalion, de même que son renversement, illustre également la question de l'acte créateur avec une forme de mise en abyme du travail de l'artiste. Pygmalion est la figure de l'artiste masculin ; la femme-statue Galatée est, quant à elle, la création de l'homme. Dans les *Drames de princesses* et *de reines*, nombre de figures féminines apparaissent en tant qu'artistes[11], mais elles n'ont pas de pouvoir sur leur production artistique qui, par exemple, ne parvient pas à la postérité. Le mythe antique véhicule également le principe de la mimésis : avec la métamorphose de la statue en femme en chair et en os, l'artiste s'apparente au dieu créateur, investi du pouvoir d'imiter la nature et de la transcender. L'inversion du mythe de Pygmalion est doublement programmatique pour l'écriture d'Elfriede Jelinek. Elle permet non seulement de mettre à jour l'image de la femme véhiculée par ce texte fondateur qui a connu une immense fortune en littérature et dans les arts plastiques, mais elle autorise aussi la dramaturge à se démarquer de la tradition de l'auteur-créateur démiurge. Fidèle à son programme de 1989, elle exorcise la vie du théâtre[12] et, sous sa plume, la femme n'a aucune profondeur ; « surface de langage » (*Sprachfläche*[13]) plus que « personnage », elle n'est que construction, une construction issue des projections fantasmées de l'homme à l'instar de celles que Pygmalion a transférées dans sa statue.

Le cinquième volet du cycle *La Jeune Fille et la Mort*, intitulé *Le Mur*, s'ouvre sur le mythe du renversement d'Ouranos à travers la description d'une scène de sacrifice et d'émasculation. La castration du père n'est pas opérée par le fils (Cronos) mais par Sylvia et Inge(borg), qui font référence aux écrivaines Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann[14] et que l'on pourrait considérer avec Bärbel Lücke

---

[10] „wir müssen gänzlich in Beton gegossen werden" (Elfriede Jelinek, *Ulrike Maria Stuart*, texte inédit, p. 94-95 ; nous traduisons).

[11] Sylvia et Inge dans *Le Mur*, Rosamunde dans le troisième *Drame de princesses* (« j'écris et j'écris, la reine du monde, voilà ce que je suis, seulement, comme si souvent, personne ne me voit », p. 44), mais aussi Ulrike dans le *Drame de reines*, qui répète qu'elle a beaucoup écrit et regrette qu'on ait si peu de considération pour elle.

[12] „Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater" (Elfriede Jelinek, « Ich will kein Theater - Ich will ein anderes Theater », *Theater heute*, 8/1989, p. 31). Nous traduisons : « Le souhait de créer de la vie au théâtre, qui a attiré presque tous les écrivains, je le rejette. Je veux exactement le contraire : créer de l'inanimé. Je veux expulser la vie du théâtre. Je ne veux pas de théâtre ».

[13] E. Jelinek a utilisé elle-même ce terme, qui s'est depuis imposé dans la littérature secondaire, dans une interview (Kathrin Tiedemann, « Das Deutsche scheut das Triviale », *Theater der Zeit*, 6/1994, p. 36).

[14] Dans *Le Mur*, E. Jelinek joue avec la biographie, l'œuvre et la réception de ces deux figures emblématiques de l'écriture féminine/féministe (voir Daniela Strigl, « Gegen die *Wand*. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V* », *Modern Austrian Literature*, Vol. 39, 3-4/2006, p.73-96). Le dramolet, disponible sur le site personnel de d'E. Jelinek,

comme des réminiscences des Erinyes[15]. Condamnées à l'impuissance, elles s'en tiennent à un sacrifice symbolique, celui du bélier – animal hautement phallique. D'ailleurs, la référence au mythe grec se fait sur le mode de la négation :

> *Ce n'est pas à Ouranos* que tu arraches sa semence ainsi que ses canaux sur lesquels il se tient, pour enfin nous rendre fécondes. Et *tu n'es pas non plus Cronos*, qui jette simplement tout cet attirail à la mer ou bien dans le con de sa mère ou je ne sais où, et *tu n'es pas l'écume*, dans laquelle cette chair immortelle a le droit de se baigner, et *tout ce que tu n'es pas*, cette Aphrodite [...] l'est, mais *toi, cela tu ne pourrais jamais te le permettre*. [...] *C'était pas nous*[16]. (pp. 101-102)

La négation « accentue la différence dans la répétition[17] » : le vide qui caractérise l'identité féminine et l'échec de la reproduction du mythe (« Ca ne donne jamais rien, lorsque nous le prenons en main », p. 102). En effet, la castration du père tourne à la farce, culminant dans un grotesque jeu de dînette avec le sang masculin conservé dans des boîtes Tupperware. Le mythe, quant à lui, présente le sacrifice avec pathos dans toute sa dimension tragique, ainsi que nous pouvons le lire dans l'extrait de la *Théogonie* retranscrit à la fin du dramolet[18]. Pourtant, ce récit ne doit pas être compréhensible pour les spectateurs car il faut « absolument » qu'il soit lu « en grec ancien » (p. 138). Si le sens du texte antique doit rester obscur, c'est tout d'abord parce qu'il est prononcé par une voix de femme, éclipsée par « la voix appliquée d'un homme » (p. 137). Mais pour la dramaturge, il s'agit également de déconstruire le mythe dans le sillage de Roland Barthes, en donnant à voir l'obscurcissement des relations de pouvoir à travers le mythe qui « purifie [les choses], les innocente, les fonde en nature et en éternité », leur conférant « une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat[19] ». Suivant les conseils du sémiologue[20], elle redouble le mythe à travers les figures de Sylvia et Inge dans le but de créer un mythe artificiel capable de déconstruire le premier, de révéler l'idéologie qu'il sous-tend. Ainsi, dans le *Drame de princesses*, l'acte castrateur ne permet pas de renversement de l'ordre établi, la voix dominante restant, à la fin du dramolet, celle de l'homme. De la même manière, le mythe initial maintient, sous

---

est d'ailleurs introduit par un triptyque qui présente leurs photos, ainsi que celle de Marlen Haushofer (mis en ligne sous l'onglet *Theater* le 12/06/2002, consulté le 28/04/2011. URL : http://www.elfriedejelinek.com/).

[15] Bärbel Lücke, « Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks 'Prinzessinnendramen' *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* », *literatur für leser*, 1/2004, p. 41.

[16] Nous soulignons. „Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern wegreißt, auf denen er steht, um uns endlich fruchtbar zu machen. Und du bist auch nicht Kronos, der das Zeugs einfach ins Meer schmeißt oder seiner Mutter in die Fut oder was weiß ich wohin, und du bist nicht der Schaum, in dem das unsterbliche Fleisch herumschwimmen darf, und was du schon gar nicht bist, ist diese Aphrodite […], sowas könntest du dir gar nicht leisten. […] Wir warens nicht" (p. 104).

[17] Evelyn Annuβ, « Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks „Die Wand" », in Pia Janke (dir.), *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, Wien, Praesens Verlag, 2007, p. 48 (nous traduisons).

[18] E. Jelinek cite mot pour mot les vers 146 à 149 de la *Théogonie*.

[19] Roland Barthes, *Mythologies*, [1957], Paris, Seuil, 1970, « Points Essais », p. 217.

[20] « À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie » (Roland Barthes, *Mythologies*, [1957], Paris, Seuil, 1970, « Points Essais », p. 209).

l'apparence d'une révolution, l'ordre symbolique patriarcal. Paradoxalement, la lignée d'Ouranos, premier dieu châtré, n'est pas près de s'éteindre : comme l'a souligné Georges Devreux, les récits théogoniques mettent en scène la castration du père « sans jamais produire un mythe de sa vraie castration, un tel mythe étant inconcevable[21] ». La *Théogonie* est démasquée dans son redoublement comme une fiction qui met en scène la possibilité d'un renversement subversif de la divinité masculine pour « châti[er] l'outrage criminel d'un père, tout [...] père qu'il soit » (p. 138), tout en transmettant une conception cyclique de l'histoire où l'ordre du père reste immuable[22].

Le dramolet *Le Mur* intègre également dans son réseau de références mythologiques l'épisode homérique de la *nekuia*. Si le sacrifice du mâle par Inge et Sylvia imite mais « n'est pas [celui d'] Ouranos » (p. 101), il correspond en revanche à celui décrit dans l'*Odyssée* : à l'instar du fils de Laërte, les femmes mettent à mort un bélier qui est placé la tête tournée vers la terre afin de recueillir son sang (p. 118). Pour Ulysse, le but du rite sacrificiel est d'entrer en contact avec le devin Tirésias afin de savoir comment rentrer dans sa patrie. Sylvia et Inge, elles aussi en quête de vérité, attendent Therese, dont le prénom constitue, comme l'a remarqué Bärbel Lücke, une allusion à Tirésias (en grec *Teiresias*), être hermaphrodite[23] :

> Maintenant, ils ont trouvé le goût de ça ! Le goût du sang ! Gentils morts, venez par ici. C'est une soupe à réveiller les morts, je crois, il suffit de l'essayer. (*Elle appelle* : Therese ! Marlen !) Eh, femme, je ne suis pas sûre que tu sois Therese ou je ne sais qui, peu importe comment elle s'appelle, enfin, je veux dire l'aveugle, c'est elle qui doit venir ! Pendant ce temps, les boiteux attendent, mais plus pour très longtemps. [...] Mais c'est d'abord le tour de Therese, il faut qu'elle nous dise la vérité[24]. (p. 120)

Comme dans le mythe original, les ombres (les morts) doivent rester en retrait et ne pas boire avant le devin. Mais Therese-Tirésias ne se montrera jamais : le mythe ne semble pas vouloir se répéter. Pourtant, Sylvia et Inge découvrent au sommet du mur qu'elles ont escaladé une créature aveugle qui prononce des vers de Tirésias tirés du onzième chant de l'*Odyssée*[25]. Son apparence physique suggère celle d'une

---

[21] Georges Devereux, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, p. 113.

[22] La question du père est également mise en relation avec la génération qui a vécu à l'époque d'Hitler (p. 129-130). Au regard de la conception de l'histoire révélée par la déconstruction du mythe de castration du père peut se lire comme la tentative d'en finir avec le fascisme, avec le Führer. La révolution démocratique d'après 1945 apparaît alors, à la lecture de la *Théogonie*, comme un faux cataclysme qui permit la pérennité de l'ordre autoritaire et, finalement, l'accession au pouvoir du parti d'extrême-droite FPÖ en 2000.

[23] Bärbel Lücke, « Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks 'Prinzessinnendramen' Der Tod und das Mädchen IV. Jackie und Der Tod und das Mädchen V. Die Wand », literatur für leser, 1/2004, p 35.

[24] „Jetzt haben sie Blut geleckt! Ihr lieben Toten, kommt herbei. Also diese Suppe kann Tote aufwecken, glaub ich, das müssen wir jetzt nur noch ausprobieren. (*Ruft*: Therese! Marlen!) Du Frau, ich weiß jetzt nicht, bist du Therese oder wer, egal wie sie heißt, also ich meine die Blinde, die soll kommen! Die Fußlahmen warten derweil, aber nicht mehr lange. […] Zuerst kommt aber Therese dran, die muß uns einfach die Wahrheit sagen" (p. 123).

[25] E. Jelinek cite les vers 146-149 du onzième chant dans la traduction allemande de Johann Heinrich Voß. Les traductrices françaises ne semblent pas avoir vu cette nouvelle intertextualité.

momie[26] ou encore d'un grand brûlé couvert de bandelettes. Le sacrifice d'un corps par le feu nous ramène à la composante essentielle du rituel de « l'holocauste » ou « énagisma » tel qu'il était pratiqué par les Grecs pour les divinités chthoniennes et donc par Ulysse dans la *nekuia*. En substituant l'animal par un être humain, l'auteure propose avec l'être recouvert de bandelettes une allégorie de l'Holocauste en tant qu'événement historique, mais aussi une allégorie de l'Holocauste que représente tout sacrifice : l'émasculation du bélier, interprétable comme une tentative de passage du patriarcat au matriarcat, apparaît alors comme une autre forme de violence, même si celle-ci n'est « que » symbolique.

Après avoir cité les paroles de Tirésias, Elfriede Jelinek introduit une nouvelle citation en lien avec l'épisode homérique, que la recherche n'avait pas encore identifiée (p. 137). Il s'agit d'un extrait de l'ouvrage de Bernard Andreae sur le mythe d'Ulysse, qui résume la *nekuia* telle qu'elle est représentée sur une fresque de la maison de la via Graziosa sur l'Esquilin[27]. Elfriede Jelinek s'en sert pour redoubler le mythe initial d'Homère et révéler l'attitude d'Ulysse, qui, de son épée, empêche les ombres de venir s'abreuver du sang de l'animal sacrifié et de conter leur vérité, leur version de l'histoire. L'aveugle Tirésias ne peut le voir, mais il avait exhorté à laisser parler les ombres de l'Histoire à travers la voix de la créature aux bandelettes : « celui [des morts défunts] à qui vous permettez maintenant de se rapprocher [...] du sang, va vous conter la vérité. Mais celui à qui vous l'interdisez, va repartir dans le plus grand des silences[28] » (p. 136). Il ressort de la citation du texte de Bernard Andreae que les seuls avec lesquels Ulysse évoque « les funestes jours de leur fin » (p. 137) sont les héros Agamemnon, Achille et Ajax, à savoir des coupables, héritiers de la violence funeste d'Ouranos et combattants de la guerre de Troie. Parallèlement, Ulysse maintient les femmes en retrait, à l'exception de sa propre mère. Avec l'allusion à la guerre de Troie, le texte imbrique différentes strates temporelles et spatiales qui posent la question de la répétition dans l'histoire. La Seconde Guerre Mondiale, évoquée à travers la génération des pères et l'allusion aux fours, apparaît en écho à la guerre antique. Les héros de la guerre de Troie sont des criminels qui en évoquent d'autres, par effet de miroir ; tous souhaitent que ne soit pas révélée la version des victimes. Celui qui recueille les témoignages, Ulysse, prend soin de ne donner la parole qu'au groupe dominant, dont il fait partie, afin que leur position ne soit pas ébranlée. C'est ainsi qu'Elfriede Jelinek déconstruit l'œuvre d'Homère comme un texte qui entérine l'héroïsation des coupables telle qu'elle existe encore dans notre monde moderne. Therese-Tirésias suggère pourtant que Sylvia et Inge peuvent peut-être, si elles permettent aux ombres restées en retrait de parler, faire éclater la vérité (de l'Holocauste). Il s'agit là d'un véritable programme

[26] Il apparaît également comme une réminiscence de l'*Alpenkönig*, également enveloppé de bandelettes comme une momie égyptienne, dans la pièce *Burgtheater* d'E. Jelinek.

[27] Bernard Andreae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, [1999], Mainz, Philipp von Zabern, Haus der Kunst, 2000, p. 250-251. E. Jelinek a d'ailleurs inséré une reproduction de la fresque dans la version en ligne de son dramolet.

[28] „Wem ihr jetzt erlaubt *der abgeschiedenen Toten*, sich dem Blut zu nahn, der wird euch Wahres erzählen. Aber wem ihr es verwehrt, der wird stillschweigend zurückgehn“ (p. 141 ; nous soulignons). À comparer avec les vers 146-149 de l'*Odyssée*. Nous avons relevé un contresens dans la traduction française, que nous nous sommes permis de corriger entre crochets. Les traductrices ont effectivement compris le groupe souligné comme un datif féminin singulier, alors qu'il s'agit d'un génitif pluriel qui se rapporte au pronom « wem ».

poétologique que la dramaturge applique dans son œuvre en mettant en scène des morts-vivants, des femmes, des victimes, et en leur donnant la parole.

Dans les *Drames de princesses*, le traitement des récits mythologiques s'inscrit dans la vaste entreprise de déconstruction des textes fondateurs qui entérinent des rapports de pouvoir. Le discours des pères antiques n'apparaît pas comme une parole amie, telle qu'il a pu l'être dans *Das Werk* par exemple, où l'auteure intègre des extraits des *Troyennes* d'Euripide. Cette œuvre, qui évoque non pas la gloire des combats, mais les horreurs qui en résultent, donne la parole aux femmes bafouées qui ont tout perdu, aux reines devenues esclaves. Cette contre-lecture devient un modèle pour Elfriede Jelinek qui écrit elle aussi contre le discours dominant et l'histoire officielle qui transforme le discours des coupables en mythe – et ce, depuis sa pièce *Burgtheater*.

II. L'impasse de la position d'énonciation au féminin

Que propose Elfriede Jelinek en lieu et place du discours phallogocentrique déconstruit ? Son esthétique ne lui permet-elle pas d'échapper à la simple permutation du discours masculin par un discours féminin ou même une écriture dite féminine ?

Il faut bien reconnaître, au regard de la lecture des *Drames de princesses*, que les discours féministes ne sont pas ceux que la dramaturge vise prioritairement dans son entreprise de déconstruction. Néanmoins, il n'est jamais question de figer ni de genrer grossièrement les rôles de coupable et de victime. C'est encore une fois le *Drame de reines* qui permet d'introduire un véritable contrepoint, de dénoncer la responsabilité et la complicité des femmes dans la violence sociale, mais aussi de questionner la prétendue émancipation féminine à travers les voix de femmes de pouvoir[29]. Comme souvent, la femme n'est pas un modèle identificatoire : ni émancipée, ni stable, elle ne témoigne pas d'une solidarité féminine[30]. De fait, le personnage féminin jelinekien n'a pas toujours été bien compris dans les milieux féministes, comme le rapporte Susanne Böhmisch. Elle note par ailleurs que si Elfriede Jelinek s'est toujours distancée de la littérature dite féministe, bien qu'engagée dans cette cause, elle se démarque également d'une écriture « féminine »[31] :

---

[29] Sur le tabou de la violence féminine et la déconstruction des discours féministes émancipatoires, voir : Delphine Klein, « Tabous de l'histoire, tabous de l'art dans *Ulrike Maria Stuart* d'Elfriede Jelinek », *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n° 62, publication en cours, prévue pour le printemps 2012.

[30] Dans *Ulrike Maria Stuart*, les femmes entrent dans des rapports de concurrence et de lutte pour le pouvoir et pour un homme (Baader/Leicester). Quant aux *Drames de princesses*, ils exposent des discours sur la jalousie pathologique qui prévaut dans la relation mère/fille (Blanche-Neige et sa belle-mère, p. 19 ; Jackie et sa mère, p. 73) mais aussi dans les relations entre les femmes en général (Jackie et sa belle-sœur Joan, p. 68 ; Jackie et Marilyn, sa concurrente, p. 81 par exemple ; Sylvia et Inge qui se disputent la place de la plus belle femme, p. 114-115 ; ou la plus jolie façon de mourir, p. 130).

[31] S. Böhmisch indique quelques différences entre l'esthétique d'E. Jelinek et l'« écriture féminine », telle qu'elle a pu être définie par les Françaises Luce Irigaray ou Hélène Cixous (Susanne Böhmisch, « 'Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau'. A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », in Gérard Thériot (dir.), *ELFRIEDE JELINEK et le devenir du drame*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, « Interlangues Littératures », p 156-157).

> Ce qui m'importe, ce n'est certainement pas de trouver une nouvelle langue dans le sens d'une langue féminine, quoi qu'on entende là-dessous. [...] Les réflexions sur une langue féminine, notamment celles de Cixous, me semblent également extrêmement discutables. Je n'ai pas beaucoup de sympathie pour ce genre de travail sémiotique[32].

Pour Elfriede Jelinek, la féminité renvoie à quelque chose de construit. Cette reproduction des stéréotypes de la différence des sexes, Elfriede Jelinek la voit particulièrement illustrée dans la prétendue liquidité/fluidité de la langue féminine, telle que Luce Irigaray a pu la décrire dans *Ce sexe qui n'en est pas un*[33]. Il n'est pas étonnant qu'elle se soit confrontée à cet axiome de l'écriture féminine, dont elle inverse invariablement la connotation féminine et maternelle pour en révéler la masculinité et la violence. Ce jeu déconstructiviste avec l'un des postulats de l'écriture féminine est particulièrement manifeste dans le *Drame de princesses Rosamunde*. Sous la plume d'Elfriede Jelinek, l'élément eau, métaphore du langage, devient phallique : il « pénètre dans [le] corps » de Rosamunde sans que celle-ci n'y ait consenti[34] (« [e]t voilà que cette dent de flots s'enfonce dans ma calandre ! [35] », p. 43). Il déverse son « écume » et revient à la charge sous la forme de « lames tranchantes » (p. 44), d'un « rasoir » ou encore d'un « couteau » (p. 45) – encore des éléments virils. Rosamunde, femme de lettres, erre dans ce langage qui n'est pas le sien, qui la viole et la submerge : « Je suis assez embarrassée de me noyer sur-le-champ » (p. 43)[36]. Elfriede Jelinek déconstruit donc l'écriture féminine par l'image du meurtre de la femme artiste par la langue en tant qu'élément liquide et masculin.

Dans *Le Mur*, Elfriede Jelinek multiplie les références à l'écriture prétendument féminine d'Ingeborg Bachmann, de Sylvia Plath ou encore de Marlen Haushofer. Ces icônes du féminisme ne cherchent pas à décrire des combats extérieurs entre héros – on pense justement à l'*Odyssée* ou à la *Théogonie* comme prototypes d'une écriture masculine – mais des combats intérieurs et invisibles : « [d]es personnalités héroïques ? Pas nous. Des stratégies militaires avantageuses ? Nous n'en sommes

---

[32] „Es geht mir gewiß nicht um eine neue Sprache im Sinne einer weiblichen, was auch darunter verstanden werden soll. [...] Auch sind mir die Überlegungen zu einer weiblichen Sprache, vor allem die von Cixous, äußerst fragwürdig. Ich habe nicht viel Sympathien für diese Art von semiotischer Arbeit" (E. Jelinek citée par Renata Cornejo, *Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*, Wien, Praesens Verlag, 2006, p. 39 ; nous traduisons).

[33] Susanne Böhmisch évoque le rejet, par E. Jelinek, de ce « théorème de fluidité et de liquidité dans une langue supposée féminine », en se référant à une interview de 1995. Elle concède néanmoins « une certaine liquidité dans ses textes, des perspectives fluctuantes, oscillantes, un lieu d'énonciation instable ; de même une liquidité plus épaisse et abjecte, à savoir le vomi par lequel elle caractérise l'acte d'énonciation dans son théâtre » (Susanne Böhmisch, « ‚Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau'. A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », in Gérard Thiériot (dir.), *ELFRIEDE JELINEK et le devenir du drame*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, « Interlangues Littératures », p 157).

[34] Le non-consentement de Rosamunde est plus manifeste dans la phrase allemande avec l'emploi combiné du passif et de l'appréciatif « leider » : „Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen" (p. 43).

[35] Dans le texte original, il s'agit non pas d'une dent, mais d'un énorme nez : „[u]nd da bohrt sich doch glatt dieser *Zinken* von einer Flut in meinen Kühlergrill" (p. 43-44 ; nous soulignons).

[36] Image que l'on retrouve dans *Das Werk* : „Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht" (Elfriede Jelinek, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin, Berlin Verlag, 2002, p. 171).

pas capables » (p. 103). Ce qu'Elfriede Jelinek décrit n'est pas tant une écriture féminine qu'une position d'énonciation habituellement qualifiée de féminine, celle du « je » féminin qui met en scène sa disparition et adopte « une position fondamentale », « la seule position qu['il] puiss[e] adopter », qui « consiste en une profondeur d'âme transposée à l'intérieur ». Mais toujours à travers la voix de Sylvia et d'Inge, elle en déplore l'inefficacité : « On la voit aussi peu que le mur, si tu veux mon avis » (p. 106)[37]. Elfriede Jelinek thématise sur le mode de l'ironie l'« esthétisation de l'invisibilité comme quête de visibilité[38] » : « quand on disparaît, on est naturellement encore plus visible » (p. 107).

Le projet d'inscription féminine dans la langue s'avère impossible, il ne mène qu'à une impasse. Aux yeux d'Elfriede Jelinek, le langage est et reste masculin, et comme pour Barthes, il est même potentiellement fasciste. Dès lors, son travail consiste à essayer de « décoloniser » le langage. Pour ce faire, elle met en œuvre le programme formulé par Barthes en 1977 : « il ne reste [...] qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*[39] ».

Néanmoins, et pour qu'au-delà de la déconstruction des discours masculins – mais aussi parfois féminins – ne puisse pas s'installer malgré tout une pensée elle-même genrée, celle de l'auteure avec un *e*, qui à son tour figerait le sens de son théâtre, Elfriede Jelinek a développé une ultime stratégie : l'autodestitution.

L'écriture hautement polysémique et polyphonique d'Elfriede Jelinek véhicule une image vampirique de l'auteure qui se nourrit – et nourrit ses textes – d'autres textes : « D'une part, [ceux-ci] "meurent" dans l'appropriation qui réduit leur complexité, d'autre part, ils sont détachés d'un ensemble sémantique préalable et soumis à un nouveau mouvement qui les éveille à une autre vie[40] ». Dans ce théâtre postdramatique[41], la « dramaturgie de la citation[42] » participe de la mort de l'auteur que Roland Barthes avait appelée de ses vœux :

---

[37] „Du hast sogar mit deinem Verschwinden noch eine neue Grundeinstellung bezogen […]. Die Grundstellung ist die einzige Position, die du einnehmen kannst. Sie besteht in einer nach innen verlegten Innerlichkeit. Sieht man genausowenig wie die Wand, wenn du mich fragst" (p. 108-109) Le mur, maintes fois resémantisé, évoque ici celui, létal, du peloton d'exécution dans la nouvelle *Le Mur* de J.-P. Sartre (1939), mais aussi celui, invisible, de M. Haushofer (*Die Wand*, 1963). Il rappelle avant tout celui dans lequel disparaît la narratrice de *Malina* d'I. Bachmann pour laisser la place à son alter ego masculin.

[38] Cécile Chamayou-Kuhn, « Ecrivain-e. Par-delà le genre – par-delà le corps ? », *trajectoires*. [En ligne], 1/2007, mis en ligne le 16/12/2009, consulté le 19/05/2011. URL : http://trajectoires.revues.org/index186.html.

[39] Roland Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 16.

[40] „Zum einen ‚sterben' die Texte durch die Vereinnahmung, die ihre Komplexität reduziert, zum andern werden sie aus einem vorgängigen Sinnganzen herausgebrochen und einer neuen Bewegung ausgesetzt, die sie zu einem anderen Leben erweckt" (Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 1996, « Mainzer Forschungen zu Drama und Theater », Band 15, p 251 ; nous traduisons).

[41] Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

[42] Gérard Thiériot, « Elfriede Jelinek et les avatars du drame. *In den Alpen* et *Das Werk* », in Gérard Thiériot (dir.), *ELFRIEDE JELINEK et le devenir du drame*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, « Interlangues Littératures », p 144.

> Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture[43].

La dramaturge réaffirme sa mise à mort pour conclure la postface du recueil où fut publié *Blanche-Neige* pour la première fois : « *Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg*[44] ». L'auteure n'est plus qu'un « scripteur » qui « refus[e] d'assigner au texte [...] un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, [qui] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases[45] ». Elfriede Jelinek suit la voie tracée par Barthes en proposant une œuvre tournée vers sa réception qui produit un trop plein de sens, à reconstruire – ou non, puisque parfois, le sens ne compte pas : « sens : indifférent[46] ».

L'autodestitution prend également une autre forme à travers le dialogue avec la scène. Non seulement Elfriede Jelinek a pris acte de l'émancipation des metteurs en scène avec l'avènement du *Regietheater*[47], mais elle leur enjoint expressément de faire de ses pièces ce qu'ils veulent. A travers les indications scéniques, il arrive pourtant qu'elle présente un dispositif de signes visuels, comme dans le texte secondaire sur lequel s'ouvre le dramolet *Jackie*, où elle recourt par six fois à l'acte performatif de l'injonction (p. 65). Cette posture est tout sauf la tentative désespérée d'asseoir son autorité et d'empêcher le metteur en scène d'imprimer sa marque au texte. Si elle fait référence à la fonction traditionnelle des didascalies, c'est bien sûr pour parodier l'idée d'auteur-créateur :

> Je veux autre chose du théâtre que ce qu'il démontre depuis des siècles. Je donne mon texte au metteur en scène et il peut l'arranger comme il veut. La plupart des dramaturges font le contraire et demandent à ce que l'on joue leur œuvre avec une exactitude minutieuse. Cela n'a pas d'intérêt pour moi. Je suis très charmée par un travail théâtral qui révèle quelque chose de nouveau dans mes œuvres[48].

Les prescriptions du premier volet du cycle *La Jeune Fille et la Mort*, la mise en joue, la mise à mort et la mise en bière de Blanche-Neige par le chasseur, s'avèrent d'ailleurs absurdes au regard de l'indication scénique liminaire – les personnages n'étant plus ceux d'un théâtre fondé sur la mimésis, mais « [d]eux mannequins géants, ressemblant à des épouvantails, entièrement tricotés de laine puis rembourrés » dont « les voix-off sont légèrement distordues[49] » (p. 11). Non sans ironie, la dramaturge feint de vouloir faire fléchir ceux qui ont eu l'aplomb de

---

[43] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », [1968], in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, « Points Essais », p. 67.

[44] Elfriede Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, [1999], Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, p. 90. Le jeu de mot sur *weg* est difficile à rendre ; nous traduisons : « L'auteure s'est mise en chemin, elle n'est pas le chemin ».

[45] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », [1968], in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, « Points Essais », p. 68.

[46] Selon le titre de l'essai *Sens : égal. Corps : indifférent* (*Sinn egal. Körper zwecklos*, 1997).

[47] La mise en scène de *Raststätte* par Franz Castorf en 1994 marque le début de ce qu'on pourrait appeler la tradition de l'irrévérence à l'auteure dans les mises en scènes germanophones.

[48] E. Jelinek citée dans : Magali Jourdan, Mathilde Sobottke, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger Public, 2006, « Vies Rebelles », p. 116.

s'immiscer dans la sphère du pouvoir de l'auteur-créateur : « cette fois-ci, Monsieur le Directeur, Madame la Directrice, vous devez, du moins dans les grands [sic] lignes, respecter les indications scéniques que j'ai déterminées, car cette fois-ci elles font partie du texte. Je suis vraiment navrée[50] » (p. 101).

Nicolas Stemann est sans doute le metteur en scène qui a relevé avec le plus d'audace le défi lancé par Elfriede Jelinek. Sa mise en scène d'*Ulrike Maria Stuart*[51], dans laquelle le texte original est tellement remanié qu'il s'en trouve réduit d'environ 70 %[52], poursuit le travail de déconstruction tout en entérinant la destitution de l'auteure. À la fin de la représentation, Nicolas Stemann monte sur scène, comme le fit Einar Schleef en 1998 (*Ein Sportstück*), pour terminer de lire le monologue de la voix d'Ulrike (dans laquelle il entend celle d'Elfriede Jelinek). La perruque qu'il porte, accessoire désormais incontournable dans ses mises en scène, représente la dramaturge sur le mode du scalp : l'auteure en tant qu'instance ultime est sacrifiée, sa destitution par le *Regietheater* est mise en image. Plus encore, il participe de la déconstruction du mythe de l'auteure, de l'icône Elfriede Jelinek, lorsqu'à la fin de la représentation, son portrait trône au-dessus de la scène, remplaçant celui d'un autre mythe, Ulrike Meinhof. La destitution de l'auteure est donc totale, d'autant plus que la dramaturge a interdit toute publication d'*Ulrike Maria Stuart*, qu'elle ne diffuse qu'à des fins exclusives de mise en scène. D'ailleurs, elle incite le théâtre à s'en emparer à travers la voix de ses « personnages » : « Où sont les répétitions ? Où est le problème ?[53] ». Cette ultime stratégie permet au texte de n'exister qu'en tant que représentation(s) et d'échapper ainsi au figement.

La conception jelinekienne du texte de théâtre est celle d'un *work in progress*, dans lequel le texte est co-écrit, enrichi par chaque metteur en scène. L'auteure s'oriente ainsi vers l'œuvre collective, clairement tournée vers sa réception, et au cœur de laquelle « l'auteur n'est plus qu'un relais vers l'extérieur », sa pièce « un matériau brut, une partition que le metteur en scène devra s'approprier, tronquer, modifier[54] ». La destitution de l'auteure permet donc un dialogue, un enrichissement, une ouverture ; et lorsque le travail d'écriture commencé par une femme est poursuivi par *un* metteur en scène, il participe du combat jelinekien contre tout discours genré, contre l'impasse que celui-ci représente.

---

[49] „Zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind, […] die Stimmen kommen, leicht verzerrt, aus dem Off" (p. 9).

[50] „Diesmal allerdings, Herr Chef, Frau Chefin, müssen Sie, zumindest in den Grundzügen, die szenischen Anweisungen für die Bühnenaktionen ausführen, die ich vorgegeben habe, denn diesmal sind sie Teil des Textes. Tut mir echt leid" (p. 103).

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

[52] Nina Peters, Dirk Pilz, « Der Versuch, Kurzschlüsse zu schaffen, Nicolas Stemann über Maßlosigkeit, Elfriede Jelinek und Energielogik », *Theater der Zeit*, April 2007, p. 5.

[53] „Wo sind die Proben? Was ist das Problem?" (Elfriede Jelinek, *Ulrike Maria Stuart*, texte inédit, p. 25 ; nous traduisons).

[54] Sylvie Arlaud, « Le théâtre écran : canonisation et déconstruction dans les pièces d'Elfriede Jelinek *Wolken/Heim* et *Ulrike Maria Stuart* et leurs mises en scène », in F. Malkani, A.-M. Saint-Gille, R. Zschachlitz (dir.), *Canon et Identité culturelle. Elites, masses, manipulation*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2010, p. 174.

Même si elle s'en prend prioritairement aux discours masculins, Elfriede Jelinek développe une esthétique qui refuse la substitution d'un discours par un autre, consciente de l'impasse dans laquelle mène toute parole genrée. En démantelant, en déconstruisant les discours phallogocentriques, autoritaires, mais aussi les discours féministes, en offrant ses textes à la scène pour que celle-ci les réécrive, l'auteure renonce à tout pouvoir dans l'écriture. Dans ce contexte, le *Mur* du cinquième volet des *Drames de princesses* constitue un leitmotiv très intéressant qui renvoie, entre autres, au quatrième mur du théâtre. La dramaturge brise ce mur qui, si on l'en croit, a figé le théâtre dans l'impasse ; elle brise l'illusion mensongère d'un théâtre qui veut recréer la vie sur scène, de la même façon qu'elle brise les discours, les tabous aussi. Car son travail consiste avant tout, selon le mot de Kafka, à faire de la littérature « un coup de hache sur la mer gelée en nous », une image qu'Elfriede Jelinek reprend d'ailleurs à son compte dans une interview au titre martial « J'y vais pour ainsi dire à la hache » (« *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* »).

Corpus

JELINEK Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, [2003], Berlin, Berliner Taschenbuch Verlag, 2004

JELINEK Elfriede, *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort I-V*, traduit par Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2006

JELINEK Elfriede, *Ulrike Maria Stuart*, texte inédit, 96 pages

Autres textes

BARTHES Roland, *Mythologies*, [1957], Paris, Seuil, 1970, « Points Essais »

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », [1968], in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, « Points Essais »

HESIODE, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (17ème édition), « Universités de France »

HOMERE, *Odyssée*, [1924], traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2001, « Classiques en poche »

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2000 (7ème édition revue et augmentée), « Universités de France »

Littérature secondaire

ANNUSS Evelyn, « Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks ‚Die Wand' », *in* Pia Janke (dir.), *Elfriede Jelinek : „Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, Wien, Praesens Verlag, 2007, pp. 34-59

BÖHMISCH Susanne, « 'Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau'. A propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », *in* Gérard Thiériot (dir.), *ELFRIEDE JELINEK et le devenir du drame*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, « Interlangues Littératures », pp. 155-181

CHAMAYOU-KUHN Cécile, « Ecrivain-e. Par-delà le genre – par-delà le corps ? », *trajectoires*. [En ligne], 1/2007, mis en ligne le 16/12/2009, consulté le 19/05/2011. URL : http://trajectoires.revues.org/index186.html

JANZ Marlies, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1995, « Sammlung Metzler », Bd. 286

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002

LÜCKE Bärbel, « Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie : Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen' *Der Tod und das Mädchen I* – III », in Bettina Gruber, Heinz-Peter Preußer (Dir.), *Weiblichkeit als politisches Programm ? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, pp. 107-136

LÜCKE Bärbel, « Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen : Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks 'Prinzessinnendramen' *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* », *literatur für leser*, 1/2004, pp. 22-41

LÜCKE Bärbel, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

NEUENFELDT Susann, « Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten 'Der Tod und das Mädchen I-V'« , *Sprachkunst*, 1/2005, pp. 147-163

PFLÜGER Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 1996, « Mainzer Forschungen zu Drama und Theater », Band 15

STRIGL Daniela, « Gegen die *Wand*. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V, Modern Austrian Literature*, Vol. 39, 3-4/2006, p. 73-96