

UN COUP DE TASER DANS LES CONTES OU CRUISER L'UTOPIE¹ CHEZ MARDI (MARIE DILASSER)

Dans *Cruiser l'utopie : l'après et ailleurs de l'advenir queer*, José Esteban Muñoz nous invite à nous propulser dans des « pratiques représentationnelles »² autres, qui nous affectent et nous transmettent des advenir utopiques, « par-delà le fantasme de la négativité et le labeur du présent »³. L'indispensable labeur critique doit toutefois être entrepris comme il l'a été par Teresa de Lauretis dans *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* publié en 1982, il y a plus de quatre décennies. Elle y défend l'importance d'une « critique féministe » et « d'une théorie matérialiste et sémiotique de la culture » pour comprendre de quelles façons les productions culturelles sont des appareils de la représentation sociale à travers lesquelles nous nous constituons⁴. Dans *Alice doesn't*, de Lauretis explicite les fonctionnements de ce qu'elle nommera dans un texte postérieur « les technologies du genre »⁵. Ce qu'elle écrit au sujet du cinéma narratif de

¹ « Un coup de taser » est une formule tirée de la courte pièce de MarDi (Marie DILASSER), *Supposée Eve*, dans *Basta !*, L'Avant-Scène Théâtre, 2018, p. 33 et *Cruiser l'utopie* est le titre de l'ouvrage de José Esteban MUÑOZ, *Cruiser l'utopie : l'après et ailleurs de l'advenir queer* [2009], traduit de l'américain au français par Alice WAMBERGUE, Paris, Brook, 2021. MarDi est utilisé à la demande de l'auteurice, le nom entre parenthèses est celui qui figure sur ses publications antérieures à son changement de nom.

² José Esteban MUÑOZ, *Cruiser l'utopie : l'après et ailleurs de l'advenir queer*, op. cit., p. 23.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 14-15.

⁵ « La technologie du genre » [1987], in Teresa DE LAURETIS, *Technologies of gender on theory, film and fiction*, Indiana University Press, traduit de l'anglais par Sam/Marie-Hélène BOURCIER, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 37-94.

fiction peut être appliqué au conte : « La représentation de la femme en tant que spectacle – un corps pour le regard, le lieu de la sexualité et l’objet du désir – si omniprésent dans notre culture, trouve dans [le conte] son expression la plus complexe et sa plus large circulation »⁶. Plus loin, dans « Desire in narrative », Teresa de Lauretis parle des mythes comme de « psychotechnologies de nos vies quotidiennes »⁷. Pour expliquer le fonctionnement des technologies du genre, elle a recours à une définition psychanalytique de l’identification « de soi à quelque chose d’autre que soi » comme « processus de subjectivation » où l’individu·e assimile « un aspect ou une propriété de l’autre ». « C’est par une série d’identifications que la personnalité se constitue », conclut-elle avec Pontalis et Laplanche⁸. Les représentations répétées de certains *topoi* des contes, au cours de notre vie enfantine et scolaire notamment⁹, forment tacitement – Laura Mulvey dirait inconsciemment – nos conduites opératoires, nos façons d’agir, de sentir, d’élaborer des représentations de nous-mêmes. « Aborder au sein de la théorie féministe, les politiques de l’auto-représentation »¹⁰ est l’objet de l’ouvrage de Teresa de Lauretis pour qui les contes sont, comme l’écrit Bruno Bettelheim pour les louer, des « modèles de comportement humain »¹¹. Karen O. Rowe dans « Feminism and fairy tales » précise de quelles façons les contes produisent des pratiques sociales :

⁶ Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, *op. cit.*, p. 7 parle du cinéma narratif. Nous remplaçons par « conte ».

⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁸ *Ibid.* « [...] Identification is itself a movement, a subject-process, a relation: the identification (of oneself) with something other (than oneself). In psychoanalytical terms, it is succinctly defined as the “psychological process whereby *the subject* assimilates an aspect, property or attribute of the other and is *transformed*, wholly or partially, after the model the other provides. It is by means of a series of identifications that the personality is constituted and specified” ». (« [...] L’identification est en soi un mouvement, un processus subjectif, une relation : l’identification (de soi) à quelque chose d’autre (que soi-même). En termes psychanalytiques, elle est succinctement définie comme “le processus psychologique par lequel le sujet assimile un aspect, une propriété ou un attribut de l’autre et se transforme, totalement ou partiellement, conformément au modèle fourni par l’autre. C’est au moyen d’une série d’identifications que la personnalité se constitue et se particularise” ».)

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ Bruno ELIADE cite Mircea ELIADE, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], traduit de l’américain par Théo CARLIER, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 55.

Peu de femmes s'attendent à vivre un mariage royal avec un prince charmant, mais subconsciemment du moins, les lectrices assimilent des prescriptions culturelles plus subtiles. Elles transfèrent des contes de fées à la vie réelle, des fantasmes qui exaltent l'adhésion à la puissance masculine et font du mariage la seule situation à laquelle les femmes devraient aspirer¹².

Le présent article est une tentative d'articulations entre deux textes dramatiques de MarDi, que nous citerons largement, et les analyses de Teresa de Lauretis dans *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, qui ont été reprises par la critique féministe étasunienne en études théâtrales, notamment par Jill Dolan dans *The Feminist spectator as critic*¹³.

Il sera question de *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, commande de Michel Raskine à MarDi, jouée à la chapelle des Pénitents blancs au festival d'Avignon en 2019, et de *Supposée Ève*, publiée dans un recueil de six pièces courtes mises en espace par Laëtitia Guédon au Conservatoire d'Avignon pendant l'édition 2018 du Festival dans le cadre des Intrépides, qui depuis 2014 propose à des autrices d'écrire autour d'une thématique donnée : en 2018, « Basta ! » donne la parole à des personnages féminins qui combattent la domination masculine et le sexisme.

Blanche-Neige, histoire d'un Prince et Supposée Ève : réécrire les contes ou la Genèse

Dans *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, MarDi cite littéralement les textes dont iel propose une réécriture : *Blanche-Neige et les sept nains*, *La Belle au bois dormant*, *Peau d'âne* et d'autres contes dans les versions de Grimm ou de Perrault. *Supposée Ève* est une réécriture de la Genèse ; il en sera question plus largement dans une seconde partie. Nous verrons que ces références littérales accentuent les processus d'inversion et renforcent la parodie, cette « répétition avec une

¹² « Few women expect a literally “royal” marriage with Prince Charming ; but, subconsciously at least, female readers assimilate more subtle imperatives. They transfer from fairy tales into real life those fantasies which exalt acquiescence to male power and make marriage not simply one ideal but the only estate toward which women should aspire [...] », Karen E. ROWE, « Feminism and fairy tales », *Women's studies*, volume 6, number 3, 1979, p. 237-257, p. 239.

¹³ Jill DOLAN, *The feminist spectator as critic* [1988], University of Michigan Press, 2012.

distance critique, qui marque une différence plutôt qu'une similarité »¹⁴ pour reprendre l'analyse de Linda Hutcheon. MarDi répond régulièrement à des commandes de metteurs et metteuses en scène (*Océanisé·e·s*, mis en scène par Lucie Berelowitsch sous le titre *Vanish*¹⁵ en 2020 ; *Penthésilé·e·s : amazonomachie*, mis en scène par Laëtitia Guédon en 2021 ; *Peau d'Âne, la fête est finie*, mis en scène par Hélène Soulié, collaboratrice à l'écriture, en 2023 ; *Señora Tentación*, mis en scène par Roser Montllo-Guberna et Brigitte Seth, en 2024). Dans un entretien personnel du 18 novembre 2022, l'auteurice évoque la particularité d'écrire un texte à la demande d'un metteur ou d'une metteuse en scène qui « cadre [son] texte par des images »¹⁶, et dont la distribution campe les contours des personnages¹⁷. Pour *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, Michel Raskine impose une Blanche-Neige interprétée par le comédien Tibor Ockenfels et un prince incarné par la comédienne Marie Dilasser des personnages, mais il n'y avait pas du tout de sens », explique Michel Raskine¹⁸. Pour MarDi :

Blanche-Neige, un grand jeune homme, et le prince, une femme, ça fait partie d'une continuité de l'écriture où auparavant, j'essayais d'effacer les marques de genre pour en arriver à ne pas identifier quelqu'un à travers le genre. Cela a été un moteur pour moi dans l'écriture de fabriquer un corps avec la langue qui ne puisse pas être identifié comme homme ou femme. Et là, dans *Blanche-Neige*, ça m'a amusée de travailler sur les performances de genre, drag-queen et drag-king, de travailler sur les codes. Et c'était aussi une revanche, car j'ai assez souffert d'être ni fille ni

¹⁴ « Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity ». Linda HUTCHEON, *A theory of parody, The teachings of Twentieth-Century Art Forms* [1985], Illinois press, p. 6.

¹⁵ *Penthésilé·e·s : amazonomachie* et *Océanisé·e·s* sont publiées ensemble aux Solitaires intempestifs en 2021.

¹⁶ Entretien personnel par visioconférence avec MarDi, 18 novembre 2022.

¹⁷ Autre personnage façonné en amont par une commande : l'Achille de *Penthésilé·e·s : amazonomachie* de Marie Dilasser a peu de répliques pour répondre à la demande de Laëtitia Guédon qui distribue le rôle d'Achille au danseur Sedoux Boro, à qui elle souhaite confier une large partition physique, mais peu de mots. Ce que l'on pourrait interpréter comme la volonté de l'autrice de montrer, chez Achille, une virilité verbalement tronquée, provient en fait d'une exigence de la metteuse en scène.

¹⁸ Michel Raskine, conférence de presse autour de *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, animée par Laurent Goumarre, 8 juillet 2019, Cloître Saint-Louis, Avignon, <https://www.theatre-contemporain.net/video/Michel-Raskine-pour-Blanche-Neige-histoire-d-un-Prince-73e-Festival-d-Avignon>.

garçon quand j'étais enfant et qu'on me le reproche souvent et au quotidien, c'est un peu difficile.¹⁹

Blanche-Neige, histoire d'un Prince met en récit un royaume dont le souverain – un conquérant pitoyable qui tient d'un Ubu roi – a épuisé les ressources. Le royaume reprend vie, les montagnes, les arbres et la végétation repoussent après que Blanche-Neige a, sur la proposition de la lune, croqué une pomme qui condamne le Prince à la mort. Un prologue nous informe que le conte commence après les noces ; il s'ouvre sur un environnement et un couple saccagés : « Ne reste plus qu'un petit royaume sans joie et sans gibier, veiné de rivières desséchées »²⁰. MarDi propose une intertextualité résistante et parodique, perceptible dès la présentation des personnages en première page. Aux côtés de Blanche-Neige, du Prince et de Souillon aux cheveux jaunes, « Les 101 nains de la forêt dont Lèchbott », comme les 101 Dalmatiens, ou les 100 nuits plus une nuit de la Belle au Bois dormant, sont présentés en note de bas de page : « Poulmouyé, Oualdisné, Malfoutu, Tétaklak, Dakodak, Pétincou, Beufoju, Péchapié, Kussek, Bradoneur, Bouklela, Téfoutu, [...] Transpédégwin, etc »²¹. Ces noms traversent autant le registre d'*Ubu Roi*, des albums illustrés de Claude Ponti²², que celui du vocabulaire militant LGBT et queer. *Supposée Ève*, qui reprend le récit du mythe cosmogonique, est un monologue dans lequel la Supposée Ève s'adresse à Dieu, lui rappelle son ouvrage des sept premiers jours, le rôle qu'il a attribué à Adam et à elle-même, et lui explique avoir voulu détruire la légende en tuant Adam, en lavant toutes les traces de cet incident et en s'en allant.

Des contre-contes de la revanche

MarDi propose des contre-contes au sens où Teresa de Lauretis parle d'un contre-cinéma, qui vient perturber les récits et les structures patriarcales. MarDi déplace le discours du conte en se

¹⁹ MarDi, entretien avec Mona El Yafi du collectif Créature (collectif d'autrices qui visent à donner de la visibilité aux figures féminines du théâtre contemporain), rencontre « Le matrimoine de demain », 24 septembre 2022, Théâtre municipal Berthelot-Jean Guerrin à Montreuil. Je remercie Mona El Yafi de m'avoir transmis la captation.

²⁰ Prologue, Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, Besançon, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 9.

²¹ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, op. cit., p. 7.

²² Voir par exemple *La venture d'Isée*, Paris, L'École des loisirs, 2012.

plaçant à l'intérieur de celui-ci²³ ; elle en renverse différents éléments²⁴. Les modes d'énonciation et d'adresse, d'abord : alors que la Genèse est le récit d'une vérité générale sans indicateurs spatiaux ou temporels et sans marque de subjectivité, *Supposée Ève* est une interpellation adressée à Dieu sans droit de réponse : « fermez-la », lui lance-t-elle à la fin de son monologue. Elle le fait taire ; c'est à elle d'être entendue. Supposée Ève prend seule une parole située, portée par une colère contre « la légende » et contre Adam, « tout pourri », qui « s'est épuisé lui-même en épuisant le monde / [...] un petit dictateur / un gardien avare et malhonnête / qui a tout fait partir en couilles »²⁵.

L'auteurice renverse également la perspective. Nous apparaît le point de vue d'une Supposée Ève, une prétendue Ève, une fausse Ève qui « [a] effacé la légende avec des chiffons et des mouchoirs »²⁶ et qui « a des tas de choses à [...] dire ». Rappelons que dans le livre de la Genèse, la femme ne prononce qu'une seule phrase à Yahvé Dieu, celle de l'aveu de son péché originel : « C'est le serpent qui m'a séduite, et j'ai mangé »²⁷.

Quant à *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, nul narrateur omniscient et atemporel ne nous expose la situation initiale, le « il était une fois », la naissance d'un enfant puis l'interdiction et la transgression de l'interdit²⁸, la destinée d'une belle endormie ou d'une souillon victime de sa marâtre. La *Blanche-Neige* de MarDi dispose de son propre prologue (acte ou chapitre 2 de la pièce) ; elle est aux prises

²³ Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, *op. cit.*, p. 7 : « [...] La seule façon de déplacer le discours est de se déplacer au sein du discours », voir la citation entière en *infra*.

²⁴ Plusieurs des questions que j'adresse ont été posées dans l'appel à communications de la journée d'étude *Les héroïnes contre-attaquent : les réécritures théâtrales féministes de contes et de mythes depuis les années 2000*, organisée par Bérénice Hamidi, Leïla Casar et Pauline Guillier (Villa Gillet, Lyon, 12 mai 2023) : « Quelles images de la féminité les réécritures féministes théâtrales actuelles des contes, mais aussi de mythes cherchent-elles à renvoyer aux lectrices et spectatrices ? Quels nouveaux scripts relationnels leurs proposent-elles à voir ? Quels points de vue sont mis au centre de ces récits, quelles voix ? ».

²⁵ Marie DILASSER, *Supposée Ève*, in *Basta !*, L'Avant-Scène Théâtre, 2018, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ « Le péché originel », *La Bible*, Auteurs anonyme, 1806, p. 9,

http://www.theatre-clas-sique.fr/pages/pdf/ANONYME_BIBLE_GENESE.pdf

²⁸ Parmi les éléments communs à la structure des contes d'après Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

avec ses activités quotidiennes domestiques, mais aussi avec l'ennui que lui confère son statut : « j'ai tellement honte, une grande dame comme moi devrait avoir tant de choses à faire en ce palais, mais voyez-vous, ranger, plier, briquer, astiquer, épousseter, tout cela ne me donne plus aucune gaieté, il faudrait que je m'inscrive au bowling et à la marche nordique »²⁹.

L'auteurice renverse enfin le script relationnel, soit les rapports de pouvoir entre les personnages et la façon dont leurs actions se répercutent sur la trame narrative et sur la destinée des autres personnages. Blanche-Neige et Supposée Ève ont entre leurs mains le sort de l'histoire et des héros. Il s'agit d'en terminer avec la légende ou les contes de fées qui, pour Karen E. Rowe, en « [fusionnant] moralité et fantasmes romantiques », présentent « la subordination des femmes comme une destinée romantiquement désirable et inéluctable »³⁰. Ce faisant, MarDi inverse la structure narrative des contes : à l'ouverture, noces, banquets, « monoculture », guerres et dictatures monarchiques ont déjà eu lieu. Les attentes fallacieuses des fables sont révélées au grand jour.

MarDi nous propose des contes de la revanche. Supposée Ève et Blanche-Neige ne sont pas les destinataires muettes d'un baiser de la « résurrection »³¹. Ce sont elles qui accomplissent les actions sadiques ; ce sont elles les « sujettes-actantes » du conte, chargées d'une « potentialité de vie » et « de mort », pour reprendre les termes du schéma actantiel de Greimas³². Ève tue Adam, et Blanche-Neige, le Prince. La revanche est un nouveau match qui donne une chance à la perdante – la belle endormie, Cendrillon, Supposée Ève – qui devient la gagnante puisqu'elle n'est dès lors ni « passive », ni

²⁹ Marie DILASSER, « Prologue de Blanche-Neige », *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, Besançon, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 9.

³⁰ Karen E. Marie ROWE, « Feminism and fairy tales », *Women's studies*, volume 6, number 3, 1979, p. 237-257, p. 237 : « In short, Fairy tales perpetuate the patriarchal *status quo* by making female subordination seem a romantically desirable, indeed an inescapable fate ».

³¹ « Le démembrement du corps et sa résurrection sont une loi du conte », Jurij M. Marie LOTMAN, « The Origin of plot in the light of typology » [1973], *Poetics today* 1, n° 1-2, Automne 1979, p. 161-184, p. 162, cité par Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't, op. cit.*, p. 162.

³² Julien GREIMAS définit différents éléments structurant le schéma actantiel du conte, dans « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, n° 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 28-59, doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.111>, p. 55.

« dépendante », ni dans « l'auto-sacrifice »³³. Blanche-Neige « pour la première fois de toute sa vie [...] doit prendre une décision lourde de conséquences »³⁴ : si elle croque la pomme, elle sauve la terre et les nains, soit le vivant et les travailleurs ; si elle ne la croque pas, elle sauve « le Prince et l'amour éternel ». « Croquera ? Croquera pas ? »³⁵ demande le Prince. Bien sûr, elle croque la pomme. Elle sera le sujet actif de sa propre libération, son « adjuvant-force bénéfique »³⁶ dans la formulation de Greimas, celle qui aide le héros ou l'héroïne à accomplir son action. Blanche-Neige libérera, du même coup, la vie sur terre et Souillon qui « s'en va vivre par-delà les montagnes », et « tout poussera, jaillira et bondira à nouveau et [...] nul ne commandera »³⁷. Ce n'est donc pas une Blanche-Neige crédule qui s'empoisonne en croquant une pomme n'ayant d'effet que sur sa propre vie. Chez MarDi, Blanche-Neige s'autodétermine et son action se répercute sur son environnement et sur l'ensemble des personnages.

Quant à Supposée Ève, elle raconte ce qu'elle a fait subir à Adam :

je lui ai jeté les trois tiroirs de la commode en pleine pomme / j'ai encastré la chaise dans sa cage thoracique / j'ai décroché la télévision du mur et je lui ai fait un collier avec un grand fracas / j'ai fouillé dans mon sac / je lui ai donné un coup de flingue / un coup de batte / un coup de flash-ball / un coup de taser / il n'y était pour rien / j'ai vu son innocence / il avait un regard d'enfant / ou de représentant naïf / d'une entreprise crapuleuse / je me suis effondrée / il ne bougeait plus / il fallait bien que quelqu'un fasse quelque chose / ça faisait trop longtemps que ça durait³⁸.

C'est donc aussi une revanche au sens de reprendre l'adresse et l'avantage sur quelqu'un après avoir eu le dessous. Dans un entretien

³³ Karen O. ROWE, *op. cit.*, p. 239 : « These tales which glorify passivity, dependency, and self-sacrifice as a heroine cardinal virtues suggest that culture's very survival depends upon a woman's acceptance of roles which relegate her to motherhood and domesticity ».

³⁴ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un prince*, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Chapitre « Blanche-Neige s'adresse à la lune et la lune répond », *Ibid.* p. 35.

³⁶ Dans le schéma actantiel de Greimas selon lequel les personnages sont catégorisés en fonction de ce qu'ils font, à « l'adjuvant-force bénéfique » s'oppose « l'opposant-traître » qui empêche le personnage de poursuivre sa quête, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *op. cit.*, p. 33.

³⁷ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un prince*, « Départ de Souillon et mort du Prince », épilogue du conte, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Marie DILASSER, *Supposée Ève*, *op. cit.*, p. 33.

public avec la comédienne et autrice Mona El Yafi, MarDi témoigne :

Pour *Blanche-Neige*, j'ai vraiment eu la sensation de prendre une revanche. J'arrivais mieux à m'identifier à la sorcière méchante ou au nain. J'étais contente de montrer que les monstres pouvaient être Blanche-Neige et le Prince. [...] Ce qui me passionne là-dedans, c'est que les contes, comme les mythes, ont beaucoup de variantes. Ce sont des traditions orales et [...] chaque variation a l'empreinte de son époque, le contexte [...]. J'aime bien la plasticité du conte et du mythe. Comme il y a beaucoup de variations, je me dis : aujourd'hui, je peux aussi m'y mettre. Et comme ça participe de la mémoire collective, il y a quelque chose d'un partage pour renverser un peu les choses. Per-rault, c'est violent quand même pour les jeunes filles³⁹.

*Il est temps de refaire les contes/comptes*⁴⁰

Le premier élément de cette revanche est d'arracher le conte « à la sphère des choses qui vont de soi »⁴¹, et d'inviter le lectorat à assister à sa fabrique, non à une « adhésion ou un refus » des « actes ou des propos des personnages » qui « relève[rait] du domaine du subconscient »⁴², dans les formulations de Bertolt Brecht au sujet de la « distanciation » en 1936. La critique de théâtre féministe Jill Dolan, dans *The Feminist Spectator as Critic*, et Elin Diamond dans « Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism », article qui fit date⁴³, établissent un lien entre Brecht, pour qui « le plaisir théâtral mystifie et perpétue la hiérarchie entre les classes sociales »⁴⁴ et Laura Mulvey, pour qui le plaisir visuel « réifie les relations de genre et de sexualité⁴⁵ ». Quant aux contes, les différentes études structurales en narratologie (Lévi-Strauss,

³⁹ Lors de la rencontre « Le matrimoine de demain », *op. cit.* note 20.

⁴⁰ Expression de MarDi dans un entretien filmé réalisé par Artcena en septembre 2020, à l'occasion de la remise du Grand Prix de Littérature dramatique Jeunesse 2020 pour *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*.

⁴¹ Bertolt BRECHT, « Sur la distanciation », *L'Art du comédien : écrits sur le théâtre*, trad. de Jean TAILLEUR et Guy DELFEL I, trad. des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis BESSON, Paris, L'Arche, 1999, p. 49.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ Elin DIAMOND, « Brechtian Theory / Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism », *The Drama Review*, printemps 1988, vol. 32, n°1, p. 82-94.

⁴⁴ Jill DOLAN, *The Feminist spectator as critic*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ Elin DIAMOND, dans « Brechtian Theory / Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism », *op. cit.*, p. 89.

Greimas, Propp, Lotman, *etc.*) font état de récurrences transculturelles : les contes réifient les schémas actanciels dans lesquels la valeur, le pouvoir et le désir sont associés aux entreprises glorifiantes des figures masculines alors que les personnages féminins sont loués pour leur beauté virginale, leur (présomption de) consentement aux actions du prince et leur capacité à mettre au monde et à s'occuper d'une descendance royale. Teresa de Lauretis cite Jurij Lotman et insiste sur la fonction des contes dans la régulation des excès et des anomalies : « En réduisant la diversité et la variété des phénomènes et des occurrences à des images invariantes, ces textes [mythiques] ont joué le rôle d'une science »⁴⁶. MarDi énonce dans la pièce même, la volonté de décliner un conte qui a valeur de mythe ; les personnages qui y prennent part ont une réflexivité et s'interpellent les un·es les autres. L'auteurice met ainsi à distance, altérise, les modèles hégémoniques structurants des contes. On peut situer son geste dans le prolongement des réflexions féministes de Jill Dolan et Elin Diamond qui invitent les acteur·ices de théâtre à exprimer « leur conscience d'être vu·es »⁴⁷ tout comme « l'artiste chinois exprime », selon Brecht, « qu'il sait les regards dirigés sur lui »⁴⁸, faisant ainsi apparaître l'instrument de l'illusion théâtrale et, par-là même, l'illusion. MarDi dénature « les rapports sociaux oppressifs que [le conte / la légende] légitime »⁴⁹ et en défait la structure. Dans *Supposée Ève*, elle écrit :

⁴⁶ « By reducing the diversity and variety of phenomena and occurrences to invariant images, these texts could play the role of a science », Chapitre « Desire in narrative », Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 117. Teresa de Lauretis se réfère à Jurij M. LOTMAN, « The Origin of plot in the light of typology » [1973], *Poetics today* 1, n° 1-2, Automne 1979, p. 161-184, p. 162.

⁴⁷ « In my hybrid construction - based in feminist and Brechtian theory - the female performer, unlike her filmic counterpart, connotes not "to-be-looked-at-ness" (Mulvey 1975, II) - the perfect fetish - but rather "looking-at-being-looked-at-ness" ». (« Dans ma construction hybride – fondée sur la théorie féministe et brechtienne –, l'actrice de théâtre, contrairement à son homologue au cinéma, ne renvoie pas à "un être pour le regard" (Mulvey 1975, II) – le fétiche parfait –, mais plutôt à "un être observant la façon dont elle est regardée".) Elin DIAMOND, « Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism », *op. cit.*, p. 89, cité par Jill DOLAN, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁸ Bertolt Brecht, « Sur la distanciation », *L'Art du comédien : écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 49. En italiques dans le texte.

⁴⁹ Jill Dolan établit un lien entre le féminisme matérialiste et les propositions brechtiennes. Elle propose de dénaturer la forme illusionniste du théâtre traditionnel [« une idéologie naturalisée comme non-idéologie »] et écrit : « Rather than being seduced by the narrative that offers a comfortable gender position, the

« Cette vieille légende tient encore les siècles nous revoilà »⁵⁰ et plus tard « je veux ne pas [...] reproduire la légende ». Dans *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, le prince demande à sa servante, Souillon aux cheveux jaunes, sa Cendrillon (Cendrillon porte une robe jaune dans le conte des frères Grimm) : « Et toi, qu'est-ce que tu viens foutre dans l'histoire de Blanche-Neige ? ». Blanche-Neige déclare alors : « c'est ça la mondialisation, la planète se réchauffe, les contes se mélangent et les giroflées poussent partout ». De son côté, Monsieur Seguin, l'amant de Blanche-Neige, écrit, dans la lettre qu'il lui adresse et qui fait l'objet de la dispute avec le Prince, avoir retrouvé dans le ventre du loup qu'il a tué pour elle Souillon aux cheveux jaunes « avalée par le loup telle une olive »⁵¹. Puis, au cœur de cette scène de « la dispute », un regret de Blanche-Neige, ne pas avoir refusé le contrat hétérosexuel : « J'aurais dû avoir l'audace d'accepter les avances de Peau d'Âne, voilà une femme courageuse qui s'est affranchie de votre morale idiote ! Nous aurions fait un joli couple, nous aurions été heureuses et aurions eu beaucoup de plaisir entre femmes, et on se serait bien marrées en vous regardant avec les vôtres ! »⁵². *Blanche-Neige, histoire d'un Prince* met en abyme les contes de Grimm et de Perrault de même que son propre récit comme le fait une des inspirations de MarDi, Alice du pays des merveilles, qui se plaint de grandir et de rapetisser dans son terrier : « du temps où je lisais des contes de fées, je m'imaginai que ce genre de choses n'arrivait pas et voilà que je me retrouve en plein dedans ! On devrait écrire un livre sur moi, ça, oui ! »⁵³.

Renverser le sadisme

spectator is asked to pay critical attention to the gender ideology the representational process historically produces and the oppressive social relations it legitimates » (« Plutôt que d'être séduit par la narration des positions de genre confortable, le spectateur·ice doit porter une attention critique à l'idéologie de genre qu'historiquement, le mécanisme représentationnel produit, et aux rapports sociaux oppressifs qu'il légitime. »), Jill DOLAN dans *The Feminist spectator as critic*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un prince*, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵² Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, *op. cit.*, p. 25.

⁵³ Lewis CAROLL, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit de l'anglais par Jacques Papi, Folio Gallimard, 2020, p. 103. Entretien personnel de MarDi du 18 novembre 2022, *op. cit.* : « Je travaille beaucoup avec les rêves. J'aime bien les métamorphoses d'Ovide. J'ai lu *Alice au pays des merveilles*. J'ai toujours été vraiment fasciné par ça. »

En entremêlant, dans *Blanche-Neige histoire d'un Prince*, les personnages de Blanche-Neige, Cendrillon, la Belle au bois dormant, le Petit chaperon rouge, Peau d'Âne et les épouses enfermées de Barbe bleue, MarDi établit une équivalence entre elles toutes qui sont, dans les versions de Perrault ou de Grimm, victimes de sadisme. Le sadisme, soit le fait de prendre plaisir à contempler la souffrance des autres, a été identifié par Teresa de Lauretis (reprenant des réflexions de Laura Mulvey) comme un élément coextensif à la narration du conte et/ou du mythe, qui régit les instances du désir au-delà d'un simple objet de contenu. Manger une pomme empoisonnée, être avalée par un loup, être enfermée, subir la cruauté de marâtres jalouses, être l'objet – sans capacité d'action propre – du sortilège d'une sorcière ou d'une belle-mère, et du charme d'une bonne fée qui vient le contrecarrer⁵⁴, cela implique des quêtes, des luttes, des rebondissements, des victoires et des défaites : « sadism demands a story » (« le sadisme requiert une histoire »)⁵⁵.

Chez MarDi, l'héroïne retourne le sadisme contre le Prince et contre Adam. C'est elle qui impose les règles du jeu et rejoue les scènes initiales : ce n'est plus l'Éternel qui extermine de la surface de la terre l'homme qu'il a créé ; Blanche-Neige n'est pas victime de la pomme empoisonnée⁵⁶. Le système de parentalité et de rivalité entre femmes n'a plus cours : il n'y a pas de marâtre – femme ménopausée rivale – qui apparaît comme un obstacle majeur à la réalisation du projet⁵⁷ alors que les mères décédées de Cendrillon et de Blanche-Neige sont, chez Perrault, « les meilleures personnes du monde »⁵⁸. Si, comme chez Grimm, la Blanche-Neige de Mar Di est

⁵⁴ Sur la façon dont les personnages féminins subissent de la part d'autres personnages féminins vieillissants qui servent de repoussoirs à l'identification des pouvoir-adjuvants positifs et des pouvoirs opposants-adversaires ou traîtres, voir Karen E. ROWE, « Feminism and fairy tales », *op. cit.*, p. 249.

⁵⁵ Teresa de Lauretis cite ici Laura Mulvey. « Le sadisme exige une histoire, il compte sur les rebondissements, un changement provoqué chez un tiers, dans une opposition entre la force et la volonté, la victoire et la défaite, tout cela devant se situer dans une narration linéaire comprenant un début et une fin », Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], Traduction par Gabrielle HARDY, *Débordements*, 20 février 2012, <http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>. Cité par Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁶ Voir Chapitre VI de Genèse, « Noé ».

⁵⁷ Karen E. ROWE, « Feminism and fairy tales », *Women's studies*, volume 6, number 3, 1979, p. 237-257, p. 240.

⁵⁸ Charles PERRAULT, *Cendrillon, Contes des fées*, Paris, Delarue, 1867, p. 52, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58445534>

blanche comme la neige, rouge comme le sang et a les cheveux noir ébène, si elle se lasse de « ranger, plier, briquer, astiquer, épousseter », elle n'est pas pour autant une héroïne positive. Dans un monde sans vivant et donc sans proie animale, apparaît une bête « qui clopine », « un écureuil ou rossignol » que le prince veut « occire » pour le « souper ». Blanche-Neige s'exclame alors : « Il y a tellement de temps que je n'ai vu de sang frais. Oui, saignons-le, massacrons-le, défonçons-le, je veux du sang, de la chique et des boyaux. »⁵⁹ Si MarDi inverse les normes de genre et retourne le sadisme subi par les personnages féminins dans les contes, c'est à l'ensemble des actants, du schéma actantiel et du pouvoir de normalisation du conte qu'elle s'en prend. En septembre 2020, dans un entretien filmé réalisé par Artcena, à l'occasion de la remise du Grand Prix de Littérature dramatique Jeunesse 2020 pour *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, elle revient sur l'origine de son texte :

Quand Michel Raskine m'a appelée pour travailler sur *Blanche-Neige*, j'étais ravie de pouvoir régler mes comptes avec Walt-Disney et toute sa ribambelle de princes et de princesses qui ont pourri mon enfance. J'ai longtemps cru que c'était moi le monstre et j'étais très heureuse de pouvoir écrire que les princes et les princesses sont sans doute les créatures les plus monstrueuses que le conte ait pu inventer. [...] *Blanche-Neige, histoire d'un Prince* est une invitation à réécrire les vieux contes avec ses propres mots et sa propre langue, ses propres visions, ses histoires ; aujourd'hui, il est temps de refaire les contes/comptes, tous les contes sans exception et dans tous les sens du terme⁶⁰.

L'accès à la gloire, et au corps de Blanche-Neige

Afin de mieux comprendre les motivations et l'objet de la revanche qu'opère MarDi, nous proposons d'exposer plusieurs éléments structurants du conte, discutés par Teresa de Lauretis dans le chapitre « Desire in narrative » d'*Alice doesn't*. De Lauretis reprend à Propp son analyse d'une quête du héros et de l'action dirigée vers la princesse. Cette quête implique de surmonter des obstacles. On peut lire dans *La Belle au bois dormant* de Perrault : « Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que ces tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois

⁵⁹ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, op. cit., p. 37.

⁶⁰ <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Blanche-neige-histoire-d-un-Prince>

fort épais »⁶¹. Seul le Prince – qui dans le conte de Perrault guette le gibier dans un environnement riche de potentiels ravitaillements – peut traverser la muraille hostile de végétation, que les lectures psychanalytiques associent à un voyage dans une forêt initiatique, voire à un cheminement vers l’utérus⁶². Rappelons qu’à peine la Belle fut endormie et embrassée par ses parents qu’il « crût dans un quart d’heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d’épines entrelacées les unes dans les autres, que ni bête ni homme n’y aurait pu passer ; en sorte qu’on ne voyait plus que les tours du château, encore n’était-ce que de bien loin »⁶³. Dans *Blanche-Neige, histoire d’un Prince*, nul obstacle de végétation hostile puisque l’exploitation humaine a eu raison du vivant, éliminant ainsi aussi bien les possibles réjouissances des banquets, que les épreuves qui permettent au héros de les surmonter et d’en sortir glorifié. Le conte s’ouvre sur un monde mortifère et asséché, tout l’inverse d’une ouverture qui débute par la naissance d’un enfant, un projet de mariage, une visite à une mère-grand, *etc.* Il n’y a ni héros, ni quête, ni objet de la quête. Tout est déjà passé, rendant caduques et mensongères les promesses du type « ils vécurent heureux ».

Teresa de Lauretis reprend par ailleurs à Jurij Lotman une typologie de personnages : d’un côté, ceux qui sont mobiles, peuvent jouir d’une liberté de circulation et traverser les frontières ; de l’autre, ceux qui à l’inverse sont immobiles et représentent une fonction comme le Sphinx pour Œdipe. Or, si dans *Blanche-Neige, histoire d’un Prince*, le prince enferme Blanche Neige, sa propre circulation dans son royaume n’a plus d’utilité ni de fonction narrative ; elle ne lui permet pas de chasser des proies ni de jouir de sa puissance. Dans son prologue, Blanche-Neige dit au Prince :

Racontez-moi votre chasse-cueillette. Je n’ai pas entendu une seule détonation. Vous avez pourtant marché par-delà la forêt sans arbre et les montagnes aplaties, aux aguets, le fusil sur l’épaule et vous n’avez rien chasse-cueilli ? [...]
Avez-vous quand même entendu quelque chose ?
Vu quelque chose ?
Un canard trembler ? Une loutre déguerpir ?

⁶¹ Charles PERRAULT, *La Belle au Bois dormant, Contes des fées*, Paris, Delarue, 1867, p. 30.

⁶² Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn’t*, *op. cit.*, p. 119.

⁶³ Charles PERRAULT, *La Belle au Bois dormant, op. cit.*, p. 29.

Un pigeon roucouler ? Un fruit pourrir ?
Rien ?⁶⁴

Autre *topos* du conte : « le démembrement du corps et sa résurrection grâce au prince »⁶⁵ que Teresa de Lauretis reprend à Jurij Lotman. Tout comme dans *Blanche-Neige, histoire d'un prince*, les ronces n'entourent pas le donjon d'une princesse à conquérir ; celle qui dort, dort simplement et pas d'un sommeil de cent ans. Elle est déjà là, les noces se sont déroulées il y a longtemps. Elle se fait réveiller par le Prince un jour comme un autre, peut-être de sa sieste. Il toque à sa porte :

Toc-toc-toc
Blanche-Neige !
Toc-toc-toc
Rouge-Sang !
Toc-toc-toc
Noir-Ébène !
Quel sot je fais !
C'est moi qui ai la clé
La petite clé de la petite porte.
Parce que toujours le Prince enferme Blanche-Neige
[...]
Blanche-Neige, ton Prince de la forêt sans arbre et des montagnes
aplaties, de la chasse cueillette est revenu.

Blanche-Neige, loin de ressusciter, c'est-à-dire en quelque sorte de renaître grâce au Prince, s'éveille en baillant d'un sommeil profond, mais quotidien, ce qui est audible dans la lecture que fait MarDi du prologue de *Blanche-Neige* lors d'une rencontre avec le collectif Créature en septembre 2022⁶⁶. Blanche-Neige dit :

*Vous faites bien de me réveiller mon Prince. Plus je grandis, plus je roupille et plus je roupille plus je grandis. Regardez-nous, mon Prince, de quoi avons-nous l'air ? Vous si vieux et moi si grande, un croûton et une asperge.*⁶⁷

⁶⁴ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, op. cit., p. 16.

⁶⁵ Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, op. cit., p. 117.

⁶⁶ MarDi, entretien avec Mona El Yafi du collectif Créature, 24 septembre 2022, op. cit.

⁶⁷ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, op. cit., p. 15.

Blanche-Neige n'est pas une petite chose, mais « une asperge » qui grandit au fur et à mesure qu'elle roupille. Elle a un avantage physique sur le Prince et, s'il est un « vieux croûton », elle n'est pas une adolescente. Elle échappe ainsi au *topos* de jeune fille à la sexualité fleurissante⁶⁸ qu'un baiser non consenti – dans la version de Walt Disney – va faire ressusciter, ou passer du statut de morte ou de souillon à celui de princesse, d'épouse et de mère. Il n'est pas étonnant qu'Amnesty International détourne Walt-Disney et choisisse de réaliser une vidéo intitulée « no consent = no fairy tale »⁶⁹ pour sa campagne sur le consentement. Sur une musique languissante dans l'écrin d'une clairière verdoyante entourée de quatre arbres, une princesse en robe à bustier est allongée ; arrive un prince qui ôte son chapeau, se penche sur elle, la voit respirer, l'embrasse puis caresse son entre-jambes ; le prince est tout à son attouchement, les yeux fermés, quand il reçoit une pomme de pin lancée par un hibou qui l'interroge : « Tu lui as demandé si elle a encore envie ? » Il n'y a pas de baiser par surprise dans *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, ni de relation sexuelle sans consentement mutuel alors que le Prince, affamé et sans gibier, propose à Blanche-Neige qui refuse de « goûter » à Souillon bientôt libérée : « [...] ça traverse régulièrement les esprits princiers, les petites servantes comme ça, ça traverse les esprits affamés et gourmands, les petites servantes comme ça ! »⁷⁰. Tous les *topos* du conte sont posés littéralement dans *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, pour être détournés, pris à contrecourant, comme l'explique Teresa de Lauretis au sujet des productions artistiques qui en réécrivant l'histoire de *Dora*, de la Méduse, de *La Bobème* ou d'*Œdipe* altèrent les significations des représentations :

Les stratégies d'écriture et de lecture sont des formes de résistance culturelle. [...] elles travaillent à renverser les discours dominants (et montrent que cela est possible), à saper leur énonciation et leur adresse,

⁶⁸ Dans *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, on peut lire : « [le Prince] vit [...] le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans », Charles PERRAULT, *op. cit.*, p. 32. Et dans le conte des frères Grimm : « à sept ans, Blanche-Neige était belle comme le jour, et plus belle même que la reine », Frères GRIMM, *Blanche-Neige*, adapté et imagé par Raoul THOMEN, Paris, Société parisienne d'édition, 1938, p. 9.

⁶⁹ <http://www.culturepub.fr/videos/amnesty-international-no-consent-no-fairy-tale/>

⁷⁰ Marie DILASSER, *Blanche-Neige, histoire d'un Prince*, *op. cit.*, p. 37.

à révéler les stratifications archéologiques sur lesquelles elles sont construites. [...] Paradoxalement, la seule façon de se positionner en dehors de ce discours est de se déplacer à l'intérieur de celui-ci, de refuser la question telle qu'elle est formulée, ou de répondre de façon détournée (bien que dans ses termes), voire de citer (mais à contre-courant).⁷¹

Réécrire les contes et les mythes, c'est donc en quelque sorte détruire la maison du maître avec les outils du maître, les contre-mythes et la politique de l'autoreprésentation défendue par Teresa de Lauretis étant emprisonnés dans le langage du maître⁷².

Supposée Ève

Venons-en à présent à *Supposée Ève*, à la question de l'adresse, du statut de la parole et de l'énonciation. La Genèse s'ouvre par « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre ». Le texte est sans dualité entre les mots et les choses. Les deux premiers chapitres de la Genèse sont des actes de langage performatif par excellence, le verbe crée la chose selon le prologue de l'évangile selon Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu ». L'énoncé de la Genèse est au passé simple ; le locuteur, coupé de toute situation d'énonciation, s'efface et consigne les actes et paroles de Dieu qui sont elles-mêmes performatives : « Dieu dit : Que la lumière soit et la lumière fut ».

Ainsi, se déroule le récit, pour la lumière, les ténèbres, le premier jour ; les eaux et le ciel, le deuxième jour ; la terre, la verdure et les arbres, le troisième jour ; les luminaires du jour et des ténèbres, le quatrième jour ; des êtres vivants et des oiseaux, le cinquième jour ; de l'homme le sixième jour pour lequel apparaît le premier déictique « notre », en référence au contexte d'énonciation :

⁷¹ « Strategies of writing and of readings are forms of cultural resistance. [...] they work to turn dominant discourses inside out (and show that it can be done), to undercut their enunciation and address, to unearth the archaeological stratifications on which they are built [...] Paradoxically, the only way to position oneself outside of that discourse is to displace oneself within it – to refuse the question as formulated, or to answer deviously (though in its words), even to quote (but against the grain) », Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, *op. cit.*, p. 7. Dans la première partie du texte, Teresa de Lauretis commente les productions artistiques ; dans la seconde, « l'espace sémiotique de la théorie », les modes d'énonciation et d'adresse. Cette précision ne nous semble pas indispensable étant donné que *Blanche-Neige, histoire d'un Prince* et *Supposée Ève* sont à la fois un conte et un discours sur le conte, une légende et un discours sur la légende cosmogonique.

⁷² Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't*, *op. cit.*, p. 7.

Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominant sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre.

La Genèse se poursuit ainsi sans modalisateurs et sans adresse jusqu'au premier commandement du chapitre 2, « Adam et Ève », alors que Yahvé Dieu a établi l'homme dans le jardin d'Eden :

Et Yahvé Dieu fit à l'homme ce commandement : tu peux manger de tous les arbres du jardin. Mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car, le jour où tu en mangeras, tu deviendras passible de mort.

Le récit avance ; Dieu crée une compagnie et « une aide » à Adam, la femme, nous y reviendrons. À partir du chapitre 3, « le péché originel », après que Adam et Ève ont consommé le fruit de l'arbre de la connaissance, le langage, plus seulement référentiel, mais aussi modal, est objet de jugement. Alors qu'il n'était question jusqu'alors que de l'ouvrage de Dieu, la parole est donnée au serpent, qui incite la femme à manger l'arbre de la connaissance pour, « comme des dieux », connaître le bien et le mal. Dieu intervient alors aussi comme interlocuteur d'Adam et Ève et surtout, s'adresse directement à ses créatures.

Ils entendirent le pas de Yahvé Dieu qui se promenait dans le jardin à la brise du jour, et l'homme et sa femme se cachèrent devant Yahvé Dieu parmi les arbres du jardin.
Yahvé Dieu appela l'homme : Où es-tu ? dit-il.

C'est avec la question de la localisation, avec ce « où es-tu ? » que MarDi ouvre *Supposée Ève*, identifiant le lieu où se trouve Dieu : « Vous êtes là / vous êtes revenu / je sais que c'est vous ». Supposée Ève interpelle Dieu, le supposé « tout-puissant » en le sommant de l'écouter. Elle l'interpelle sans jamais le nommer cependant, comme le « Hé, vous, là-bas ! » de la police hélant un individu qui se reconnaît immédiatement comme étant le sujet interpellé, l'adresse de Supposée Ève à Dieu peut être perçue comme une interpellation de la revanche, c'est elle qui prend le dessus. Cela implique une hiérarchie et un rapport de force analogue à celui qui existe entre la police et le sujet qu'elle interpelle. Ainsi, Supposée Ève, en interpellant Dieu, le « recrute » et le « transforme » en sujet, lui assignant la place de celui qui se tait. C'est cette forme d'adresse qui

constitue une revanche alors que dans la Genèse, Eve ne répond pas à son châtement (« [...] dans la peine tu enfanteras des fils. [Ton mari] dominera sur toi »⁷³) qui, conjugué au futur, a une valeur d'ordre, de verdict, de disposition constitutive du sujet. Supposée Ève répond dans le texte de MarDi :

J'ai tout un tas de choses à vous dire
Non pas que j'aie besoin de vous parler
Mais je trouve particulièrement flippant le fait
Que vous puissiez vous adresser à moi
Je ne vous laisserai pas prendre la parole
Je n'ai pas beaucoup de considération pour vous
Parce que je ne tiens pas à ce que vous en ayez pour moi⁷⁴

MarDi inverse littéralement les rôles entre Dieu Yahvé et une Ève cosmogonique condamnée à subir silencieusement ses actes et paroles. C'est tout aussi littéralement que MarDi réécrit, parodie et commente le passage du texte biblique sur la création d'Ève à partir de la côte d'Adam :

Yahvé Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie [...] Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place⁷⁵.

MarDi écrit :

Et par-dessus le marché, j'étais censée être sa cocotte
vous m'avez créée pour l'aider et le réconforter
je connais le rôle, des milliards de cocottes s'y
sont déjà collées⁷⁶.

MarDi reprend ainsi une tradition féministe de réécriture du mythe qu'on retrouve aussi chez d'autres autrices comme Marine Bachelot Nguyen⁷⁷. Dans la *Bible de l'humour féministe*, Clarisse Nicoidski écrit :

L'Éternel observa, en expert, le blanc-bec, le trouva attendrissant et agité, aussi, dans Son infinie bonté, pensa-t-Il qu'il fallait apaiser ses ardeurs : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Je lui ferai une aide semblable à lui », dit-il. Nous savons qu'il ne pensa pas forcément à

⁷³ La Bible, chapitre 3, « Le péché originel », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴ Marie DILASSER, *Supposée Ève*, in *Basta !*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁵ La Bible, chapitre 3, « Le péché originel », *op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ Marie DILASSER, *Supposée Ève*, in *Basta !*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁷ Marine Bachelot Nguyen, *À la Racine*, texte et spectacle créés en 2011.

une aide-ménagère, mais nous savons aussi qu'il se peut qu'il y pensât.⁷⁸

Est désignée ici, comme dans le texte de MarDi, l'importance des services sexuels et du travail domestique non reconnu dans la production du capitalisme et de la domination patriarcale. MarDi vient aussi pointer la fonction dramaturgique des personnages féminins, leur rôle de soutien périphérique à une trame principale portée par des personnages masculins qui, eux, ont des objectifs, des quêtes et des péripéties comme le montrent certaines analyses et évaluations que tout un champ de recherche vient complexifier : le test de Bechdel, le syndrome de la Schtroumpfette ou l'identification de « supporting roles »⁷⁹ (rôles de soutien ou secondaires) par Jill Dolan au sujet des fictions de théâtre.

Pour conclure, quelles ouvertures féministes ?

En 1988, dans *The Feminist spectator as critic*, Jill Dolan définit différents types de féminismes dont un féminisme libéral qui permet d'insérer les femmes dans la vie politique et sociale *mainstream* en changeant la perception culturelle que l'on a d'elles comme des citoyen·ne·s de seconde classe⁸⁰, ce qui revient à attendre d'elles une « plus-value culturelle », à leur attribuer « un rôle de complémentaire »⁸¹ sans remettre en question le *statut quo* des privilèges, la place de ceux qui touchent 73% des subventions publiques qui vont à la création⁸² et qui occupent le centre de la narration dans les fictions. Dans un contexte où les théâtres subventionnés programment des créations sur les masculinités, les

⁷⁸ Clarisse NICOÏDSKI, *La Bible de l'humour féminin(iste)*, Paris, Ramsay, 1996, p. 11 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3326312z/f15.item>

⁷⁹ Jill DOLAN, *The Feminist spectator as critic*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁸¹ Réjane SENAC, *L'Égalité sans condition : osons nous imaginer et être semblables*, Paris, Rue de l'échiquier, 2019, p. 21 et 20.

⁸² *Observatoire de l'égalité entre les hommes et les femmes dans la culture et la communication*, Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation, (DEPS)Paris, 2023, p. 11 : « Sur l'ensemble des disciplines du spectacle vivant, le montant des aides accordées est inégalitaire : 36 % des équipes récipiendaires sont dirigées par des femmes et elles ne touchent que 27 % des montants totaux d'aides ». <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2023-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

féminités, les questions de genre, il importe de distinguer celles qui font le jeu d'un *washing* institutionnel, de celles qui, comme les textes de MarDi, nous invitent à une refonte plus essentielle et radicale des représentations et des rapports de pouvoir. Les premières relèvent de ce que Sara Ahmed a appelé la « feel good politics » qui permet de célébrer une diversité résiliente (« enjoy diversity »⁸³) en masquant les privilèges et les discriminations. Ces créations confisquent une visibilité et jouent un rôle de *gatekeeper*, préservant ainsi les institutions et celles et ceux qui ont la maîtrise de la représentation. Dans un texte sur l'épistémologie du point de vue, Sandra Harding soutient que, contrairement aux personnes marginalisées, les dominant·es sont inconscient·es de leurs croyances implicites et donc désavantag·ées épistémologiquement pour objectiver les biais de leurs recherches et leur connaissance⁸⁴. Cette épistémologie des dominant·es nous semble caractériser des spectacles qui relèvent de la « feel good politics », une célébration des minorités (mises à contribution pour fournir la matière des récits) qui s'adresse à l'hégémonie : citons par exemple *La tendresse* de Julie Berès (2021) sur les dites « nouvelles » masculinités. À l'inverse, les textes de MarDi sont portés par ce que Harding appelle une « objectivité solide » qui s'appuie sur « une réflexivité solide »⁸⁵ ancrée dans des expériences de vie, de rejet et de solidarités et s'adresse d'abord à des « semblables »⁸⁶ elles et eux aussi altérisé·es. *Blanche-Neige, histoire d'un Prince* et *Supposée Ève* inversent signes et structures pour créer de toute part, en rythme et en langue, d'autres mythes et contes fondateurs où la dystopie du monde tel qu'il est, et l'utopie des

⁸³ Sara AHMED, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Duke University Press, 2012, p. 70.

⁸⁴ « Knowledge claims are always socially situated and the failure by dominant groups critically and systematically to interrogate their advantaged social situation and the effect of such advantages on their beliefs leaves their social situation a scientifically and epistemologically disadvantaged one for generating knowledge ». (Les prétentions au savoir sont toujours ancrées dans le contexte social, et le fait que les groupes dominants ne remettent pas en question, systématiquement et de manière critique, leur situation sociale privilégiée et l'effet de ces avantages sur leurs croyances fait que leur situation sociale reste scientifiquement et épistémologiquement défavorable à la production de connaissances.), Sandra HARDING, « Rethinking standpoint epistemology : what is strong epistemology », *The Centennial Review*, vol. 36, n°3, 1992, p. 442.

⁸⁵ « Thus strong objectivity requires what we can think of as “strong reflexivity” », (Une objectivité rigoureuse exige donc ce que l'on pourrait appeler une “réflexivité forte ”), *Ibid.*, p. 458.

⁸⁶ Réjane SENAC, *L'égalité sans condition. Osons nous imaginer et être semblables*, op. cit.

mouvements d'émancipation, sont cruciales pour construire un espoir collectif au-delà des pratiques critiques.

collage féministe, Lyon, mai 2023
© anonymat requis

L'AUTEUR

Raphaëlle DOYON

POUR CITER CE DOCUMENT

Référence bibliographique.