

Fanny Eouzan-Stéphane Hervé
La *prima donna* Marilyn.

Présences de M.M. sur les scènes opératiques

ABSTRACT: This essay tries to explore the ways opera invents *personae* of Marilyn Monroe. Actually, the star can be regarded as an equivalent of a *prima donna* of the 19th century or a lyrical heroine. Despite its mythical tendencies opera could offer destituent processes able to deconstruct all the narratives explaining Monroe's death and to make it not a defeat but an irreducible event. Besides opera singing will be considered as the expressive form of the impossible identity. Contemporary productions, Ferrero's *Marilyn* and de Raaff's *Waiting for Miss Monroe*, as well as Warlikowski's staging of Janáček's *Věc Makropulos* will be here analyzed.

Keywords: opera, *prima donna*, death, myth, difference.

*Ma Marilyn si è uccisa per davvero/per ricordare a tutti,
non solo in bianco e nero,
che vendersi non è poi naturale,/ che i miti finiranno tutti male,
che la bellezza, un viso/ un riso, un seno/ non servono nemmeno.*
Assemblea Musicale Teatrale, *Marilyn*, 1977.

Dans la chanson *Marilyn*, le groupe Assemblea Musicale Teatrale, déterminé à mêler rock progressif et thèmes socio-politiques, célébrait la mort de Marilyn comme une victoire du réel, intime et politique, sur le mythe forgé par l'industrie spectaculaire, qui détournait, par sa séduisante et fallacieuse apparence, le peuple de la réalité scandaleuse à laquelle il était condamné. Le suicide de la star signifiait, selon les paroles, la revanche de la vie concrète sur le mensonge du glamour, ou sur le corps irréel devenu fétiche tel une marchandise¹. En cela, ces paroles résonnent grandement avec toutes les interprétations postérieures, qui lurent dans cette mort la déchéance d'un système cruel et d'un rêve aliénant et inauthentique². La mort

¹ Les paroles de la chanson résonnent étrangement avec certaines formulations du groupe Tiqqun : « La Jeune-Fille sera donc cet être qui n'aura plus d'intimité à soi qu'en tant que valeur, et dont toute l'activité, en chacun de ses détails, sera finalisée à son autovalorisation. À chaque instant, elle s'affirmera comme le *sujet souverain* de sa réification. Tout le caractère inquestionnable de son pouvoir, toute l'écrasante assurance de cet être-plan, tissé de façon exclusive par les conventions, codes et représentations fugitivement en vigueur, toute l'autorité dont le moindre de ses gestes s'empreint, tout cela est immédiatement indexé sur sa transparence absolue à la société » (Tiqqun, 2001, p. 14). Ainsi la Marilyn de l'Assemblea Musicale Teatrale semble l'incarnation parfaite de cette Jeune-Fille, horizon comportemental selon Tiqqun du système néo-capitaliste.

² Tiqqun, toujours, voit dans la souffrance une des possibles fissures qui viendraient ébranler la plénitude et la transparence de l'image de la Jeune-Fille, synonymes de dénégation de la finitude : « La Jeune-Fille mortifie son corps pour se venger du Biopouvoir et des violences symboliques auxquelles le Spectacle le soumet [...] C'est dans la souffrance seulement qu'elle est aimable, la Jeune-Fille. Il y a, à l'évidence, une puissance subversive du trauma » (pp. 136-137).

de Marilyn, selon Stephen Gundle, qui ne fait que prolonger les analyses d'Edgar Morin, est révélatrice qu'« une tragédie se cache derrière l'image polie de la vie formidable, riche et heureuse des stars » (Gundle, 2008, p. 255), ou elle dévoile ce qui se cachait derrière le faux mythe intemporel de la beauté, d'après Antonio Tabucchi, dans sa préface à l'édition posthume des écrits intimes de la star (Monroe, 2010, p. 18). Pasolini, qui vit dans la beauté, l'humilité et l'innocence de l'actrice américaine, une survivance du passé et fit d'elle une sœur de toute la « piccola gente » (Pasolini, 2014, p. 108), inscrit son destin dans le vaste mouvement de l'avènement de la société de consommation, qui se traduit par l'accaparement de son aura par le pouvoir et par la destruction de la beauté. À rebours des analyses critiques du phénomène Marilyn, le suicide de Marilyn est, pour Pasolini, une des manifestations flagrantes du « processus de démythologisation, opérant la destruction radicale des positions sans cesse reprises par le naturel » que diagnostiquait déjà dans les années 30 Siegfried Kracauer (Kracauer, 2008, p. 65), à savoir la domestication funeste de la beauté par l'abstraction rationalisante d'un complexe économique et politique.

Le suicide de Marilyn signifierait donc la mort du mythe³, qu'il soit inauthentique (le mythe de l'*American way of life*⁴) ou anhistorique (la beauté innocente). Mais, jonchant la dépouille de la star, les vestiges de ces mythes n'ont-ils pas fourni la substance nécessaire à la naissance d'un nouveau mythe, caractéristique de la société post-moderne ? Marilyn n'a-t-elle pas été remythifiée post-mortem ? En effet, il apparaît que le suicide de Marilyn est devenu, dans les décennies suivantes, un genre de récit, si ce n'est fondateur, tout au moins fondamental pour saisir le lot de l'individualité extraordinaire. Les suicides postérieurs de personnalités célèbres, de Judy Garland à Amy Winehouse, en passant par Romy Schneider ou Kurt Cobain, ne sont-ils pas que des répétitions de celui de Marilyn ? Ce récit connaîtrait même des formes parodiques, avec les destins de Lolo Ferrari ou de Anna Nicole Smith. La répétition de ce schéma narratif (la star victime du système, la personnalité authentique sacrifiée sur l'autel de la notoriété) entame sa puissance critique et s'apparente au retour de la fatalité. D'ailleurs, le système spectaculaire et économique ne s'est pas privé d'exploiter la fascination et la curiosité impudentes, engendrées par ce récit, pour en proposer des versions artéfactuelles, susceptibles de générer des profits financiers, comme l'atteste le nombre exorbitant de biographies, d'enquêtes, écrites ou filmiques (les fameux *biopics*), plus ou moins fiables, au sensationnalisme affirmé ou pas, consacrées à ces destins funestes. Enfin, ce mythe post-moderne est dessaisi de sa puissance critique par un renversement des valeurs et par une personnalisation du destin : malgré l'empathie que peuvent susciter ces stars déchues. Leur mort n'y est plus tant perçue

³ L'existence de Marilyn pourrait être le ferment d'un autre mythe : la jeune fille, misérable, abandonnée, qui, à force de volonté, parvient à devenir la femme la plus adorée au monde. En cela, sa mort serait le symptôme de la fin de ce mythe, qu'on nomme le rêve américain.

⁴ Voir par exemple Marisa, 2006.

comme un effet de la domination de la violence d'un système que comme le sort inéluctable d'une individualité hétéronome et transgressive⁵, réaffirmant implicitement le modèle du sujet autonome et normal. Marilyn, en raison de sa dépendance aux autres, à l'image, aux narcotiques, à l'alcool, de son hypersexualisation, n'était-elle pas vouée à la mort ? En d'autres termes, la mort, dans ce nouveau mythe⁶, n'est plus que la conséquence de l'excès individuel, la défaite de la personnalité anémique⁷.

Seulement, dans les trois versions du mythe-Marilyn évoqués ci-dessus, la mort de la star représente un achèvement et une dépossession. En tant que cet événement clôt le sens d'une existence (la faillite du mythe hollywoodien, la disparition de la beauté innocente, le destin de la personnalité excessive), il réitère la dépossession subie par l'actrice (son image ne lui appartient plus) et contestée par l'acte (le suicide comme tentative paradoxale de réappropriation). En d'autres termes, en participant du mythe, la puissance destituante du suicide est niée. Il s'agit alors de penser le suicide de Marilyn au-delà du mythe, c'est-à-dire du sens. C'est ce que Pasolini, après avoir dénoncé l'accaparement de la beauté par le pouvoir à travers sa conscientisation, tente de faire à la fin du poème de *La Rabbia*. La mort de Marilyn n'est pas, selon le poète italien, une clôture du sens subie, mais l'ouverture d'un « nouveau chemin », d'une ligne de fuite, qu'elle parcourt la « première » en nous incitant à la suivre (Pasolini, 2014, p. 109). Le poème de Pasolini ne s'achève pas, bien sûr, sur un appel au suicide, mais par l'image d'une utopie Marilyn, qui devrait être cherchée dans la soustraction aux puissances de mort du spectacle, dans la défection du pouvoir consumériste. Mais, le « chemin » exige l'indétermination, la suspension de la finalité, pour conserver sa puissance. Nous voudrions alors faire l'hypothèse que l'opéra peut nous amener à approcher ce geste suspendu de défection.

1. Marilyn à l'opéra

⁵ Par exemple, Elisabeth Bronfen a écrit que Marilyn, si elle incarnait la puissance de séduction féminine par excellence à l'intérieur de l'ordre symbolique hollywoodien, représentait également une menace pour celui-ci : « Monroe incarne également la menace, en étant cette autre jouissance, ce féminin à la limite de l'interdit, elle indique par son corps le lieu de la jouissance interdite, supplémentaire, parce qu'elle excède le plaisir autorisé par le signifiant phallique » (Bronfen, 1998, p. 161).

⁶ Les trois formes de mythe, dont il est question, renvoient assurément à différents sens que peut prendre ce terme : si, selon Pasolini, le mythe est à mettre en lien avec l'archaïque, l'*arkhè* (la mort de Monroe signifie la rupture définitive avec l'*arkhè*, voulue par le pouvoir consumériste), le mythe inauthentique du star-system est le résultat d'un « processus de divinisation » (Morin, 1972, p. 39) de l'acteur (la mort de Marilyn Monroe vaut pour la mort des faux dieux institués par le spectacle), alors que le mythe de l'individualité excessive semble correspondre au mythe contemporain défini par Barthes, en ce qu'il procède à une dépolitisation des processus sociaux, proposant « une image naturelle » du réel (Barthes, 1957, p. 230). Dans cette perspective, la mort de Marilyn Monroe n'est pas politique (la société y est effacée), elle est naturelle, puisqu'elle est consubstantielle au comportement anémique de l'individu (le mythe est « un système inductif » - p. 204).

⁷ Là encore, une autre version serait possible, version dépourvue elle aussi de puissance subversive : le suicide pourrait n'être que la conclusion d'un récit mettant en valeur la folie de la star et expliquant celui-ci par un atavisme familial. Les membres de la famille Monroe, génération après génération, seraient alors les victimes d'une fêlure héréditaire engendrant la démence et la tentation de l'autodestruction.

L'existence de Marilyn est devenue, depuis sa mort, un sujet prisé par le genre opératique. En témoigne le nombre de créations consacrées à la star : *Marilyn. Scene degli anni '50 in due atti da documenti di vita americana* de Lorenzo Ferrero (1980), *Marilyn* d'Ezra Ladermann (1983), *Marilyn forever* de Gavin Bryars (2010) et *Waiting for Miss Monroe* de Robin de Raaff (2012), sans compter les nombreux *musicals* tels *Marilyn* de Jeanne Rispoli (1983), *Norma Jeane: The Musical* de Jay Aston (2013), *Bombshell* de Marc Shaiman et Scott Wittman (2015). Bien plus, les grandes figures féminines du répertoire se métamorphosent parfois en Marilyn. Sans faire l'inventaire fastidieux de toutes les références à la star, disons que Violetta, Cunégonde, Carmen, Lulu, Elina Makropoulos, Manon Lescaut, Zerlina, Poppée, et bien d'autres encore ont pu prendre, à l'occasion d'une mise en scène, les traits de Marilyn Monroe, qui, de ce fait, semble subsumer les traits essentiels de l'héroïne lyrique et de la prima donna. Sans doute, cette appétence est explicable par la volonté, même inconsciente, de retrouver le glamour perdu. Le cinéma apparaît en effet comme le prolongement et l'aboutissement de l'opéra : il aurait, en raison de la reproductibilité du média, achevé la trajectoire esthétique de l'opéra, tendue vers la consommation inoffensive. Adorno a ainsi souligné l'intégration des attributs constitutifs de la jouissance opératique par le cinéma : « le décor pompeux, le spectacle imposant, les couleurs enivrantes et l'attrait sensuel – tout cela émigré depuis longtemps vers le film » (Adorno, 2017, p. 82). Le cinéma aurait donc emprunté son appareil spectaculaire et sensoriel à l'opéra. Bien plus, il aurait repris et accentué le star-system qui s'était mis en place dans le monde de l'opéra au 19^e siècle autour de la figure de la *prima donna*⁸, précipitant ainsi la crise du genre lyrique, devenu anachronique au 20^e siècle⁹. En s'appropriant Marilyn, l'opéra prendrait alors sa vengeance sur le cinéma, tentant de recouvrer ce lustre et cet érotisme (en profitant également de la notoriété populaire de la star américaine) que l'art visuel lui avait dérobés.

Cette analyse, pourtant séduisante, n'est pas suffisante. Le suicide de Marilyn Monroe semble être le calque ou la reprise du dénouement des œuvres lyriques du 19^e siècle : la mort de l'héroïne. Comme Lucia di Lammermoor, la Traviata, Carmen, Lulu, Marilyn Monroe, après avoir fasciné la société des hommes, avoir été l'objet du désir masculin, est condamnée à mourir. Ainsi, en s'apparentant au destin tragique des héroïnes de l'opéra romantique ou post-romantique, l'existence de Marilyn est aisément transposable sur la scène lyrique. Bien plus, elle permettrait à un genre en crise de retrouver une part émotionnelle qui lui ferait défaut, après le temps de la démythification (le règne des metteurs en scène) ou de l'abstraction moderniste (l'opéra contemporain néglige bien souvent la narration au profit de la structure musicale, ou

⁸ N'oublions pas que le cinéma américain eut recours dans les années 10 aux célébrités de l'opéra, tels Geraldine Farrar ou Emmy Destinn, pour asseoir son propre éclat.

⁹ Il n'est donc pas étonnant que le philosophe allemand parle d'une démythification nécessaire à une esthétique critique, au sujet du cinéma hollywoodien comme de l'opéra. Les deux systèmes esthétiques proposent en effet des apparences sublimes et fallacieuses dissimulant les rapports de domination (voir Adorno, 2006, pp. 21-32)

tout au moins, c'est ce qu'on lui reproche). Autant dire que par ce recours à la figure de Marilyn, l'opéra peut espérer renouer avec son âge d'or.

Seulement, en faisant de Marilyn Monroe un avatar de ses héroïnes sacrifiées, l'opéra semble alors dénier à sa mort toute la puissance défective dont nous parlons plus haut. Du fait de l'analogie avec le sort des protagonistes féminines, la transposition à l'opéra de l'existence de Marilyn pourrait même accentuer la dimension mythique de son terme, qui apparaîtrait comme le sacrifice nécessaire à la restauration de l'ordre patriarcal ou bourgeois, menacé par la sexualité féminine excessive de l'héroïne, comme c'est le cas des grandes figures féminines déjà évoquées¹⁰. En d'autres termes, la transposition lyrique impliquerait une vision mythique, et non une lecture critique, de la mort de Monroe, conséquence de l'anomie de la star et de l'excès de jouissance qu'elle incarne.

L'opéra n'est-il pas le genre de la défaite des femmes ?, comme l'a soutenu Catherine Clément dans son essai fondateur des études féministes du genre lyrique : « Les femmes, sur la scène d'opéra, chantent, immuablement, leur éternelle défaite. Jamais l'émotion n'est si poignante qu'au moment où la voix s'élève pour mourir. Regardez-les, ces héroïnes. Elles battent des ailes avec la voix, leurs bras se tordent, les voici à terre, mortes » (Clément, 1979, p. 24). À la suite de l'essayiste française, la musicologue américaine Susan McClary a mis au jour dans les structures opératiques ce qu'elle nomme des « techniques d'encadrement » capables d'endiguer « la puissance sexuelle féminine » par « l'application violente d'un cadre extérieur » (McClary, 2015, p. 198), dont la mort serait la forme ultime. En quelque sorte, par la mort de la femme, il s'agit de faire taire une menace sexuelle qui pèse sur le pouvoir patriarcal, après bien sûr, en avoir joui.

Alors, faire de Marilyn Monroe un personnage d'opéra, ce serait redonner la victoire aux structures patriarcales et au système spectaculaire, ce serait dénier à la figure toute puissance destituante¹¹, ce serait

¹⁰ Selon Poizat, le sacrifice de l'héroïne dans la diégèse est inhérent au genre opératique, en ce qu'il ne fait que thématiser ce qui se joue dans la jouissance auditive, la jouissance de la voix essentiellement féminine. Dans une perspective lacanienne, il décrit la représentation d'opéra comme « la ritualisation de la destruction sacrificielle de ce qui donne à témoigner de quelque chose d'une jouissance impossible, cette jouissance nommée féminine justement, avec laquelle l'homme entretient des rapports si complexes... » (Poizat, 2001, p. 211)

¹¹ Pour développer une puissance destituante, Marilyn devrait ne pas mourir. Et sans doute faudrait-il mener, en même temps, une critique du dispositif sacrificiel et consumériste de l'opéra, comme ont pu le faire Edoardo Sanguineti et Luciano Berio lors de la création de *Passaggio* à la Piccola Scala de Milan en mai 1963, par « la dramatisation du lieu théâtral » (Sanguineti, 1993, p. 196). Un des deux chœurs voulus par cette œuvre se trouvait au sein du public, ses membres disséminés parmi les spectateurs, pour pouvoir incarner le public milanais, garant de l'ordre bourgeois. La scène, elle, était dévolue à une figure féminine générique, Elle (Lei), dont la silhouette surgissant du noir était mise en valeur par un projecteur aveuglant. Les paroles chantées par la soprano renvoyaient, de façon obscure, à son passé de captive dans une diégèse imprécise. De fait, le spectateur se rendait compte que la captivité dont il était question était essentiellement le fait d'être en scène, comme si Elle ne pouvait échapper au contrôle des regards malveillants des spectateurs. Bien plus, le chœur situé dans la salle dévoilait la relation de pouvoir qu'il maintenait sur Elle, en appelant au bûcher ou encore en simulant une vente aux enchères dont l'objet était la figure féminine. Ainsi, les deux artistes italiens, révélaient dans leur dramaturgie critique le dispositif de pouvoir genré et social, inhérent à la scène opératique, jusqu'à sa défection : Elle refusait de mourir et ses paroles conclusives semblaient appeler au congé de ce dispositif spectaculaires : « Dehors ! Sortez ! Partez ! Tous ! » (p. 48).

au contraire renforcer les mythes fondateurs de la normalité et l'ordre du pouvoir, dans lesquels l'excès ou la transgression serait défaits. En d'autres termes, c'est la question de la valeur même de la mort de Marilyn Monroe qui est posée par l'opéra : est-elle nécessairement le signe d'une défaite, comme l'indiquerait le mythe-Marilyn Monroe ? Comment peut-elle servir à destituer le pouvoir patriarcal, économique et spectaculaire¹² ? Cette possibilité implique alors sans doute une reconfiguration sensible du genre opératique. Il s'agit donc d'envisager maintenant les stratégies artistiques permettant de préserver une charge subversive à la mort de Marilyn Monroe, de considérer les transformations de l'esthétique lyrique susceptibles de retrouver une dimension critique dans la trajectoire de la star. Mais également, de considérer en quoi ces transformations amènent à repenser la figure Marilyn et peuvent en défaire le mythe.

2. Le chant de l'impossible identité

Deux des opéras cités précédemment, *Marilyn. Scene degli anni '50 in due atti da documenti di vita americana* de Lorenzo Ferrero et *Waiting for Miss Monroe* de Robin de Raaff, prétendent à une valeur critique. Il s'agirait de défaire la « persona créée pour le plaisir et la consommation masculine » par le système des studios, incarnant la gloire du corps et du sexe, en réponse à l'avènement de la télévision et du consumérisme (Gundle, 2008, p. 253), en lui opposant une autre Marilyn. En quelque sorte, faire de Marilyn le vecteur d'une critique (du système spectaculaire, du consumérisme, de la domination capitaliste), passerait nécessairement par sa division, sa fragmentation. La confrontation des deux « Marilyn » équivaldrait à un des procédés majeurs de l'art critique, selon Rancière, le « choc des hétérogènes », qui a pris tout au long du 20^e siècle, « une fonction polémique » (Rancière, 2004, p. 72). Cependant, en dressant contre la Marilyn publique, support des fantasmes masculins et incarnant l'apogée du capitalisme américain, une Marilyn privée, « authentique », réelle, l'art critique ne se démarquerait pas tant du star système car il ne ferait que reprendre une division que ce dernier utilise pour soutenir la consistance existentielle d'une star. Retrouver l'authenticité derrière le voile de l'apparence chez la star relève de l'aporie, puisque comme l'a expliqué Richard Dyer, la personnalité privée est un effet du star-system, qui l'inclut nécessairement : « il y a toute une rhétorique de la sincérité et de l'authenticité, deux qualités très prisées chez les stars, parce qu'elles garantissent que la star veut vraiment exprimer ce qu'elle dit, que la star est réellement ce

¹² McClary fait de Madonna un dépassement de Marilyn Monroe. La chanteuse américaine, qui, pour revendiquer un lien de filiation avec la star, a revêtu les attributs constitutifs de l'image de cette dernière (robe, perruque) durant l'interprétation en concert de sa chanson *Live to tell*, s'effondre comme elle, défaite par l'ordre masculin. Mais cet effondrement, définitif pour Monroe, ne l'est pas pour Madonna, et celle-ci se relève pour finir sa performance, et signifier la résistance au pouvoir (McClary, 2015, p. 303). Selon la musicologue américaine, Madonna semble jouer le jeu de la fétichisation marchande et sexuelle, comme Monroe, mais par le trouble sémiotique visuel et auditif qu'elle produit, par le dépassement des attributions genrées et sociales qu'elle propose, elle célèbre la puissance de résistance et d'agir des femmes. Seulement, l'opéra n'est pas la pop.

qu'elle semble être » (Dyer, 1986, p. 11). En d'autres termes, la Marilyn meurtrie, qui serait la « Marilyn » authentique, ne s'oppose pas à la « Marilyn » glorieuse, mais vient la compléter dans la construction médiatique de la persona « Marilyn ». Deuxième limite, cette fois consubstantielle à l'art critique, relevée par Jacques Rancière : « la transformation des choses en signes », qui permet le dévoilement des processus de domination tout en les rejouant (Rancière, 2004, p. 66). De fait, exposer Marilyn comme victime d'un système, c'est la déposséder une nouvelle fois de son existence, et faire de sa mort le moment de rupture du mythe inauthentique du spectacle, c'est lui enlever la possibilité du retrait, de la soustraction.

L'œuvre de Lorenzo Ferrero, *Marilyn. Scene degli anni '50 in due atti da documenti di vita americana*¹³, semble négliger ces problèmes et même exacerbe le choc des contraires pour dénoncer le capitalisme américain rayonnant des années 50. De fait, la didascalie initiale du livret, qui reprend certains moments importants de la vie de la star, propose une bipartition catégorique entre « l'espace de M. et la scène » (Ferrero, 1979, p. 6), c'est-à-dire entre un espace privé, « à l'intérieur duquel M. agira de façon absolument naturelle » et l'espace public, politique. Cette bipartition est complétée d'un écran sur le fond de scène qui diffusera des images d'actualités ou des images de la star hollywoodienne, procédant d'une esthétique quasi piscatorienne de contextualisation historique grâce au recours au document (l'opéra débute par l'hymne américain). Ainsi, la scénographie prévue correspond à la volonté de défaire le mythe, en en montrant l'envers « naturel », l'existence privée de la star, opposée à ses apparences publiques organisées par le pouvoir¹⁴ (par exemple, la visite aux troupes faite par Marilyn sollicitée par le général Mac Arthur lors de la guerre de Corée). Dans le premier acte, l'espace de la scène sera donc dévolue au pouvoir militaire (discours de MacArthur), politique (toute la longue cinquième scène est consacrée aux procès maccarthystes et s'achève par des images de bûcher), disciplinaire (l'internement de Wilhelm Reich, exhibé dans une camisole de force). Dans le second, à l'inverse, la scène publique sera principalement occupée par des figures de la contestation : une réunion de poètes beats autour d'Allen Ginsberg, manifestations pacifistes, meeting mystique de Timothy Leary, chantre du LSD. Ce changement est censé rendre compte de l'évolution de la vie politique américaine, et on peut sentir chez Ferrero le désir de faire de Marilyn une figure complice de la contestation : elle chante « I love red » (p. 8), alors que le chœur des militaires entonne « The Reds we'll kill » ; elle chante en même temps que Reich son désespoir. Le second acte débute par la célébration de son suicide en tant qu'acte de résistance... Mais intervient le fameux duo entre Marilyn et Montand, citation qui dénonce la récupération de l'icône par la contreculture. D'ailleurs, le parallèle avec Leary s'avère encore plus cruel pour la contestation, puisque la

¹³ Créée au Teatro dell'Opera de Rome le 23 février 1980, sous la direction de Gianluigi Gelmetti et dans une mise en scène de Maria Francesca Siciliani.

¹⁴ Le livret passe totalement sous silence la carrière cinématographique de la star, se concentrant sur son image publique.

célébration du LSD est encadrée par des prescriptions de narcotiques et par le chant du désespoir de la star toxicomane. En bref, la critique porte autant sur la nouvelle gauche américaine que sur le pouvoir répressif. Alors, Marilyn ne serait-elle montrée que comme une victime de l'Histoire, comme le laisserait penser la dernière scène réduite à la didascalie suivante : « La foule bigarrée du début travers la scène. En marchant, les majorettes et la fanfare passent par-dessus le corps de Marilyn » (p. 35) ? Comme le symbole de la défaite de l'individu écrasé par les processus politiques¹⁵ ?

La scénographie laisse supposer donc que l'envers de la violence du pouvoir et de la mascarade de la contreculture serait l'individu, reclus dans sa sphère privée, où se donnerait à entendre la vérité. Cependant, sans doute inconsciemment, Ferrero et sa collaboratrice Floriana Bossi font de Marilyn un individu manqué. Nous retrouvons bien sûr les lamentations attendues sur la solitude de la star dans ses monologues ou dans les appels téléphoniques à son psychanalyste : « *I feel afraid. I feel lonely. I feel empty !* » (p. 16)¹⁶. Mais, le spectateur est surtout frappé par la récurrence des plaintes de Marilyn quant à l'impossibilité même de son identité¹⁷ : « *I'm close, I can feel it, I can hear it, but it isn't really me* » (p. 7), « *I sometimes feel I'm letting part of myself die* » (p. 11), « *I feel split. I've been trying to be somebody, but I am so many people* » (p. 17), « *That cold lens! Can split me in two !* » (p. 33)¹⁸. Marilyn ne peut opposer, dans son espace personnel, privé, la vérité de sa personne aux mensonges et horreurs de l'Histoire¹⁹. Marilyn ne résiste pas, puisqu'elle ne peut rien opposer, puisqu'elle n'a aucune consistance. Cette brisure la fait souffrir sans doute, mais elle la rend étrangère au monde, la soustrait à la réalité des conflits. L'absence d'identité conjure toute interprétation univoque, et partant tout devenir mythique, ce à quoi malheureusement, l'image finale semble revenir.

*Waiting for Miss Monroe*²⁰ développe une dramaturgie similaire, en accentuant encore davantage l'impossibilité d'une présence à soi de la star, sans toutefois recourir à un symbolisme spatial. Certes, la dramaturgie de l'œuvre insiste aussi sur l'envers du mythe, sur la chute de la star, dans son découpage en trois actes : le premier *Workday* est consacré au tournage chaotique de *Something's Got to Give*, le deuxième

¹⁵ L'opéra est créé en 1980, dans cette période où débute le reflux des désirs révolutionnaires. D'ailleurs, Ferrero a été qualifié à l'époque de la création de « néoromantique », en raison du refus de l'héritage de l'avant-garde musicale et du désir de refaire un opéra populaire (Girardi, 1996, p. 128)

¹⁶ Marilyn Monroe a écrit dans ses journaux intimes, publiés longtemps après la création de l'opéra : « Seule !!! Je suis seule. Je suis toujours seule quoiqu'il arrive » (Monroe, 2010, p. 57)

¹⁷ Norman Mailer avait déjà noté l'identité paradoxale de Marilyn Monroe : « le meilleur chemin pour atteindre son identité est de vivre des simulacres d'expériences à travers des situations réelles » (Mailer, 1974, p. 46).

¹⁸ Rappelons l'étonnant récit de rêve que Marilyn Monroe consigne dans ses écrits personnels : Lee Strasberg, devenu chirurgien, ouvre son corps pour découvrir des émotions qui permettront de soutenir son jeu de comédienne (nous sommes à l'Actors' Studios), mais il ne trouve « pas la moindre chose sensible vivante humaine » (p. 99).

¹⁹ La didascalie initiale décrit la scénographie de l'espace de M. ainsi : il « devra être organisé de façon à en renvoyer l'image [de Marilyn] agrandie, déformée, facettée, multipliée » (Ferrero, 1979, p. 6). Cet espace n'est donc pas réaliste, mais doit symboliser l'absence d'identité de Marilyn.

²⁰ Opéra créé le 9 juin 2012 au Nederlandse Opera d'Amsterdam. Musique : Robin de Raaff ; livret : Janine Brogt.

Birthday montre Marilyn, totalement anéantie par le mélange de stupéfiants ingérés, dans les coulisses de la cérémonie d'anniversaire de Kennedy, enfin le dernier *Deathday* retrace les derniers instants de la star. Cependant, en reprenant théâtralement l'héritage idéaliste, l'opéra exprime avant tout le conflit entre le corps et la conscience, ou plus précisément, entre l'image glamour et les blessures d'une « âme ». À partir de cette disjonction s'élève le chant de la dépossession, la lamentation d'une subjectivité aliénée au spectacle, une voix qui refuse le corps inauthentique, impropre que Hollywood lui a attribué. Marilyn peut supplier alors : « Emmenez-moi là où je ne serai plus elle, elle qui est là dans le miroir » (« *Take me away/To where I'm no longer her/The she who's there in the mirror* », Acte II, scène 2 - De Raaff, 2015, p. 152). En dénonçant le corps médiatique comme impropre, la structure du livret semble rejouer les anciennes théâtralisations allégoriques du conflit entre corps et âme, une certaine dramaturgie de la chute, qui serait adapté à faire la critique du mythe inauthentique.

Comment faire entendre alors la voix authentique de Marilyn, au-delà de son image, de la beauté de son corps qui ne lui appartient plus ? Comment distinguer théâtralement voix propre et corps impropre ? Il faut inévitablement atténuer les effets visuels du média spectaculaire qu'est aussi l'opéra. Récusant le biais de l'isolement spatial, l'auteur du livret a choisi d'emprunter à la biographie de la star une pratique singulière : elle se confiait à un appareil d'enregistrement pour pallier l'impuissance à parler, le mutisme dans lequel les séances analytiques la plongeait²¹. Ainsi, certaines scènes s'interrompent pour laisser entendre les blessures intérieures qui la rongent : l'impossible maternité en raison de l'excès d'avortements, la responsabilité de la mort de Clark Gable, survenue sept jours après la fin du tournage des *Misfits*, ou encore la hantise du néant qui l'empêche d'assumer pleinement une identité²².

Ainsi, le livret voudrait faire entendre une autre voix, la voix soi-disant authentique de Marilyn, inspirée par les différents écrits intimes, publiés posthume, qu'il opposerait aux stations qui fondent la mythologie de la star, qu'on suit tout au long de l'opéra : la séance de pose, le tournage catastrophique du dernier film, inachevé, la cérémonie d'anniversaire de Kennedy, le suicide. Davantage que le *fatum* social qui conduit inexorablement à la mort, c'est l'intériorité défaite qui intéresse les auteurs de l'opéra, comme l'affirme Janine Bogt : « nous utilisons la réalité pour atteindre son être intérieur : sa solitude, ses peurs, ses triomphes et ses démons » (p. 13). Cette subjectivisation de l'opéra se manifeste différemment lors de l'acte II : alors qu'elle est sous l'emprise de nombreux narcotiques ingérés, Marilyn voit apparaître sur scène Di Maggio et Gable en tant que substituts de la figure paternelle absente. Sur la scène devenue

²¹ La lecture est aussi un moyen d'évoquer l'intériorité de la star. Le personnage de Marilyn lit également dans la scène 2 du premier acte un extrait du monologue intérieur de Molly Bloom (*Ulysses* de Joyce aurait été un des livres préférés de la star), permettant une identification temporaire entre les deux personnages autour du fait d'être abandonné.

²² Voir la note écrite par la star : « Oh comme j'aimerais être morte – absolument non existence – partie loin d'ici » (Monroe, 2010, p. 41).

fantasmagorique, elle leur demande protection avant que ne surgissent les deux frères Kennedy, habillés en écoliers, venant se disputer la star, pour finalement humilier leur amante : « Nous avons le pouvoir et tu n'es qu'une putain » (« *we've got power/ and you're a whore* » – p. 162).

Plus tard, à l'acte III, Marilyn se trouve confrontée à une autre vision, anachronique : Norma Jeane, c'est-à-dire elle-même à 19 ans, rêvant d'être une star, accompagné de tous les hommes précédemment cités. La rencontre est conflictuelle entre la jeune femme voulant se réinventer pour conquérir le monde et la star défaite par la conscience qu'elle n'est qu'un « *mask wib nothing behind it* » (p. 184), et s'achève par le départ de Norma Jeane. Ce départ marque l'impuissance du discours critique, puisqu'à aucun moment Marilyn n'a pu convaincre Norma Jeane de l'inauthenticité du système. Mais comme il l'a été plus haut, l'enjeu de cet opéra n'est pas critique. Cependant ce départ ne vient pas plus parachever une lecture psychologique de la souffrance de Marilyn. Bien sûr, nous pourrions dire que dans la scène précédente, les deux auteurs avaient repris un topos du chant lyrique féminin, la lamentation, qui servait de prémisse à la mort.

Mais le départ de Norma Jean se substitue au suicide de Marilyn, il permet de signifier la mort, et d'escamoter ainsi l'image frappante de l'écroulement du corps mourant, ce que n'avait pas fait Ferrero. D'autant plus que le chant se disloque délicatement dans un genre de suspension musicale. Pas de drame, pas de cadavre donc. Au contraire, le personnage de Marilyn continue de chanter, après un bref intermède orchestral, sur une scène désertée, par-delà la mort, finissant de délier corps et voix, figurant cette impossible coïncidence entre la conscience et l'image. La didascalie est ici symptomatique de ce retrait de Marilyn, « elle ne fait plus partie de la situation » (p. 188), comme si elle s'était maintenant absentée du monde. La mort est ce retrait, mais elle n'est pas un terme ni une défaite, elle est au contraire la victoire de ce reste que l'image ne pouvait saisir. En cela, la mort devient un début : « *it was a beginning/ Everything was just beginning* » (ib.). L'impossible identité de Marilyn Monroe, dans ces opéras, remet en cause cette *persona*, composée de l'image publique et de la vérité soi-disant authentique, que le spectacle construit pour faire de la star un individu. Ici, il n'y pas d'identité, mais seulement un chant. Le chant de l'impossible transparence de Marilyn, de l'impossible identité, cause de souffrances psychologiques sans doute, mais également ligne de fuite vers d'autres horizons. Ce n'est pas un hasard que Marilyn soit ici une soprano virtuose, comme elle était une *soprano coloratura* dans l'œuvre de Ferrero, voix prodigieuse, qui s'opposait au monde réduit à la parole théâtrale²³. Le chant libère du monde, il défait les liens maintenus par le pouvoir.

²³ À l'exception de Marilyn, seules les parties de Reich et Ginsberg sont chantées, mais dans des registres très aigus pour des voix masculines. Le rôle de Mc Arthur est attribué également à un chanteur, mais sa qualification (*basso parlante*) le rapproche des autres acteurs.

3. Marilyn amphibologique

Comme il a été dit plus haut, Marilyn Monroe n'est pas seulement devenue un personnage d'opéra, elle est aujourd'hui un spectre qui hante les scènes d'opéra. De nombreuses héroïnes du répertoire lyrique sont devenues des Marilyn, par l'emprunt de traits physiques caractéristiques (la perruque, la robe) et d'éléments gestuels. Ce phénomène s'explique principalement par les possibles analogies que l'on peut faire entre la star et elles²⁴. Michel Schneider a pu pointer une parenté entre Violetta Valery et Marilyn Monroe à partir d'un rapprochement séduisant : Violetta, la *traviata*, la dévoyée et Marilyn, la *misfit*, la désaxée, auraient connu un destin similaire, si on passe outre la différence, pourtant fondamentale entre un personnage de fiction²⁵ et une personne réelle, « toutes deux tristes à mourir, ou, si vous préférez, effrayées de vivre » (Schneider 2013, p. 97). Elles se caractérisent similairement, selon le psychanalyste français, par la peur de l'inexistence et du vide, par « le désir », « la vulnérabilité », en tant qu'elles sont des « proie[s] qui ploie[ent] quand on l[es] serre entre ses mains » (ib.). De fait, Violetta s'est métamorphosée en Marilyn, grâce à cette perruque et cette robe si identifiables, lors du Festival d'Aix en 2003²⁶. Mais nous voudrions nous pencher sur une mise en scène dans laquelle la présence de Marilyn se fait encore davantage sentir.

La protagoniste de *L'Affaire Makropoulos* (*Věc Makropulos*), opéra de Leoš Janáček créé en 1926, est une jeune femme, Elina Makropoulos, vieille de 337 ans ! Le spectateur apprend l'explication de cette existence surnaturelle : le père de la jeune fille, un alchimiste crétois travaillant à la cour de Rodolphe II, avait conçu, sur les ordres du roi de Bohême, un élixir de jeunesse, qu'il avait dû expérimenter sur son enfant. Celle-ci étant resté sans vie après l'ingestion, il avait été exécuté et Rodolphe s'était résigné à la finitude. Mais, Elina s'était réveillée et avait traversé les époques en changeant d'identité et de nationalité, ne conservant que les initiales E. M. : elle avait pu ainsi se nommer, comme nous l'apprend le livret, Ellian MacGregor, Eugenia Montez, et, au moment où débute le livret, est connue sous le nom d'Emilia Marty. Autre constante : tout au long de son existence, Elina a été et est encore une cantatrice adulée par les hommes, objet d'un désir débridé et continu. « Les gens hurlaient/j'ai cru que tout allait s'écrouler. Ils étaient devenus complètement fous », déclare la femme de ménage au travail après une représentation (Janáček, 1999, p. 32). Mais, l'effet de l'élixir s'atténue et Elina doit en retrouver la posologie, sinon elle mourra. La formule est consignée dans un document, rangée parmi les différents

²⁴ L'analogie peut être faite également entre la star lyrique (la diva) et la star cinématographique.

²⁵ Il est vrai que le modèle de Violetta est bien réel, la fameuse courtisane Marie Duplessis.

²⁶ Mise en scène de Peter Mussbach.

papiers testamentaires d'un ancien amant et, pour l'acquérir, la cantatrice s'imisce dans un procès portant sur l'héritage de cet homme, en usant de son charme irrésistible.

Si l'on oublie la dimension juridique de l'opéra, l'analogie, faite par Krzysztof Warlikowski dans sa mise en scène de l'œuvre²⁷, entre Elina Makropoulos et Marilyn Monroe se montre séduisante : Elina comme Marilyn sont des figures inaccessibles et admirées, mais aussi incapable de relations, souffrant de solitude, incapable de vivre dans la réalité²⁸. Mais au-delà de similitudes psychologiques²⁹, c'est la question de la star et de son rapport à la mort, et incidemment à l'immortalité, qui est interrogée dans la mise en scène. Marilyn Monroe apparaît comme une incarnation possible d'Elina Makropoulos, Warlikowski pointant la perpétuation de la prima donna de l'opéra à travers le phénomène de la star cinématographique (d'ailleurs, l'acte II, censé se dérouler sur la scène d'un opéra, est transposé dans une salle de cinéma), parce qu'elle se situe au-delà de la mort, elle est un phénomène sublime irréductible à la sphère mondaine, elle est un monstre, comme la jeune crétoise à l'âge impossible. Elina devient donc un personnage cinématographique, appartenant à un ordre de réalité différent des autres personnages, un spectre issu d'images de cinéma et sa présence sur scène résulte de véritables apparitions fantasmatiques, et non d'entrées sur scène : elle apparaît dans l'acte I depuis le fond de la scène, qu'elle traverse ensuite, sur une grille d'aération, d'où sortent des bouffées d'air soulevant sa robe (citation plus qu'explicite de la fameuse scène de *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder) ; elle est déposée sur scène à l'acte par une structure gigantesque représentant le haut du corps de King Kong (elle est cette fois grmée en Rita Hayworth) ; elle erre, de nouveau sous les traits de Marilyn, sur les bords du piscine semblable à celle du finale de *Sunset Boulevard* toujours de Billy Wilder. De fait, ces trois références sont présentes dès l'introduction musicale de l'opéra, puisque sont diffusées des extraits du film de Wilder, la séquence de présentation de King Kong tirée du film réalisé par Cooper et Schoedsack en 1933³⁰, et des images d'actualité montrant Marilyn, en gloire ou traquée, et son cadavre emmené par les services sanitaires. Ainsi, se trouve exposé l'agencement complexe de couples antinomiques qui se noue autour du phénomène de la star : vulnérabilité/monstruosité, exposition glorieuse/exhibition subie, immortalité/mortalité, sublime/finitude. Mais ces disjonctions ne sont pas au service d'un discours critique sur Hollywood, ni

²⁷ Production créée en avril 2007 (reprise en 2009 et 2013) à l'Opéra National de Paris (chef d'orchestre : Tomas Hanus).

²⁸ Il serait possible de prolonger la liste des convergences en en avançant d'autres, moins vérifiables pour Marilyn : le narcissisme, la frigidité.

²⁹ L'analogie entre Elina Makropoulos et Marilyn Monroe ne peut qu'être incomplète. Contrairement à Marilyn, l'héroïne de Janacek se révèle indifférente aux malheurs d'autrui, cruelle, monstrueuse dans le refus de tout sentiment d'empathie. Loin d'être innocente et vulnérable, attributs constitutifs de la *persona* Marilyn Monroe, Elina est également volontiers nihiliste (la vie humaine ne possède aucune valeur) et dominatrice (elle règne sur ses admirateurs assise sur un trône durant tout le deuxième acte).

³⁰ L'association inattendue entre King Kong et Marilyn Monroe repose sur l'ambivalence de ces figures, oscillant entre vulnérabilité (King Kong, comme la star, est traqué et blessé symboliquement par les paparazzi) et monstruosité, bestialité.

sur l'apparence fallacieuse de la beauté. Il ne s'agit pas de désublimer, de démythifier Marilyn ou Elina, en opposant la vérité des corps mortels et de la violence du spectacle à l'image soi-disant immortelle, sublime, triomphante. Au contraire, le corps de ces figures féminines devient le lieu d'une synthèse disjonctive, pour reprendre le sens de Deleuze, par laquelle les éléments de chaque série peuvent permuter, empêchant ainsi leur définition, préalable nécessaire à leur signification, pour ouvrir l'horizon des possibles. Marilyn et Elina sont ou bien immortelles ou bien mortelles, ou bien monstrueuses ou bien vulnérables, sans que cette formulation ne renvoie à une alternative, mais plutôt à une compossibilité. Ainsi, si la figure féminine est parfois apparition fantasmatique, elle est aussi parfois matière obscène (les dialogues galants des deux premiers actes se déroulent dans des toilettes, dans lesquelles elle retire tous ses atours fabuleux et sa perruque pour revêtir un jogging, s'affale sous l'effet de l'alcool et finalement vomit), sans que cette permutation ne soit justifiée par le récit de l'opéra. En cela, la star Marilyn synthétise les deux formes de sublime opposées que Currie, dans un article très précieux sur la possible politique de la *prima donna*, accorde à la vedette lyrique : d'une part, le renvoi à « un sens d'accomplissement, euphorique presque transcendant » (la star glorieuse, immortelle), d'autre part, la fascination pour « excès de réel inattendu » (Currie, 2012, pp. 108-109). Par conséquent, Marilyn déconstruit l'alternative opérant au 19^e siècle et touchant au statut de la *prima donna*, entre image sublime et chair obscène, en subsumant les deux. Mais surtout, la synthèse disjonctive défait toute possibilité de discours, de signification de la figure de Marilyn.

La mort de l'héroïne, Elina, est un genre de suicide. Prenant conscience de la vacuité affective de sa vie, résultant de son immortalité, du manque de sens et de valeur qui l'habitait jusqu'à présent (« Et on reconnaît que l'âme est morte en soi » – Janáček, 1999, p. 62) et de la promesse de repos qu'offrirait la mort (« J'ai senti/la mort poser la main sur moi./Ce n'était pas si terrible » – p. 60), elle renonce à l'élixir pour s'écrouler. L'acceptation de la finitude apparaît comme la résolution de la tragédie qu'elle vivait³¹. Dans la mise en scène de Warlikowski, Elina/Marilyn s'enfonce progressivement dans la piscine (vue en plan de coupe), comme si elle se noyait, dans un finale proprement cinématographique. Il n'est donc pas question vraiment ici d'un retour de la chair, de la violence du réel, dénonçant le mensonge de l'image. Ou plutôt, la mise en scène fait coexister dans ce dénouement les deux séries antinomiques dont il est question plus haut : le suicide peut signifier le refus de l'image, la victoire de la finitude charnelle sur l'icône incorporelle, mais aussi la persistance de la beauté iconique même dans la mort, le triomphe de l'apparence sur le réel obscène (l'héroïne ne se maquille-t-elle pas avant de se tuer ?), la mortalité du corps

³¹ En plus d'effacer toute la dimension policière du procès, Janáček modifie la portée de l'œuvre homonyme de Čapek, qui a inspiré le compositeur, par la mort pathétique de l'héroïne : alors que la pièce théâtrale proposait une discussion sur l'impossibilité morale de l'immortalité, l'opéra de Janáček s'intéresse au destin d'une femme fatale lassée de vivre. Cette réécriture témoigne de la prégnance du scénario sacrificiel sur les scènes d'opéra encore dans les années 20 du vingtième siècle.

comme l'immortalité, la survivance de l'image³². La valeur de l'acte y est donc indécidable, et, par là-même, l'acte résiste à sa possible intégration dans un récit mythique qui viendrait en déterminer le sens. « En raccordant directement l'idéal au réel, une sorte d'électro-choc pourrait être généré, ce qui redonnerait vie au cadavre d'un utopisme fécond », telle serait pour Currie, la puissance politique de la *prima donna* (Currie, 2012, p. 108). Telle serait celle de Marilyn, selon Warlikowski : un chemin suspendu entre le sublime et le monstrueux³³.

Si la Marilyn de ces formes opératique résiste au mythe, elle porte en elle un sens indéterminé, un sens à venir, une indication d'un chemin inconnu à suivre. Alors Marilyn *prima donna*, hiéroglyphe ? Allégorie ? Ne situe-t-elle pas à la jonction des deux définitions que donne Benjamin de l'allégorie du 19^e siècle, cet « antidote du mythe » (Benjamin, 1979, p. 235), à la fois signe de la valeur marchande à laquelle sont réduites les choses et destruction de l'apparence et de la continuité du vivant, mise en suspens du monde, procédant de la remémoration et de la promesse, image « réchappée au monde antique, demandée par le monde futur » (Pasolini, 2015, p. 108) ? La Marilyn que nous proposons ces formes opératiques n'est jamais transparente, comme l'est la Jeune-Fille selon Tiqqun, n'est jamais présente à elle-même, un fétiche imparfait défait par la différence, un signe certes, mais qui résiste aux interprétations. Son apparence n'est jamais achevée, au sens où le spectateur ressent que Marilyn est toujours plus que ce qui est exposé, que l'image ne peut jamais coïncider, au sens où subsiste toujours un reste, un supplément dissemblant qui empêche son appropriation, son devenir mythique : la souffrance dans la gloire, l'obscène dans le sublime, la finitude dans l'incorporéité, et inversement. Assurément, l'opéra n'est pas le seul art à pouvoir figurer ce retrait dans l'image, mais nulle part ailleurs celui-ci ne devient aussi désirable.

³² Contrairement à ce qu'indiquent les didascalies du livret, la jeune Krista, admiratrice d'Emilia Marty, ne brûle pas le parchemin où est inscrite la formule, que lui offre la *prima donna* agonisante, mais se jette sur les bords de la piscine pour tenter, en vain, de le récupérer. D'ailleurs, elle s'était elle-même grimée en Marilyn.

³³ Peut-être cette suspension dans l'indécidable est-elle exprimée avec le plus de pertinence par Monroe elle-même dans un de ses poèmes : « Vie/Je suis tes deux directions/Demeurant tant bien que mal suspendue vers le bas/le plus souvent/mais forte comme une toile d'araignée dans le/vent – j'existe davantage avec le givre froid et scintillant,/Mais mes rayons perlés ont les couleurs que j'ai/vues dans un tableau – ah vie ils/t'ont trompée » (Monroe, 2010, p. 39). D'ailleurs, Ferrero cite ce poème dans son opéra.

Bibliographie

- Adorno, T. W., 2006, *Figures sonores. Écrits musicaux I*, trad. fr. de Marianne Rocher-Jacquin et Claude Maillard, Genève, Contrechamps ; éd. or., 1978, *Klangfiguren*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Adorno, T. W., 2017, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. fr. de Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps ; éd. or., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Le Seuil.
- Benjamin, W., *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. de Jean Lacoste, Paris, Payot ; éd. or. 1974, *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Bronfen, E., 1998, *Der Mythos Marilyn Monroe*, in « Freiburger FrauenStudien », n°1, pp. 147-165.
- Clément, C., 1979, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.
- Currie, J.R., 2012, *The Prima Donna's Art of Politics*, in Cowgill, R., Poriss, H., *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford Press, pp. 101-114.
- Dyer, R., 1986, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan.
- Ferrero, L., 1979, *Marilyn*, Milano, Ricordi.
- Girardi, M., 1996, *Il teatro musicale in Italia fra il 1980 et il 1990*, in I.R.T.E.M., *L'opera negli anni Ottanta*, Rome, Quaderni dell'I.R.T.E.M, pp. 122-132, n°10
- Gundle, S., 2008, *Glamour. A History*, Oxford, Oxford University Press.
- De Raaff, R., 2015, *Waiting for Miss Monroe* [livret d'accompagnement de l'enregistrement de l'opéra], Amsterdam.

Janáček, L., 1999, *L’Affaire Makropoulos*, Paris, Premières Loges, « L’Avant-Scène Opéra », n°188.

Kracauer, S., 2008, *L’Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. fr. de Sabine Conille, Paris, La Découverte ; ed. or. 1963, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt, Suhrkamp.

Mailer N., 1974, *Marilyn. Une biographie*, Paris, Stock/Albin Michel ; éd. or. 1973, *Marilyn: A Biography*. New York, Grosset & Dunlap.

Marisa, F., 2006, *Il Mito-Marilyn* in « Per amore del mondo », n°5.

<http://www.diotimafilosofe.it/larivista/il-mito-marilyn/>

Monroe, M., 2010, *Marilyn Monroe, Fragments – poèmes, écrits intimes, lettres*, traduction française de Tiphaine Samoyault, Paris, Seuil.

Morin, E., 1972, *Les Stars*, Paris, Le Seuil.

Pasolini, P.P., 2014, *La Rage*, trad. fr de Patrizia Atzei et Benoît Casas, Caen, Nous.

Rancière, J., 2004, *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée.

Sanguineti, E., 1993, *Per Musica*, Modena, Milano, Mucchi/Ricordi.

Schneider, M., 2013, *Voix du désir. Eros et opéra*, Paris, Buchet-Chastel.

Tiqqun, 2001, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, Paris, Mille et une nuits.