

# LA M- ER GELÉE

## Les *Marginalia* : cyclicité et déchirures dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek

« Chez ce peuple de pauvres,  
pour beaucoup, la tyrannie était le pain,  
pour d'autres, une raison  
de se tyranniser soi-même,  
ou de s'imaginer que l'on vaut quelque chose. »

Pier Paolo Pasolini, *Pylade*

Toute l'œuvre d'Elfriede Jelinek semble mettre en scène une société aux nerfs malades, au bord de la rupture. Un espace social en cours de désagrégation, en somme, dans lesquels les personnages apparaissent à la manière de pantins désarticulés dont les mouvements sont sans cesse confrontés au poids d'une gravité qui les poussent à l'expérience du gouffre. Dès les premières lignes, le sort de ces anti-héros est scellé : ils intérioriseront l'exclusion et la chute, exprimeront ce que Freud envisageait comme la « misère psychologique de la masse »<sup>1</sup>. Plus qu'aucun autre, l'écrivain originaire de Styrie explore les avatars du roman policier pour pratiquer l'autopsie du cadavre boursouflé d'une société autrichienne embourgeoisée et obsédée par la préservation de son image virginale. Comme en écho à Ingeborg Bachmann, Jelinek cristallise la part de crime dissimulée derrière la bienséance. *Malina* a insisté sur ce point : « La société est le royaume du crime. En elle, depuis toujours, ont été déposés de la façon la plus frivole les germes des crimes les plus inconcevables, et qui resteront à jamais ignorés des tribunaux de ce monde. »<sup>2</sup> L'horreur latente ne doit pas cacher le véritable sujet du roman : la déconstruction identitaire d'un personnage qui se positionne en marge de la société. Dans ce contexte, la société devient cet espace où l'individu est un mort en sursis. Jelinek insistera sur ce point : la classe prolétarienne est vouée à l'échec et à la mort. Elle périra par le crime, soit parce qu'elle souhaite monter dans la hiérarchie sociale, soit parce qu'elle subit les effets dévastateurs d'un libéralisme outrancier qui ne lui laisse aucun avenir. Le crime, lui, restera impuni, relégué aux rubriques des faits divers de la presse populaire.

### Crime et société : la norme et ses marges

Une fois admise l'évidence du crime, et avec elle la marginalité pénale de celui qui le commet, l'écran s'opacifie. Car au-delà des apparences, *Avidité* met en scène un policier qui séduit ses victimes féminines pour les détrousser de leurs biens et les tuer. À chaque fois chez Jelinek, le crime émerge de l'intérieur de la norme. Dans *La Pianiste*, il s'agit d'un professeur

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF, « Quadrige », Paris, 2002, p.58.

<sup>2</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, Seuil, « Points », Paris, 2001, trad. Philippe Jaccottet, p. 227.

de piano appartenant à l'élite du conservatoire viennois. Dans *Les Exclus*, enfin, la violence s'échappe de l'intérieur même de la cellule familiale, à travers le parricide commis par Rainer. D'un roman à l'autre, la caractérisation des personnages se diversifie, comme pour montrer qu'il n'existe pas de profil 'type' du criminel. Pourtant, tous ont en commun des difficultés d'intégration dans la norme : le gendarme Kurt, dans *Avidité*, est décrit comme un homme isolé, dont les penchants pour la boisson sont connus. Rainer aussi connaît des problèmes d'adaptation, dans *Les Exclus*, notamment vis-à-vis de son origine sociale modeste qui paralyse ses relations avec Sophie, une jeune fille issue de l'aristocratie déchue. Quant à Erika Kohut, dans *La Pianiste*, son éducation de prodige l'a vouée à une existence coupée du monde, qui condamne par avance sa relation avec Walter et la poussera à tailler la main d'une de ses élèves les plus douées, au cours de la scène du verre coupé. Isolés socialement, leur fonction sociale servira pourtant de garant judiciaire. Personne n'irait ainsi soupçonner Madame le Professeur de pareille pratique. Il en va de même pour le policier, que sa fonction met à l'abri de tout soupçon.

La marginalisation sociale serait alors à considérer comme le point de convergence principal. Dans *Les Exclus*, l'accent est mis sur les laissés-pour-compte du grand rêve de libéralisation économique : « On avait augmenté la productivité, ce qui revenait à augmenter l'exploitation des travailleurs, tandis que les vivres se raréfiaient fortement. Mais à l'heure où se déroule l'action, les choses vont déjà beaucoup mieux pour tout le monde et un miracle économique (expression allemande qui s'incarna à la fois dans de nombreux films bourrés de tables rognon et meubles-bars, et dans de nombreuses femmes blondes et grasses aux gros lolos soutenus par une armature métallique) peut librement faire son entrée. On le salue avec des cris de bienvenue. Toutefois il reste encore des gens chez qui rien ne fait son entrée, et surtout pas un miracle. Ils ont beau ouvrir leur porte, rien ne pénètre, sauf le froid de l'extérieur. Madame Sepp fait partie de ces êtres déshérités. »<sup>3</sup> L'accroissement du rendement est ainsi envisagé comme une des manifestations aliénantes de ce système, dans la mesure où il correspond à l'exploitation de travailleurs qui forment à eux seuls le miracle économique par leur travail. Pourtant, ils apparaissent comme éjectés de ce fantasme d'ascension sociale. C'est d'ailleurs symboliquement le cas pour la très communiste famille Sepp, évincée de la course à la propriété, synonyme de lendemains qui chantent. Les mythes sont intégrés par le biais de la référence au cinéma patriotique développé durant ces années de reconstruction du pays, auquel nous accédons sous la forme de films emprunts uniquement de fer et de chair. Nous voyons qu'il est question de restreindre les thèmes traités à la sexualité et au développement industriel, comme seuls objets suscitant l'intérêt de la population. L'espace social serait donc littéralement envahi par une succession de mythes taillés sur mesure afin d'assurer la croissance. Pourtant, il ne fait effectivement qu'accentuer l'écart entre les travailleurs et les propriétaires, décuplant davantage encore l'avidité des classes dites inférieures : « La mère de Hans fait ces lettres elle-même. Elle n'a pas trouvé de meilleur travail, parce que le miracle économique est passé devant elle sans la voir. Comme son fils Hans maintenant qui jette ses vêtements par terre. »<sup>4</sup>

Si le fils jette ses vêtements par terre, c'est parce qu'il réalise la proscription de son projet par la société. L'ouvrier ne peut se hisser hors de sa condition initiale, ainsi que le lui rappelle inlassablement sa mère. Cependant, Hans s'inscrit tout de même dans ce processus : il s'enduit les cheveux de gomina, achète les derniers disques d'Elvis « pour augmenter ses chances d'avoir une plus belle existence »<sup>5</sup>, en dépit du discours maternel sur le sacrifice pour la cause générale.

---

<sup>3</sup> Elfriede Jelinek, *Les Exclus*, Seuil, « Points », trad. Y. Hoffmann, M. Litaize, 1994, Paris, p.26/27

<sup>4</sup> *op.cit.*, p.75

<sup>5</sup> *op.cit.*, p.78.

Hans, lui, représente cet individualisme exacerbé, affirmant la primauté de son plaisir sur le devoir communautaire prôné par la mère. Mais il est voué à l'échec, comme en atteste l'exclusion sociale développée par la mère d'Anna. Il représente l'archétype du marginal, condamné à vie à rester dans cette position, c'est-à-dire qu'il prend le risque de « rester sur le carreau ou de finir tragiquement. »<sup>6</sup> Nous voyons donc que les incises du narrateur participent à l'instauration d'une vision moins édulcorée du miracle, déjà entamée par la référence aux *Heimatfilme*, emprunts de phallocratie et de vulgarité. La famille Sepp viendrait alors incarner ce pendant culturel obscur aux avancées économiques nationales.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'œuvre, dans cette volonté d'éclairer un principe d'entropie sociale, d'où émerge la figure du bourgeois en tant que moteur essentiel et récepteur de cette dynamique. Jelinek souligne ainsi l'issue funeste à laquelle est voué e cette figure : « C'est donc un tournant, le début d'une ère nouvelle, et en fin de compte il s'avère que le petit bourgeois périra par le crime, parce que de par sa situation, il n'aspire toujours qu'à monter dans l'échelle sociale. »<sup>7</sup>

Le crime s'inscrit dans cette dimension d'exclusion sociale. Mais cela ne constitue qu'une des facettes du phénomène, qui s'accompagne d'un désir compulsif de possession de l'objet cristallisant l'ascension sociale. Cela nous renverra au concept communiste rappelé par Freud dans son essai sur le malaise dans la culture : les communistes entrevoient l'émergence de cette violence brutale comme une conséquence de cette propriété privée qui aurait corrompu la nature de l'homme. Dans ce contexte, ils envisagent la révolte inévitable des exclus de ce système oppresseur, et plus particulièrement contre celui qui cumule ces biens<sup>8</sup>. Nous insisterons donc sur l'émergence de ce type de causalité criminelle, chez Jelinek. De nombreux indices viennent corroborer cette hypothèse. Ainsi en va-t-il pour la présentation sous forme de slogans statistiques, qui tend à exacerber l'inégalité entre travailleurs et régisseurs, c'est-à-dire classes ouvrières et classes dirigeantes. Les chiffres ont pour avantage de renforcer l'argumentation. C'est qu'il s'agit de mettre en avant la primauté du discours rationaliste des sociologues, par le biais des statistiques et du langage mathématique, ironiquement intégré comme s'il constituait l'unique forme de langage moderne apte à promulguer le sens : « Tout va mieux maintenant, et si le mieux ne s'est pas encore produit, il ne saurait tarder. En 1937 : entrepreneurs – 100, travailleurs – 100. En 1949 : entrepreneurs – 115, travailleurs – 85. »<sup>9</sup>

Il s'agit de souligner, par cela, que seuls les patrons et décideurs sont pris en compte dans les chiffres. La classe ouvrière a été privée de parole et se voit rejetée du projet de croissance économique, comme nous pouvons le remarquer par l'ironie instaurée. En effet, la parole consensuelle et politique du discours artificiel du narrateur, qui se fait ironiquement la voix officielle des dirigeants, vient s'opposer au sens logique exprimé par les chiffres. Nous ajouterons que le paradigme diachronique permet de rehausser le déséquilibre et l'impression de dégénérescence prolétarienne. Les statistiques se muent en preuve incontestable de ce « darwinisme ».

## Le narcissisme de la haine

Le narcissisme et la frustration apparaissent alors indubitablement au cœur de la machine. Le narrateur nous fait entrer, comme dans *Les Exclus*, dans le cerveau de ces criminels en puissance. Cela ne doit pas nous faire perdre de vue Erika, malgré le fait qu'elle soit, *stricto sensu*, la victime de Walter. En fait, c'est juste son incapacité physique qui l'empêche d'agir,

---

<sup>6</sup> *op.cit.*, p.83.

<sup>7</sup> *op.cit.*, p.268.

<sup>8</sup> Freud, *Le malaise dans la culture*, p.54.

<sup>9</sup> Elfriede Jelinek, *Les Exclus*, p.131.

comme Electre dans la tragédie du même nom, qui ne peut agir sans son frère. Dans la scène du viol d'Erika, il est ainsi précisé : « Elle tente de régner, et seule la force brute l'en empêche. » Ceci corrobore donc l'analogie. Malgré tout, ce ne sont pas les causes qui sont au centre du roman, mais les symptômes, le cheminement narcissique et ses manifestations : « Au fil des ans SES désirs innocents se transforment en une avidité dévastatrice, en une volonté de tout anéantir. Ce que les autres possèdent, elle le veut convulsivement. Ce qu'elle ne peut avoir, elle veut le détruire. Elle se met à voler. »<sup>10</sup>

C'est à ce moment précis que s'intègre la composante psychanalytique dans l'écriture du crime. Des précisions identiques sur le développement de la pathologie ponctuent *A judgement in stone*, de Ruth Rendell. Ce roman, adapté au cinéma en français par Claude Chabrol<sup>11</sup>, raconte l'histoire d'une femme de ménage analphabète qui ira jusqu'au crime pour cacher son handicap à ses patrons issus de la bourgeoisie victorienne. Les similitudes entre le personnage principal de Rendell, Eunice Parchmann, et celui de Jelinek, Erika Kohut, sont importantes. La principale différence réside dans l'intégration de la critique de la phallocratie, chez Jelinek. Aussi, la télévision se substitue à la vie sociale pour toutes les deux, ce qui permet d'associer les pouvoirs de l'image à l'autopsie du crime. Miss Parchmann se retrouve aussi à envier et voler les Coverdale, dans cette même perspective qu'éclaire le discours freudien : « ce que je ne peux absorber, 'je veux le cracher'. »<sup>12</sup> L'avidité, surtout chez la romancière de Styrie, serait le moteur du crime, cette ultime étape avant le passage à l'acte, qui suit la prise de conscience que l'on ne rejoindra pas l'autre. Cela est d'ailleurs clairement stipulé : elle se mue en signe proleptique de la catastrophe à venir : « Klemmer offre l'image du calme plat sur le point d'exploser ! Seuls présentent cette apparence des êtres en proie à un violent désir de possession, et encore juste avant de l'assouvir. »<sup>13</sup>

Le champ lexical de la représentation, développé par une série de termes comme « image » ou « apparences », contribue à accroître la fulgurance du crime ; sa violence soudaine, car contenue dans le consensus. En fait, nous pourrions voir dans le motif de l'avidité une sorte de degré absolu du crime, qui serait une réactualisation de la *libido dominandi* au regard de l'évolution socio-historique. La critique prolétarienne s'articule jusque dans le crime : les contingences de possession matérielle sont ainsi assumées dans le vocabulaire socio-économique, qui régit les rapports. De là découle le crime, et la volonté de destruction de l'objet inaccessible, présent chez Rainer comme chez Anna : « Fouler entre les dents des pulls velours jusqu'à ce qu'il n'y ait plus trace de velours et qu'ils aient l'aspect lisse et flasque des pulls ordinaires. Rainer se mord les lèvres à se faire saigner lorsqu'il les voit qui passent devant lui en disant prends-moi, non prends-moi plutôt moi,... »<sup>14</sup>

En outre, il existe d'autres points de convergences, comme la constitution d'un narcissisme dégradé dans sa profession, qui caractérise Erika Kohut chez Jelinek comme Eunice Parchmann chez Ruth Rendell. Ou encore l'erreur d'interprétation de la référence, qui mène plus ou moins directement au passage à l'acte – tant pour Eunice qui se sent investie d'une mission *via* la télévision, que pour Rainer dans *Les Exclus*, qui se croit ambassadeur de la poésie et de la philosophie, *via* la pensée de Sartre. Les trois personnages évoqués sont tous des figures marginales, en carences sur le plan social et intellectuel. Par l'intermédiaire du récit, il s'agit de montrer la vengeance impitoyable de ces laissés pour compte, dans une logique entropique de destruction des systèmes : la société a enfanté de monstres, sans jamais envisager que ceux-ci se retourneraient contre elle. Seul Walter n'entre pas dans cette catégorie. Pour ce dernier, c'est la frustration liée à son orgueil masculin de mâle dominant

---

<sup>10</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, Seuil, « Points », Paris, 2002, p.73.

<sup>11</sup> Cela donnera *La Cérémonie*, avec Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire.

<sup>12</sup> Expression reprise à Jacques André, dans la préface du *Malaise*, p.8.

<sup>13</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.202.

<sup>14</sup> Elfriede Jelinek, *Les Exclus*, p.40.

qui est à l'origine de l'acte. En effet, lui aussi se définit par un narcissisme exacerbé, comme en atteste l'extrait suivant : « Il se veut, en tant qu'homme, défi vivant, que seule une femme hors du commun, une artiste, saura relever. »<sup>15</sup>

Ce personnage cristallise le narcissisme masculin. Il se pose en véritable œuvre d'art, ce qui nous permet d'envisager ce fantasme du *sur-moi* comme élément constitutif de l'obsession de domination, et donc de la nécessité de vengeance. En fait, nous pourrions presque voir en Walter une sorte de réactualisation de la figure de *Dom Juan* -telle qu'on la rencontre chez Léon Bloy dans la nouvelle du même nom, extraite des *Histoires désobligeantes*- pour sa propension à l'*hybris*. Aussi apprend-on qu'il est de ceux « qui n'aiment pas perdre, ni dans le jeu, ni dans le sport. C'est pourquoi cette histoire avec la Kohut l'énerve tant. »<sup>16</sup> Il s'agit d'intégrer la castration symbolique comme motif du crime. En fait, on assiste à une réactualisation de la figure du chasseur dans l'émission identitaire, afin de souligner que cette figure autrichienne archétypale se régénère précisément dans le crime. Tout l'espace social se définit ainsi.

De même, le narcissisme déçu de Walter motivera le viol. L'acte cristallise le malaise, la fracture et le manque. Nous pourrions comparer sa fonction à celle d'une loupe ou d'un microscope : « Il s'interroge sur la façon dont il manipulera ce corps, lui, le spécialiste qui ne se laisse pas facilement démonter par des troubles fonctionnels. [...] Mais il ne pense obstinément qu'à révéler en elle la chair, rien que la chair. Jusqu'ici, il ne la connaissait que dans une seule fonction : en tant que professeur. À partir d'aujourd'hui il fera sortir d'elle l'autre fonction et verra s'il peut bien en faire quelque chose : en tant que maîtresse. »<sup>17</sup>

Nous pourrions voir dans le crime de Walter une manifestation de cette volonté de transgression des codes. Il nous faut prévenir d'éventuels griefs : nous ne disons pas que le crime est connoté de manière méliorative, loin s'en faut – il est au contraire intrinsèque à la dimension pamphlétaire de l'œuvre de Jelinek. Cependant, il saisit l'ampleur pathologique de la réaction au tabou chrétien du corps, à ce « duel entre le corps et l'esprit ; duel que le rationaliste a tenté de détruire », comme l'affirme Ernesto Sabato dans son article *Le Mal dans la littérature*. Walter comme Erika cristallisent cette obsession du corps, ainsi que nous le verrons ultérieurement. Cet extrait nous renseigne sur l'obsession que l'élève pulsionnel projette sur le corps de l'artiste et du professeur. Ce dernier incarnerait alors les conséquences de cette idolâtrie délétère du monde de l'art : il s'agit d'aller voir le corps d'Erika comme une sorte de Dieu de l'art, pour le démythifier et s'apercevoir qu'il est bien humain. À l'idéal éthéré de l'art, il est celui qui vient opposer et révéler la restriction organique de l'artiste et du professeur, matérialisée dans la volonté de sexualisation d'Erika. Il incarne donc ce principe de révolte dans tout ce que cela comporte de plus malade. La société a engendré des monstres qui se révoltent contre ses icônes, selon une logique tragique similaire à celle du *Sang des Atrides*. Le crime révèle donc le malaise social, et libère cette énergie négative essentielle : pères, mères et professeurs – c'est-à-dire l'ensemble des figures tutélaires - périront de la main des enfants-élèves.

## L'investigation intellectuelle, ou le crime érigé en œuvre d'art

Il faut par ailleurs prêter attention à une certaine forme d'investigation intellectuelle dont Freud a dégagé qu'elle constituait une variation du motif narcissique. C'est qu'il est particulièrement question de cette monstrueuse investigation chez Rainer. Il s'agit de dégager le cheminement intellectuel maladif qui conduit à l'issue fatale. Rainer s'inscrit dès lors

---

<sup>15</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.140.

<sup>16</sup> *op.cit.*, p.110.

<sup>17</sup> *op.cit.*, p.178.

comme forme paroxystique de ce délire. Il est celui qui théorise sans cesse sur l'art et le crime, jusqu'à aboutir à un amalgame philosophique où les deux notions se confondent : « Dans l'art aussi apparaît actuellement ce genre de folie, elle se manifeste dans l'art des fous ; et bientôt il y aura sûrement des artistes qui s'auto-mutilleront, ils seront les plus modernes des artistes. Par exemple, on traversera la rue, blessé, et on présentera ses graves blessures – comme autant d'œuvres d'art – à M. l'inspecteur de police qui n'y comprendra rien, et le fossé entre lui et l'artiste qui sera en même temps sa propre œuvre d'art prendra des proportions incommensurables, deviendra infranchissable. La soumission à quelque chose que l'on n'a pas proclamé soi-même ne vaut rien, je cite de mémoire. L'être humain doit en effet faire sauter les barrières ridicules formées par un réel prétendument présent débouchant sur un réel futur qui ne vaut guère mieux. Je cite : chaque minute porte en elle la négation des siècles d'histoire boiteuse, brisée. »<sup>18</sup>

À travers les personnages de Rainer et Sophie, le narrateur postule deux conceptions antagonistes du crime. Pour le premier, il s'agit de voir l'ultime degré de la haine sociale manifesté dans une théorie de la vengeance qui tend à stigmatiser la nécessité sociale de l'acte : « Le crime ne naît que de l'abondance des lois ». Mais il en va tout autrement pour la seconde, qui affirme son affranchissement dans le conditionnement social du crime, ainsi que nous sommes amenés à le remarquer lorsqu'elle souligne : « Moi, par exemple, je n'ai pas besoin de haine, je peux agir sans raison particulière. » Comme l'a mis en avant Jelinek, Sophie est la seule qui peut encore prétendre au crime à l'état pur, car elle seule à tout à perdre. S'il nous fallait formuler une hypothèse quand à la dimension symbolique de cette réflexion sur le crime, nous renverrions sans aucun doute au présent extrait. En effet, Rainer y fait état de sa volonté de contrôler jusqu'à la soumission-même. Nous comprendrons alors cette investigation comme la marque d'un désir de réappropriation individuelle de l'aliénation. Erika agira d'ailleurs de façon similaire lorsqu'elle mettra en scène sa soumission à Walter. Mais nous devons également insister sur la décontextualisation référentielle : Rainer est celui qui cite de mémoire, ce qui renvoie à l'approximation. Or, la philosophie répond à des critères d'exigence et de précision. L'absence de légitimité contextuelle paraît alors s'inscrire dans un même processus. À travers cette scène s'esquisse l'impression qu'un degré supérieur franchi dans la confiscation malade du sens philosophique.

Concernant le crime, nous noterons qu'il est, à l'intérieur du roman comme chez Ruth Rendell, lié à l'erreur d'interprétation causée par le vide culturel. Ainsi en va-t-il pour Rainer avec Camus ou Sartre, comme d'Anna avec Sade ou Stifter, comme nous sommes amenés à le constater lorsqu'elle réinterprète librement les concepts relatifs à l'homme naturel : « Bien sûr madame, Stifter nous enseigne que les hommes ne sont pas libres mais esclaves des lois naturelles. D'où la nécessité – à défaut de se donner à quelqu'un – de s'adonner à des actions violentes que les êtres ordinaires qualifieraient de crimes mais que nous qualifions de norme : c'est notre norme à nous, pas celle des autres. »<sup>19</sup>

Le travestissement du sens de l'œuvre est à relier à la constitution d'une idéologie par le crime. Nous sommes confrontés à une confiscation du sens de l'art. Le cheminement interprétatif n'existe plus en tant que tel : la philosophie se mue en espace libre dans lequel les enfants criminels peuvent insuffler leur propre voix, qu'ils mêlent à celle de l'auteur métamorphosé en garant du bien-fondé de l'acte. Le philosophe est relégué en expression supérieure de la marginalité. Ce refoulement intellectuel paraît d'autant plus éclairant chez Rainer, dans la mesure où nous apprenons que celui-ci souffre d'une phobie du contact<sup>20</sup>, ce qui corrobore l'émiettement identitaire.

---

<sup>18</sup> Elfriede Jelinek, *Les Exclus*, p.113.

<sup>19</sup> *op.cit.*, p.55/56.

<sup>20</sup> *op.cit.*, p.63.

Rainer oppose à la névrose de son incapacité physique une obsession intellectuelle de la pulsion d'anéantissement vis-à-vis de ce corps qui entrave la quête infinie de l'entreprise artistique. Il s'agit de se débarrasser de ce qui symbolise la limite, à savoir le corps, dans son cas. Ce traité esthétique sur la destruction des corps serait alors à prendre en tant que manifestation malade de l'idéal du jeune poète. À cela se superpose la nécessité d'insuffler à l'avance un sens dans le crime, comme pour exacerber la lucidité quant au projet : « Ces agressions que nous projetons doivent avoir comme infrastructure des motivations très très élevées. Qui nous dépassent en quelque sorte. [...] il faut bien que je vous explique pourquoi nous voulons agir, sinon vous agirez simplement au hasard, et ça ne comptera pas. »

Le crime semble ainsi plus que jamais prémédité, dans la mesure où l'artiste se pose dans le domaine de la conscience. Mais il nous faut noter la consistance dérisoire de ces motivations théoriques, tellement élevées qu'elles dépassent leur créateur. La répétition adverbiale renforce ce dernier trait, et contribue ainsi à développer le registre de l'absurdité.

En outre, le crime social demeure plus que jamais manifesté dans l'erreur de la référence à Sartre, comme Eunice avec la télévision et la lettre, qui conduira au dénouement tragique : « Dans *l'Age de raison* de Jean-Paul Sartre quelqu'un veut noyer ses chats, c'est pourquoi l'on veut noyer également ce chat-là, bien que ce chat aussi ait droit à l'existence. Rainer dit avoir droit tout autant à la non-existence que ce chat qu'il se charge personnellement d'expédier dans la non-existence avant qu'il ait eu le temps de compter jusqu'à trois. Le chat pressent quelque chose, d'où son agitation dans le sac. »<sup>21</sup>

Nous noterons aussi que le sacrifice de l'animal précède, dans *Les Exclus* comme dans *Histoire d'un crime* d'Hermann Ungar, le meurtre des parents – donc de la figure paternelle au centre du conflit. Dans l'oeuvre d'Ungar, l'enfant exerce ses penchants pervers sur des chats avant de s'aventurer sur la pente du parricide pour se venger d'un père qui s'est laissé humilié publiquement. Dans les deux cas, l'humiliation de l'enfant est au coeur du récit. Mieux, elle engendre la compensation par le crime. D'autre part, Rainer est celui qui érige le crime au rang d'oeuvre d'art hybride. C'est que l'art est au centre du crime, puisque Rainer demeure celui qui tente d'insuffler dans cet acte une idéologie empruntée à l'existentialisme. Mais il le comprend mal : la référence ne fait plus sens dans cette civilisation dont l'effritement se caractérise dans l'incompréhension de l'existentialisme. Cela demeure symbolique, puisqu'il permet de renforcer la déchéance du substrat humaniste, désormais inféodé indirectement à la représentation du crime, comme c'est le cas chez Ruth Rendell. Sartre et Camus sont donc soumis à une falsification de leur ambition : « L'expression du visage ne doit pas être simplement brutale, il faut que le visage reflète l'expression d'un homme qui lit Camus et qui, soumis à la barbarie de monde, est obligé de passer au meurtre. Camus est un nihiliste existentiel, [...] Camus est sur-nihiliste, [...] Camus fait de la souffrance le principe qui régit le monde, de la souffrance et de l'ennui. On a de l'un et de l'autre une connaissance personnelle. Cf. *Les Possédés*. »

L'anaphore portant sur le nom de Camus cristallise la saturation monumentale du référent, qui s'insinue dans un champ obsessionnel et tyrannique de l'image mentale. À cela s'ajoute l'accumulation de concepts surchargés et fonctionnant en gradation dans l'assertion polémique. Il s'en dégage une impression de confusion. Qui plus est, il émerge une certaine ironie référentielle, élaborée à travers la surmobilisation de Camus, car ce dernier écrivain est aussi celui qui a chanté Sisyphe. Il s'agirait de suggérer l'issue stérile de l'individu condamné à l'échec. Ce malaise dans la culture s'avère ainsi stigmatisé de façon symptomatique par Rainer, qui s'accommode de l'oeuvre de Camus - comme de Sartre d'ailleurs - en l'adaptant à ses intérêts. Cet espèce de tri sélectif dans la pensée du philosophe permet d'exacerber la monstruosité. Le parallèle avec Eunice Parchmann semble très marqué, du point de vue de

---

<sup>21</sup> *op.cit.*, p.91.

l'absence de sentiments à l'égard de son environnement. De même, comme l'héroïne du roman de Ruth Rendell, il fait preuve de ce froid rationalisme maladif. Il ne s'agit nullement d'un crime passionnel, mais d'un acte prémédité par deux cerveaux pragmatiques. Ce dernier trait est d'ailleurs évoqué en ces termes pour définir Eunice, dans l'incipit du roman. Dans ce contexte, le lent cheminement qui mène au drame se voit éclairé par le biais de nombreux signaux proleptiques, comme cela est notamment le cas dans la scène de la cave de jazz, où Rainer entre en conflit avec un clarinettiste : « Il pense : j'aimerais bien lui passer un crochet de boucher à travers la gorge. De cela, le fils de pharmacien ne soupçonne rien, aussi la peur lui est-elle épargnée, mais Rainer est fier d'avoir pensé quelque chose d'aussi brutal. Bientôt on passera aux actes, et à la table de Rainer plans et calculs vont bon train. »<sup>22</sup> De façon subliminale, l'image du meurtre s'ancre en lui, toujours plus intensément jusqu'à l'hécatombe finale. Nous devons donc examiner la dimension tragique qui émane du psychoroman policier. C'est que, comme l'a noté Daniel Fondanèche, le roman policier est avant tout « la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression social. C'est la remise en ordre stable d'un état social qui, pendant un temps, a été perturbé. Le début de cette normalisation est confié à un individu [...] avant que la fin ne soit confiée au *fatum* »<sup>23</sup>.

## La faillite de la marge et la reproduction des discours sociaux

Les indices de cette résonance tragique s'avèrent pour le moins protéiformes. Cela passe tout d'abord par la confiscation du pouvoir par Rainer. Il s'agit d'opérer une sorte de typologie prédéterminée des personnages par le biais de ce mode de l'investigation. Nous devons donc remarquer le prolongement maladif du discours de classe. L'ouverture du roman ne laisse aucune alternative possible : Rainer est le cerveau et Hans les bras<sup>24</sup>. Cela ne changera pas d'un bout à l'autre du roman. En outre, nous remarquerons l'émergence d'une pulsion de domination de Rainer dans le microcosme social qu'il constitue avec les autres : « L'homme humilié en voit beaucoup dans son bureau dont le sort est semblable au sien et immanquablement se solidarise avec eux. Solidarité qui en retour lui donne une force à laquelle il n'a pas droit dans le groupe de Rainer, où Rainer est l'homme fort, une fois pour toutes, car l'idée vient de lui seul. Hans a beau tourner la tête, il ne verra aucun ouvrier comme lui à l'horizon, il ne verra que nous. Voilà ce qu'il est censé devenir : un récepteur de messages, d'avertissements, d'ordres, d'encouragements. »<sup>25</sup>

Le groupe semble alors placé dans la reproduction du schéma social rencontré durant tout le roman. Il s'agit d'exacerber l'échec de leur tentative de construction d'une communauté parallèle instaurant un autre type de configuration entre les personnes. Seul le crime assure un lien entre ces personnages. Mais la hiérarchie demeure figée, et l'on constatera que Rainer instaure un principe de division des tâches en adéquation avec le niveau social. Hans est ainsi réduit à une fonction réceptrice qui atteste de l'objectalisation du personnage. Les places semblent plus que jamais figées au sein de la bande. Il n'y a aucune promotion possible, dans la mesure où Rainer confisque le pouvoir : « N'essaie pas de devenir ce que tu n'es pas, car la place est déjà prise par quelqu'un qui est plus que toi : et ce quelqu'un c'est moi. Hans est déçu de voir Rainer lui déconseiller formellement toute activité culturelle. »<sup>26</sup>

Il s'agit de s'approprier un pouvoir qu'il n'a pas au sein de la cellule familiale, et de le conserver de façon hégémonique. Nous sommes donc en mesure de souligner l'existence

---

<sup>22</sup> *op.cit.*, p.110.

<sup>23</sup> Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, Ellipses, coll. « thèmes et études », Paris, 2000, p.4.

<sup>24</sup> *Les Exclus*, p.11.

<sup>25</sup> *op.cit.*, p.52/53.

<sup>26</sup> *op.cit.*, p.67.

d'une mise en abîme sociale dans le crime. Le microcosme criminel paraît tout autant hiérarchisé que l'espace viennois dans lequel les jeunes évoluent. Le projet transgressif se voit ainsi abdiquer. Cela profite seul à Rainer, qui peut inscrire ce « je » politiquement totalitaire dans ce groupe amené au bord de l'implosion. Mais ceci ne constitue qu'une des aspects de cette machinerie infernale. La libération de la violence dépasse alors le cadre microcosmique de la famille ou du groupe, et contamine tous les pores de la société.

## Le corps-même : la marginalisation sexuelle

Reste alors à nous intéresser au corps du sujet moderne - corps qui cristallise désormais la crise et l'impasse malade dans laquelle l'a plongée le romantisme. Mélange de nervosité et d'impuissance, il se mue en enjeu poétique de la représentation de l'effondrement héroïque. Stigmatisant l'impossibilité du dépassement, il peut aussi être appréhendé comme une arme. Nous penserons au meurtre de la féminité opéré par Walter à travers le viol d'Erika ou au parricide perpétré par le frêle Rainer. Tout ceci tend à nous conforter dans notre hypothèse, quant à l'existence d'un prolongement imagologique et psychanalytique du corps en tant qu'expression de la déshumanisation et de la crise identitaire qui agite le héros. Dans *La Pianiste*, il cristallise à la fois la culpabilité et l'abjection, devenant pour Erika un moyen de se salir. Il engendre cette libération pathologique de la violence à travers le sadomasochisme, et saisit la frustration par le biais du voyeurisme. Il nous faudra donc prendre en compte le corps comme cristallisation du sujet en devenir et lieu géographique de la dysharmonie. Il est ce champ de bataille que l'individu se risque à apprivoiser dans la confrontation au miroir, c'est-à-dire à cette subjectivité conditionnée qui scelle le culte de la déchirure.

Il s'agirait alors d'envisager l'existence d'une conception du corps profané. Cela passe notamment par la souillure, qui devient la principale phobie d'Erika, dans *La Pianiste*. Le toucher joue un rôle prépondérant dans la transmission des germes dont doit se méfier Erika, d'autant plus lorsqu'elle pénètre dans l'antre de la luxure que représente le sex-shop : « Elle n'enlève même pas ses gants, pour éviter de toucher à quoi que ce soit dans ce cachot infect. À moins qu'elle ne les garde pour cacher les fers qu'elle porte aux poignets. Le rideau se lève pour Erika, on l'aperçoit, tirant les ficelles derrière la scène. Tout se déroule pour elle seule ! Et ici seules des femmes bien roulées ont leurs entrées. De l'allure et du chic, c'est tout ce qu'on demande. Mais auparavant, tous doivent subir un examen détaillé de leur corps, aucun propriétaire n'achetant jamais chatte en robe-sac. Ce qu'Erika n'a pu exécuter dans une salle de concert, ces dames s'en chargent maintenant à sa place. Evaluation des capacités selon l'ampleur des courbes féminines. Elle regarde attentivement. Un instant de distraction, et voilà encore quinze schillings de fichus. »<sup>27</sup>

L'évocation de ces scènes où Erika rejoint un monde de débauche s'inscrit comme moment privilégié pour introduire la compensation artistique pathologique. En effet, le professeur se fait témoin de cette féminité exacerbée dont le monde de l'art l'a privée. Mais en même temps, elle paye pour voir cela, ce qui la dote d'une consistance phallocratique venant confirmer la surdétermination virile du personnage. Le morcellement du corps et la pulsion microscopique participent à cette saturation du registre pornographique. Cependant, les gants viennent attester de cette obsession de la préservation vis-à-vis de la souillure que véhiculent l'exhibition du corps féminin. Car la pornographie demeure un étalage de l'intériorité, une théâtralisation de cette intériorité donnée à voir, sans qu'il y ait jamais de face-à-face direct avec ce corps. Erika assiste et fait même partie intégrante de cette transaction du corps féminin. Nous comprenons cela en tant que manifestation de son désir de suppléer par le regard à ce manque de féminité, tout en s'assurant de voir ici une féminité souillée, ce qui la

---

<sup>27</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.46.

conforterait sur l'abjection corporelle. Il s'agit d'une entreprise de stérilisation du corps sexué. Une fois de plus, Erika contrôle tout d'un bout à l'autre. Cette mise en scène du désir nous est d'ailleurs révélée par l'argent versée pour aller voir ce spectacle, ainsi que par l'intermédiaire du rideau qui se lève. Il est en outre stipulé qu'Erika tire les ficelles. Pourtant, son statut de spectatrice est mentionné à de nombreuses reprises. Dans quelle mesure, donc, peut-elle être à la fois témoin et metteur en scène ? C'est qu'elle décide à l'avance du mode de représentation. Cette immersion lui confère alors une tout-puissance, une sorte d'omnipotence à laquelle elle n'a jamais accès dans le monde de l'art ou avec sa mère. Nous devons ajouter à cela qu'est développé dans ce passage une métaphore filée de l'aliénation, voir plus particulièrement de la détention. La désignation de la cabine en cachot, de même que le port des gants dissimulant des fers renvoient à une représentation de l'enchaînement corporel d'Erika. La liberté sexuelle serait alors impossible à atteindre pour elle. Dans ce contexte, l'abolition du toucher permet de percevoir l'isolement maladif de la jeune femme : « Erika regarde de très près. Non pour apprendre. En elle rien ne s'anime, tout reste inerte. Mais il faut qu'elle regarde quand même. Pour son propre plaisir. Chaque fois qu'elle veut se lever, quelque chose rabat sa tête coiffée avec soin, la plaque énergiquement contre la vitre, et elle se voit contrainte à regarder encore. Le plateau sur lequel la belle femme est assise continue à tourner. Erika n'y peut rien. Il faut qu'elle regarde. Il le faut. Pour elle-même elle est tabou. Pas question de toucher. »

L'institution du corps en prison ne fait, dès lors, plus aucun doute. La scénographie sexuelle renverrait dans ce cas à l'expérience de l'effondrement du sensible par la substitution du regard à toute forme de contact. Lorsqu'elle tente de s'échapper de cet endroit, elle se voit compulsivement contrainte à rester pour regarder encore et encore. Le regard serait donc ce sens souverain manifestant d'une pulsion d'investigation vis-à-vis de l'intériorité féminine. Il s'agirait d'une perversion sacralisant le corps féminin dominé dans un milieu où le contact n'existe pas. L'intégrité du toucher serait alors préservée par la séparation que constitue la vitre. Le motif de l'écran séparateur revient ainsi constamment pour exprimer cette nécessité du *medium* dans la relation à l'autre, chez Erika. Cette obsession de l'intermédiaire se décline aussi dans la lettre qui tend à instruire Walter sur son désir. D'autre part, il nous faut expliquer la scénographie stérile de ces rapports : la lettre atteste du secret que l'on doit préserver, tout comme les escapades dans les cinémas pornographiques. Il s'agit de transgresser l'autorité maternelle en tant que dépositaire du corps propre sans que cette opposition soit localisable. L'insignifiance prédomine en dépit des diverses tentatives d'Erika de se prouver à elle-même le contraire.

La pulsion voyeuriste se fonderait alors dans la compensation objectalisante de cette phobie. Le voyeurisme pourrait ainsi être envisagé en tant que pulsion de destruction du corps sexué de l'autre et expression de sa dépendance vis-à-vis de ce même corps. Nous comprenons qu'il s'agit de cristalliser dans le corps d'autrui la problématique conflictuelle de sa propre corporéité. Mais ce phénomène manifeste également une réactualisation de la thématique vampirique, car Erika demeure celle qui vit sa vie sexuelle par procuration, par corps interposés : « Un spot bleu effleure un morceau de chair. Même les couleurs sont bien envoyées ! Erika ramasse un mouchoir de papier tout collé de sperme et le tient sous son nez. Elle respire profondément ce qu'un autre a produit au terme d'un dur labeur. Elle respire, regarde et ce faisant consomme un petit bout de vie. [...] Mais Erika ne veut pas passer à l'acte, elle veut simplement regarder. S'asseoir tranquillement et regarder. Regarder. Erika qui regarde sans toucher. Erika n'a pas de sensations et pas l'occasion de se caresser. Sa mère dort dans le lit voisin et surveille les mains. Ces mains-là doivent s'entraîner et non filer comme des fourmis sous les draps pour s'attaquer au pot de confiture. Même lorsque Erika se travaille de taille ou d'estoc, elle ne sent presque rien. Seul le sens de la vue est parvenu chez elle à son plein épanouissement. »

Il s'agit de consommer ces fragments de vie, comme cela est mentionné dans l'extrait. Là aussi, la description s'attache essentiellement à nuancer l'éclairage et les couleurs. Le regard se voit à nouveau mis en exergue, notamment par le biais de la répétition verbale. Cet extrait s'avère révélateur, puisqu'il relie cette corruption du regard biaisé avec la confiscation de la sexualité opérée par le père. Cela laisse entendre un rapport de cause à effet. La précision sur le figement artistique du toucher se veut, à cet égard, particulièrement significative. Nous évoquions précédemment la mère en tant que dépositaire du corps propre : cela est corroboré à la vue de ce passage. La cartographie primaire instaurée par le père trace les limites du corps d'Erika : ces limites conditionnent le sentiment de légalité ou, au contraire, d'infraction. La masturbation appartient à cette seconde catégorie, dans la mesure où elle véhicule une dénaturation du toucher. Même le rite d'automutilation que développe Erika par le biais de la lame paternelle n'y changera rien. Il témoigne juste de cet enlisement dans la stérilité, puisque l'enfant se conforme aux exigences de préservation virgine de la mère. Le contact direct n'a jamais lieu, excepté dans le viol, mais là aussi, ce n'est pas dépendant de la volonté d'Erika. Celle-ci apparaît comme tributaire du désir des autres, dans sa relation à son propre corps, vers lequel elle projette l'humiliation et la pulsion de mort de son entourage. L'incapacité d'accéder soi-même au toucher traduit cet état de fait : seul le sens est arrivé à son développement définitif, comme cela est mentionné ici.

C'est que la psychologie du personnage est d'une incroyable complexité, et sollicite le sondage depuis les profondeurs abyssales de l'inconscient. Cela nous amène à envisager l'urine déclenchée par le voyeurisme. Ces deux phénomènes sont liés, dans *La Pianiste*. Ils n'existent pas de façon indépendante : « Erika Kohut n'y tient plus. La nécessité l'emporte. Elle baisse prudemment sa culotte et urine par terre. Une chaude averse crépite sur le sol de la prairie, entre ses cuisses. Ruisselle sur le doux matelas de feuilles, de branchages, de déchets, de saletés, d'humus. Elle ne sait toujours pas si elle souhaite ou non être découverte. Elle laisse simplement le liquide s'écouler, le regard fixe, les sourcils froncés. Le vide grandit en elle, et le sol s'imbibe. Elle ne pèse rien, ni cause, ni conséquence. Elle relâche ses muscles et le crépitement initial se mue en douce bruine continue. Sous le micromètre de ses pupilles elle a fixé l'image de l'étranger immobile, dressé de toute sa taille, et l'y retient tout en continuant à uriner gaillardement par terre. [...] Elle retient soigneusement sa jupe écossaise au-dessus de ses genoux pliés, pour éviter de la mouiller. »<sup>28</sup>

Dans l'espace du contrôle maladif du corps, le fait d'uriner indépendamment de sa volonté pourrait être perçu comme un signe de relâchement. Pourtant, il émerge également un niveau de lecture pathologique : l'urine comme libération abjecte et perte du contrôle de soi. Le corps semble ainsi redéfini dans la somatisation de la maladie mentale. Le voyeurisme pourrait également s'envisager comme mode de consommation distancié de la sexualité des autres. L'urine viendrait alors exprimer un désordre interne qui agite le personnage. L'observatoire sexuel se transmue en espace libérateur de la pourriture et du dégoût intérieur. Mais ce rite ne fait pas plus sens que les précédents dans la mesure où il se fait dans la dissimulation. Erika voit les gens, mais personne ne voit Erika. Nous oscillons donc entre le rite cathartique de l'abjection du corps sexué – qui est aussi ce corps de la mère dont elle est issue – et manifestation monstrueuse d'une défécation comme source de plaisir. Le plaisir serait alors accru par l'omnipotence que confère le statut voyeuriste : celui de voir sans être vu.

Nous allons maintenant regarder dans quelle mesure le regard est constitutif de l'échec dans le rapport à autrui. C'est que le corps porte en lui la pourriture et la culpabilité instaurée par la mère. Erika éprouve ainsi des difficultés à se réapproprier un corps dont elle a toujours été dépossédée. Elle considère logiquement son sexe comme un « fruit poreux » pour lequel elle n'éprouve que haine. Le sexe cristallise chez elle la menace d'infection : « Bientôt, la

---

<sup>28</sup> *op.cit.*, p.130.

pourriture progressera et s'étendra à d'autres parties du corps »<sup>29</sup>. Elle refuse ainsi le contact organique, privilégiant ce voyeurisme par le biais duquel elle peut éviter la contagion tant redoutée. C'est dans cette perspective qu'il nous faut d'ailleurs considérer les visites régulières dans les sex-shop. Elle peut y regarder des films pornographiques et prolonger son plaisir par écrans interposés. Il s'agit de contempler la pourriture environnante sans jamais se retrouver soi-même prise à partie dans cet engrenage, ce qu'elle fait dans ces boutiques. La restriction du champ relationnel au regard viendrait alors garantir la préservation hygiénique, chez Erika : « Erika aussi ne veut être que spectatrice. Ici, dans cette cabine, elle reste telle qu'elle est. Rien n'entre en Erika, mais Erika, elle, entre parfaitement dans cette chartreuse. Erika est un instrument compact revêtu d'une forme humaine. La nature ne semble pas lui avoir laissé d'ouvertures. Là où chez les vraies femmes le menuisier a ménagé l'entrée, Erika a le sentiment d'être en bois massif. C'est du bois spongieux, du bois mort, abandonné dans la futaie, et la moisissure gagne. D'où les airs de grande dame qu'elle se donne. A l'intérieur elle pourrit, mais elle repousse les Turcs du regard. »<sup>30</sup>

La métaphore du bois féminin permet ici de développer l'image de la décomposition, par le biais de la moisissure. À cela, nous devons ajouter qu'Erika est reléguée au rang de spectatrice, ce qui atteste de la pulsion voyeuriste. Si le corps cristallise la stérilité des personnages, le regard porté se mue en geste classificateur révélant l'existence d'un « fantasme défensif contre la mère », ainsi que le précise Julia Kristeva à propos de la phobie de la pourriture liée à l'accouchement<sup>31</sup>. L'obsession de l'infection devient ce moment fondateur de la pathologie autodestructrice. Cela provoque une montée de tension qui explicite le refoulement de la féminité : Erika est restée dans le domaine de l'enfance, et à cet égard intériorise la féminité dans un renversement mortifère. Nous pourrions expliquer la genèse de ce trait dans l'art comme dans le conditionnement maternel, qui pousse la fille à penser le reproche de corruption jusqu'à l'anticipation. Il s'agit d'intégrer le regard dans un processus de réactualisation réaliste du topos de l'*heautontimoroménon*, c'est-à-dire du bourreau à soi-même.

Le blocage manifesté face aux vêtements soulignerait alors cette incapacité à appréhender directement le corps féminin. En effet, ils véhiculent à nouveau l'enjeu de la quête identitaire : « Jamais Erika ne porte aucune de ces toilettes. Leur rôle est de l'attendre, jusqu'au moment où elle rentre le soir. Alors, elle les étale, les drape devant elle et les contemple. Car : elles sont à elle, à elle ! Bien sûr sa mère peut les lui prendre et les vendre, mais pas les mettre, elle est hélas trop grosse pour ces étroits fourreaux. Ces toilettes ne lui vont pas. Tout est entièrement à elle. A elle. Erika. »<sup>32</sup> À travers ces vêtements, c'est le problème de la distinction sexuelle qui est posé. Erika affirme ainsi sa volonté d'affranchissement, de dépassement de l'union symbiotique. Pourtant, elle adopte un comportement identique à celui de sa mère. Dire « je » passe inévitablement par dire « je possède » ; ce qui permet d'insister sur la caractère primordial de la composante sociale et financière, transmise par madame Kohut. La dimension symbolique de cet acte est d'ailleurs réaffirmée peu après, soulignant le véritable enjeu théorique des étoffes et autres robes : « Erika veut seulement la posséder. La regarder. De loin. L'essayer ne la tente même pas ». Comme l'a dégagé Jean-Yves Masson, Erika demeure celle qui ne peut jouir que par la vue<sup>33</sup>. La précision apportée par rapport au regard - précision qui revient souvent dans le roman - doit être ainsi envisagée comme relevant de l'expérience de la tyrannie maternelle contaminant celle du miroir. À travers l'objet possédé se présente en creux ce *moi* fantasmatique et libéré de la domination

---

<sup>29</sup> *La Pianiste*, p.175.

<sup>30</sup> *op.cit.*, p.44/45.

<sup>31</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, « Points », 1983, Paris, p.188.

<sup>32</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.7.

<sup>33</sup> Jean-Yves Masson, « De la musique », in : *Littérature d'Autriche*, p.77.

maternelle, qui ne peut s'affirmer dans l'expérience empirique du réel. La pathologie voyeuriste s'inscrit donc en tant que thème central des premières pages du roman, dans la mesure où elle exacerbe la puissance du regard dans la déconstruction du sujet. Elle sous-entend pourtant une incapacité dans l'action. Dans ce passage, le regard suffit à la satisfaction d'Erika, ce qui peut être interprété comme un signe de renoncement et un rejet de la constitution identitaire dans le domaine de la sphère idéale. Il cristallise ainsi l'isolement d'Erika, en même temps que cette pulsion d'investigation monstrueuse qui rejette toute possibilité de concrétisation et d'attachement affectif : « Déjà elle a oublié l'attrait subit et passager que cette robe avait exercé sur elle dans le magasin. Elle se retrouve avec une dépouille de plus, mais en tout cas bien à elle. » La dépouille renvoie, qui plus est, au caractère éphémère de ce corps en cours de décomposition.

Dans le pratique, l'identité est morte née en même temps qu'Erika a été dépossédée de ce corps. Seul subsiste, dès lors, le gain fantasmatique du regard<sup>34</sup>. En effet, la robe renvoyant par métonymie au corps, elle représente l'irréparable finitude biologique, et ne peut à ce titre pas être conservé. D'autant plus dans le contexte qui impose à Erika sa dissimulation. La robe se voit aussi métamorphosée en image de la pulsion sexuelle inatteignable. C'est pourquoi Erika ne la porte jamais. Comme le corps donc, elle signifie la sexualité et la mort - le lien indissoluble entre *Eros* et *Thanatos* - tous deux scellés sous le poids de la culpabilité catholique comme norme sociale. Erika peut, dès lors, la regarder, mais la porter reste inaccessible, car ce serait une atteinte à « ce couple enchaîné par les liens du sang »<sup>35</sup>. C'est que le corps n'a pas sa place dans la Sainte famille vouée entièrement à la musique, où le contact des touches de piano constitue l'unique forme de toucher autorisé. Dans cette optique, nous sommes amenés à appréhender le miroir en tant qu'organe suppléant à ce sens prohibé. Il entre dans la logique de séparation du couple et de reconquête de soi : « Assez maintenant, il faut dormir ! ordonne la mère depuis le lit conjugal, alors qu'Erika tourne et vire toujours devant la glace. » L'agacement maternel laisse entrevoir cette fonction symbolique de compensation narcissique par le miroir.

L'expérience du miroir est ici dédoublée, puisqu'elle permet à la fois de retrouver une identité sexuelle castrée par la mère dans le « lit conjugal », et de condamner Erika à n'envisager son corps que dans la mise en scène, sollicitant toujours l'intervention d'un *medium*. Car le miroir demeure ce support par lequel Erika s'attache à retrouver cette féminité perdue. C'est le cas dans l'épisode de l'automutilation, où elle déclenche symboliquement un flot de sang dont nous percevons la consistance menstruelle. Il s'agit, par le biais du miroir, de contempler son corps de femme. De plus, le fait que ce rituel s'inscrive dans la salle de bain est pour le moins significatif de cette volonté de contrôler les paramètres hygiéniques qui sont au centre de sa phobie. Erika met donc en scène par le biais de la lame la castration paternelle qui scelle le passage à l'âge adulte. Nous voyons donc que la réintégration du père s'accompagne d'une réintégration du toucher. Mais nous percevons la stérilité sous-jacente, puisqu'elle ne ressent rien, ainsi que cela est stipulé dans l'extrait<sup>36</sup>, bien qu'elle essaye de provoquer une douleur masochiste.

Nous rappelons à cet égard que le thème de l'automutilation est intrinsèquement en corrélation avec la frustration sexuelle, au cours du récit de l'enfance d'Erika. L'anecdote de la lutte avec le cousin Zigoto présente, dans une même optique, la vision du sexe du garçon

---

<sup>34</sup> La relation avec Walter est réévaluée depuis cet angle, dans l'extrait suivant : « Puis Klemmer conseille à nouveau le sauna. Il conseille la marche, toutes sortes de marches : des marches d'endurance, des marches de forêt, des parcours de santé. Erika n'écoute pas, mais son regard le frôle et glisse aussitôt, embarrassé. Comme par inadvertance, elle jette un coup d'œil depuis la prison de son corps vieillissant. Ces barreaux-là, elle ne les sciera pas. Sa mère l'en empêchera. » (p.69)

<sup>35</sup> *La Pianiste*, p.7.

<sup>36</sup> op.cit., p.76-77.

comme déclencheur de la scarification, et ce après un examen approfondi du phallus de ce dernier. Ceci ne constitue cependant que la première étape. Il s'en suit la volonté de mettre symboliquement à mort cette main qui l'empêche paradoxalement d'accéder au toucher. Nous nous expliquons : le talent de cette main de pianiste est également à l'origine de l'enfermement d'Erika et de sa privation de toute corporéité sur un autre plan que celui de l'art. La main s'avère ainsi au centre de la déssexualisation de la pianiste : « Elle déballe avec soin une lame de rasoir emballée dans plusieurs papiers. Où qu'elle aille, elle ne s'en sépare jamais. La lame sourit comme le fiancé à sa promise. ELLE examine le fil avec précaution : tranchant comme un rasoir. Alors elle enfonce la lame dans le dos de sa main, à plusieurs reprises, mais pas assez profondément pour toucher les tendons. Ça ne fait pas mal du tout. Le métal entre comme dans du beurre. [...] En tout quatre entailles. Pas plus, sinon on se saigne à blanc. Elle essuie la lame et la remballée. Pendant ce temps, le sang rouge vif coule des plaies, ruisselle, salissant tout sur son passage. Le sang ruisselle, chaud, silencieux, ce n'est pas déplaisant. Il est si fluide. Il coule sans répit. Il teint tout en rouge. Quatre fentes, d'où il jaillit sans s'arrêter. Par terre et même sur la literie les quatre ruisselets s'unissent en un fleuve impétueux. Suis le cours de mes larmes, et bientôt le ruisseau t'accueillera. Une petite flaque se forme. Le sang coule toujours. Il coule, il coule, il coule. »<sup>37</sup>

L'excitation laisse ici place à la destruction. Mais celle-ci est cependant à relativiser, dans la mesure où il est mentionné qu'Erika n'atteint volontairement pas les tendons, ne changeant donc rien à sa destinée tragique. Nous souhaitons, par ailleurs, suggérer l'interprétation suivante : en répandant son sang partout et en éprouvant du plaisir, elle pourrait se manifester dans la pulsion de souillure. Mais l'organisation préméditée dans des règles très strictes révoque cette hypothèse. L'inconséquence de l'acte est plus que jamais signifiée par la petitesse de la flaque produite. Mais peut-être devrait-on saisir ce déclenchement du flux sanguin en tant qu'affirmation de sa réalité corporelle ? Cela demeure plausible. Si cette mutilation comporte son lot d'énigmes, il nous semble cependant impensable de contester l'émergence d'un désir de mise à mort du corps socialisé.

Dans cette optique, l'automutilation se veut accomplissement de la haine de soi et de la tentative de résolution du complexe qui régit les relations entre Erika et sa mère. De ce figement masochiste de la sexualité, nous retiendrons qu'il témoigne de l'expérience nauséuse de soi : c'est-à-dire « je » n'en veux pas. À la surimposition de la volonté des autres, Erika s'attache par cet acte paradoxale, à reprendre la direction de son propre corps. L'automutilation serait donc l'expression d'un désir de libération par le biais du pulsionnel. À la prison apollinienne déformée et déformante, elle oppose le rituel dionysiaque censé être salvateur : « Obéir est une exigence de la mère. Laquelle ajoute ce conseil en prime : qui prend des risques périt. Lorsque personne n'est à la maison, elle taille exprès dans sa propre chair. Elle attend toujours avec impatience l'instant où elle pourra se taillader à l'abri des regards. À peine la porte a-t-elle claquée que la lame paternelle tout-usage, son petit talisman, sort de sa cachette. ELLE la dépouille de ses habits du dimanche, de ses cinq couches de plastique virginal. Elle est habile dans le maniement des lames, n'a-t-elle pas à raser son père, à raser la douce joue du père, sous un front totalement vide qu'aucune pensée ne trouble plus et qu'aucune volonté ne ride ? Cette lame est destinée à sa chair à ELLE. Lame d'acier bleuté, fine, élégante, souple, élastique. Jambes écartées, ELLE s'assied devant la face grossissante du miroir à raser et fait une entaille censée agrandir l'ouverture qui sert de porte d'entrée à son corps. Elle sait par expérience qu'une telle entaille ne fait pas mal car ses bras, ses mains et ses jambes lui ont déjà servi d'objets d'expérience. Son passe-temps favori : taillader son propre corps. »<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *op.cit.*, p.37/38.

<sup>38</sup> *op.cit.*, p.76.

En dépit de cette volonté de déblocage, nous voyons bien que l'objectif – si tant est qu'il y en ait un seul – ne tend pas à la conséquence. Au contraire, l'acte ne doit laisser aucune stigmatisation. Si Erika essaye, comme nous sommes en mesure de l'affirmer ici, de bafouer l'interdit maternel, nous envisageons cette dérivation malade de la sexualité comme un aveu d'impuissance généralisée. Il ne s'agit aucunement d'un relâchement ou d'une soustraction significative vis-à-vis de l'emprise maternelle, ainsi qu'en atteste l'étui en plastique dans lequel elle dissimule la lame paternelle. Le terme de « Sonntagsmäntelchen »<sup>39</sup> explicite, en outre, la consistance cyclique du rituel par le biais de la connotation religieuse au jour de la messe. Il s'agirait donc de quelque chose de sacré, mais dont la redondance et son ancrage dans le quotidien empêche pourtant d'accéder à une signification profonde. Les cinq couches de plastique ne font que renforcer l'impression de stérilité. En même temps qu'elle cherche à rompre les déterminismes, Erika reste prisonnière de la force de l'habitude. La dimension de hobby qu'elle confère à l'automutilation accentue encore sa monstruosité. Mais qu'en est-il de la symbolique de cet acte ? Il semblerait qu'il s'agisse d'une provocation volontaire du cycle menstruel, comme pour se donner à voir à elle-même qu'elle est aussi femme : « Avec le crochet du miroir elle écarte les bords de l'orifice et saisit l'instant propice pour couper. Vite, avant que quelqu'un ne vienne. Mal informée en anatomie et plus malchanceuse encore, elle approche l'acier glacial et l'introduit là où, croit-elle, un trou doit apparaître. Béance, effroi devant la transformation, épanchement de sang. Vision qui n'est pas inhabituelle, ce sang, mais à laquelle cependant l'habitude n'ajoute rien. Comme de coutume aucune douleur. Pourtant ELLE a coupé au mauvais endroit, séparant ainsi ce que Dieu le Père et Mère Nature, dans une ambiance inhabituelle, ont assemblé. L'être humain n'en a pas le droit, l'acte appelle vengeance : elle ne sent rien. Pendant un moment les deux moitiés de chair se fixent, consternées par cette distance soudaine qui n'existait pas auparavant. Des années durant elles ont partagé joies et souffrances, et les voici séparées ! De plus, dans le miroir, les deux moitiés voient leur image inversée, si bien qu'aucune des deux ne sait plus qui elle est. Alors, décidément, jaillit le sang. Les gouttes suintent, ruissellent, se mêlent à leurs camarades pour former un ruisseau continu. Puis un flux rouge au cours régulier et apaisant, par la conjonction des différents ruisseaux. Le sang l'empêche de voir ce qu'elle a réellement coupé. C'était son propre corps, mais il lui est terriblement étranger. »

Nous devons ici nous interroger sur la problématique de la disparition du père. En effet, il est précisé qu'Erika sépare Dieu le père et Mère nature, ce qui s'avère lourd de sens quant à la constitution identitaire de la jeune fille. Si Freud a mis en avant le recours au père pour remédier à la castration de la fille<sup>40</sup>, nous serions ici à même de penser qu'il s'agirait pour Erika de reconstituer ce déclenchement des règles qui fait cruellement défaut de par l'absence de ce dernier. La lame vient pourvoir à cette castration symbolique en restaurant les menstruations de la pianiste. Elle manifeste par ailleurs cette quête de l'origine opérée par Erika, qui s'enquiert ainsi de la présence paternelle. L'inversement de l'image provoquée par l'intermédiaire du miroir pourrait, d'autre part, être perçue dans une démarche d'inversion polaire. À travers l'objet, il s'agit de régénérer ce sexe mort, nécrotique et figé. Nous devons donc appréhender cette tentative en tant que démarche palliative au manque de « signe d'identité sexuelle » conféré par la mère, comme le souligne Auffret<sup>41</sup> à propos de l'absence du père durant l'enfance. Erika part donc à la recherche non pas de ce « sexuel-sensuel » mais du « sexuel-génital », c'est-à-dire du père comme pendant politique à opposer au désordre social tyrannique instauré par la mère : « Afin d'arrêter le sang, elle recourt à la précieuse garniture dont toutes les femmes connaissent et apprécient les avantages, surtout pour faire du

---

<sup>39</sup> *Die Klavierspielerin*, p.90.

<sup>40</sup> Séverine Auffret, *Nous, Clytemnestre*, éd. Des femmes, Paris, 1984, p.184.

<sup>41</sup> *op.cit.*, p.192.

sport ou simplement se déplacer. Celle-ci remplace bien vite la couronne en carton doré de la fillette déguisée en petite princesse qui se rend à une matinée enfantine. Mais, enfant, ELLE n'est jamais allée à un bal costumé, ELLE n'a jamais porté de couronne. La parure royale a soudain disparu et s'est faite garniture et la femme sait où est sa place dans l'existence. Ce que l'enfant, dans sa fierté naïve, portait sur la tête, à atterri là où le bois féminin attend la hache en silence. »

L'opposition de la couronne et de la hache saisit l'effacement progressif du merveilleux au profit du déchaînement de la violence. Erika se voit redéfinie dans le manque identitaire. Comment comprendre, en effet, cette inscription majuscule du « vous » de politesse (« Sie » en allemand) dans l'aveu de la négation de la couronne ? Car les couronnes, ce sont les diadèmes dont s'affublent les petites filles pour se déguiser en princesse. Cette carence s'inscrit donc comme un indice de la déficience identitaire sur le plan de la sexualité. Nous sommes alors en mesure de voir dans la garniture une équivalence abjecte de ce signe qui lui permettrait d'affirmer qu'elle est bien une femme. Mais son usage décontextualisé pour estomper l'hémorragie engendrée par la mutilation annonce la stérilité malade de ce substitut. Le spectacle des matinées enfantines laisse ainsi place à un musée des horreurs pour adultes perturbés : « Son corps -même dans la pose standard qu'elle prend, jambes écartées, devant le miroir à raser son corps n'a encore livré aucun de ses muets secrets – pas même à sa propriétaire ! Et les corps sur l'écran eux aussi gardent tout : pour l'homme qui musarde dans le coin, histoire de voir s'il n'y a rien de nouveau sur le marché libre en matière de femmes, et pour Erika, l'observatrice fermée et renfermée. »<sup>42</sup>

Il convient de notifier que cette pose semble mimée : Erika est celle qui reproduit le comportement de ces femmes qu'elle voit évoluer dans les sex-shops. Après avoir observé de très près ces corps pour en percer le secret, elle revit la scène en se plaçant à son tour en tant qu'objet de savoir. L'automutilation pourrait alors être envisagée comme tentative de percer le secret auquel le regard opaque empêche d'accéder. Jean Baudrillard soulignera ainsi la fascination pornographique pour le détail en tant que désir de révéler « cette vérité inexorable et microscopique du sexe. »<sup>43</sup> Nous pourrions également la saisir comme subversion de ce savoir pornographique, dans la mesure où l'investigation du corps féminin est soumise au regard phallogratique de l'homme. Erika prend pourtant la place de cette figure ici, et s'inflige elle-même la blessure. La mise en scène est pour le moins équivoque. Toujours est-il qu'il s'agit de percer ce mystère féminin auquel Erika ne comprend rien. L'expérience du miroir remplace donc le parcours initiatique du *Bildungsroman*. La formation ne résulte plus de la confrontation aux autres, mais de cette épreuve insurmontable que constitue « le corps-même »<sup>44</sup> : « Les larmes aux yeux Erika applique sur son corps les sangsues goulues, pinces à linge en plastique aux gais coloris. A ces endroits facilement accessibles et que plus tard des bleus marqueront. Erika comprime sa chair en pleurant. Elle rompt l'équilibre de sa surface corporelle. Elle rompt le rythme de sa peau. Elle se larde avec des ustensiles de couture et de cuisine. Elle se regarde, décontenancée, et cherche des endroits encore libres. Une place vacante apparaît-elle sur le registre de son corps qu'aussitôt elle se trouve prise en tenaille par les pinces à linge goulues. [...] Au bout d'un moment Erika s'arrête et se poste devant la glace. L'image se fiche dans son cerveau, accompagnée des mots battus et payeurs. »<sup>45</sup>

Ces pinces qu'Erika applique méticuleusement sur sa peau manifestent cette pulsion d'anéantissement et de désincarnation vis-à-vis de ce corps qui ne représente que souffrance. Si les règles renvoient à l'intériorité, les larmes et la surface visée par ces attaques à

---

<sup>42</sup> *op.cit.*, p.96.

<sup>43</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Denoël/Gonthier, 1979, p.48, cité par Nancy Houston, *op.cit.*, p.146.

<sup>44</sup> Nous insistons sur cette expression, qui est d'ailleurs le titre d'une œuvre de Christa Wolf traitant de l'expérience de la mort et de la reconstruction identitaire après la maladie.

<sup>45</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.222.

répétition relèvent du bord du corps, de cette zone frontière entre le « moi » et le monde. À travers cette scène, il serait donc question de mettre en scène cette agression du dehors et la constitution affective subséquente à la dissolution du corps. Comme s'il y a avait définitivement impossibilité de faire cohabiter le monde sentimental et la corporalité empirique. Erika utiliserait alors ces pinces pour s'affranchir du carcan de son corps qui empêche d'extérioriser sa douleur profonde. La reconstruction masochiste qu'entreprend Erika passe notamment par cette destruction totale du corps maîtrisé. Le sentiment de retour à la plénitude ne se fait pourtant pas, malgré les efforts de dépassement de ce corps frigide.

Loin d'apporter une renaissance à Erika, ce masochisme ne guérit pas le manque. Au contraire, il creuse encore l'écart entre elle et le monde, renforce l'objectalisation narcissique et ravive la haine de soi. Il nous faut maintenant prêter attention à la problématique sado-masochiste, qui témoigne de cette désagrégation identitaire. La pulsion autodestructrice d'Erika n'est cependant pas le seul paramètre à prendre en compte, ici. Nous serions tenté de voir dans ce mode de sexualité la marque d'un fantasme castrateur vis-à-vis de Walter.

À cet égard, la scène d'attouchements dans les toilettes du conservatoire nous permettra d'appréhender la consistance pathologique de ce rapport au phallus : « Elle examine couleur et constitution de la queue klemmerienne. Enfonce les ongles sous son prépuce en interdisant toute manifestation bruyante de joie ou de souffrance. Pour prolonger encore l'instant, l'élève se fige en une position quelque peu coincée. Il serre les cuisses et durcit comme fer ses muscles fessiers. »

Si nous avons vu auparavant que la contemplation du sexe de Zigoto préfigurait l'automutilation, il n'est plus ici question du pendant masochiste. Au contraire, Erika peut aussi se faire maîtresse sadique. Nous voyons ici qu'elle aspire à exciter le jeune homme en l'éduquant à la douleur. Il émerge de cet extrait une pulsion de destruction du phallus savamment élaborée. La lutte des sexes est plus que jamais réactualisée, comme nous pouvons le remarquer par le fait qu'Erika castré sciemment le jeune homme. Nous apprenons ainsi qu'elle « lui fait mal exprès »<sup>46</sup>. Le sadisme d'Erika permet d'instituer un renversement de la polarité pornographique organisée autour du sacrifice féminin. Pourtant, les codes du genre sont ici repris, mais le plaisir ne trouve aucun espace où s'épanouir. La douleur seule est possible : « Erika plante les dents dans son gland, le chêne plie mais ne rompt pas, néanmoins le propriétaire crie comme un cochon. On le rappelle à l'ordre. Aussi chuchote-t-il comme au théâtre ça y est, ça vient, c'est là ! Erika retirant alors l'instrument de sa bouche, signifie à son propriétaire qu'à l'avenir elle lui notifiera par écrit ce qu'il aura le droit de faire avec elle. »

Nous assistons à une fellation qui n'a plus rien de sensuel. Nous constatons que l'organisation témoigne, au contraire, d'une destitution du phallus sacré, symboliquement mis à mort. Il s'agit, qui plus est, de s'assurer de la dépendance de Walter par le biais de ces gâteries qu'il ne peut refuser. Le corps s'inscrit donc comme une arme qui permet à Erika de réaliser son fantasme de castration vis-à-vis de l'amant. La caractéristique épistolaire nous fera, en outre, penser au schéma éducatif développé par le même biais dans *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. La lettre, c'est aussi et avant tout la mise en abîme de l'écriture pornographique. Mais l'objet de la perversion et de la faillite n'est plus la femme :

« Il traverse ainsi chancelant l'entrée des lavabos. Sous l'éclat impitoyable d'un plafonnier blanc. Il supplie Erika qui ne cède pas. Il se touche lui-même pour achever l'œuvre d'Erika. Expliquant à son professeur qu'il est inconcevable sur le plan de la santé d'infliger à un homme dans cet état un traitement aussi cavalier. Erika répond : Bas les pattes, ou vous n'aurez plus jamais l'occasion de me voir dans une situation de ce genre, M. Klemmer. Celui-ci dépeint les fameuses douleurs de la rétention. [...] Elle voudrait étudier sur lui le changement physique. »<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *La Pianiste*, p.159.

<sup>47</sup> *op.cit.*, p.160

Erika prend possession de ce corps étranger qui souhaite la pénétrer. Le plafonnier blanc ne fait que renforcer la stérilité du tableau. En fait, il est question d'entraîner Walter vers les chemins de la maladie ; lui qui est la figure emblématique de cette bonne santé. Nous remarquons que la perspective du professeur est de rendre l'élève dépendant de son désir : « Klemmer essaye subrepticement de faire joujou avec son instrument, libre improvisation en solo. Un cri cinglant l'en empêche. »

Nous voyons ainsi qu'Erika reproduit sur Walter cette castration dont elle a elle-même été la victime durant son enfance. Elle s'inscrit donc dans la continuité tyrannique familiale, jusqu'à provoquer l'humiliation de Walter, dont le sexe est énoncé comme sans intérêt et ridicule à travers la mise en scène. La succession de métaphores musicales fonctionnant par analogie avec le phallus masculin prend des tournures de règlement de compte avec le monde de l'art. Cela nous renverra d'ailleurs à une subversion de la représentation pornographique traditionnelle, fonctionnant par métonymies et autres synecdoques. C'est que, comme l'a mis en exergue Roland Barthes, « la voix sûre de l'horreur, c'est la métonymie »<sup>48</sup>. Or, le procédé est ici détourné de façon grivoise pour désamorcer l'inconvenance du tableau et sceller la destitution du personnage masculin. Il nous faut par ailleurs noter que l'anéantissement de Walter s'insère avant tout dans ce lieu qui a engendré la stérilité sexuelle d'Erika. Nous pourrions donc interpréter cela comme une reconstitution de sa propre castration. La victime est ainsi appelée à devenir bourreau et à faire endurer ses souffrances aux autres.

Mais il subsiste cependant un versant masochiste où Erika en appelle à la punition, qu'elle pourrait malgré tout organiser elle-même par l'intermédiaire des lettres. Erika revit donc son traumatisme, mais en se le réappropriant. Cela provoque pourtant un dégoût chez Walter : « Il a beau faire, il ne peut plus la considérer vraiment comme un être humain, on ne peut toucher à ça qu'avec des pincettes. Erika sort une vieille boîte à chaussures et déballe le fruit de ses économies. Elle hésite, que va-t-il choisir, elle voudrait en tout cas être totalement réduite à l'immobilité. »<sup>49</sup> Il s'agit de prolonger ce statut victimaire tout en le réduisant à l'inconséquence. Le masochisme trahit d'autre part la haine de soi reliée au traumatisme maternel : d'où la demande de se faire suivre pas à pas. Il s'agit de reconstituer la tyrannie de la mère : « Son vœu le plus ardent, peut lire son M. Klemmer adoré, est que tu me punisses. Elle voudrait comme punition que Klemmer la suive pas à pas. Erika s'inflige Klemmer comme punition. Et de telle manière qu'il ait de son côté plaisir à l'attacher, la lier, la ligoter, la ceinturer, et ce aussi fermement, solidement, cruellement, féroce que possible, avec soin et méthode et dans les règles de l'art, à l'aide de cordes que j'ai rassemblées, de sangles et même de chaînes ! que je possède également. Ce faisant qu'il lui enfonce ses genoux dans le corps, je t'en prie. »

La scène atteint son apogée à travers l'étouffement symbolique qu'Erika demande à Walter de perpétrer. Erika se veut ainsi un défi à la phallocratie de Walter, dans la mesure où elle lui impose la domination. Ainsi, les cordes et autres accessoires viennent symboliser la soumission du sujet quant à la toute-puissance masculine. Mais il s'agit d'un simulacre, car c'est effectivement Erika qui planifie la mise en scène. Walter, lui, subit. Cela explique le fait que la concrétisation ne peut avoir lieu, car ce n'est pas à la femme de régir les rapports. C'est que le discours pornographique inscrit en filigrane une traque qu'Erika refuse à son amant. Le plaisir d'Erika supplante celui de l'homme. La transgression à l'encontre des codes du genre s'avère donc remarquable. La fonction de Walter, dans ce récit, est d'incarner l'instance phallocrate dévastatrice. Nous le voyons, il est dépossédé de sa virilité durant tout le roman, jusqu'à ce qu'il aille récupérer ce qu'Erika lui avait enlevé par le viol. En fait, elle se sert de lui comme instrument, dans la mesure où elle est incapable par elle-même de commettre cette mise à mort : « Afin d'augmenter mon plaisir, enveloppe s'il te plaît ma tête dans un de mes

---

<sup>48</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971, p.173, cité par Nancy Houston, *op.cit.*, p.154.

<sup>49</sup> Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, p.190.

combinaisons et noue-la autour de mon visage dans les règles de l'art et si solidement qu'il me soit impossible de l'enlever. Laisse-moi languir des heures dans cette cruelle position, incapable de la moindre entreprise, seule avec moi-même, seule en moi-même. »<sup>50</sup>

Il ne semble pas difficile de soutenir qu'Erika, dans son horreur de soi, tente malgré tout d'emmener l'amant au bord du précipice avec elle. En fait, elle ne cherche pas un amant, mais un regard qui lui permettra de se voir en tant qu'objet, de la révéler dans son insignifiance. Les combinaisons en plastique et nylon attestent d'autre part de cette stérilité de la mise en scène. Les trous qu'Erika demande à Walter d'y découper manifestent de l'inconséquence de cette barrière protectrice. Le tableau semble presque achevé dans cette restriction au regard qu'elle impose à nouveau au prétendant. L'épreuve courtoise se voit ainsi mise à distance, puisqu'il s'agirait de signifier son amour à la jeune femme en la mettant purement et simplement à mort, ou encore en l'humiliant. Il s'agit d'un schéma pervers instauré par le professeur, qui signifie le revirement obscur de la séduction et de la preuve d'amour.

Ces passages attestent tous de cette destruction de Walter, qui se voit dépossédé de sa virilité. Il apparaît assujéti au désir d'Erika. Même la mise en scène masochiste souligne cette objectalisation du jeune homme, contrairement à ce que nous suggère en apparence ce type de représentation. L'opposition entre le devoir et la réalisation permet, en outre, de réactualiser le motif de la dérobade masculine qui est au centre de la critique du discours phallocrate, chez Jelinek. La fabrique du corps s'inscrit donc dans ce réseau maladif d'imposition de son propre désir au dépend du corps de l'autre. De l'intérieur de la norme sociale, l'écrivain fouille l'expression marginale du discours sexuel, comme pour réintégrer dans la « réalité les formes de sexualité qui ne sont pas soumises à l'économie stricte de la reproduction »<sup>51</sup>. En somme, un discours qui rompt avec le pacte idéalisant hérité de l'idylle agraire et de la pastorale chrétienne, à mille lieux des stéréotypes de la conservation constitutifs du mythe national.

<http://www.lamergelee.com/>

---

<sup>50</sup> *op.cit.*, p.193/194.

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 1, Gallimard, « Tel », 1976, p.50.