

Écriture subversive dans l'œuvre *la pianiste* (1983) d'Elfriede Jelinek : une récupération de la parole féminine ?

Kouassi Djoukouo Josiane Eunisse,
Université Félix Houphouet-Boigny
eunice.kouassij@gmail.com
+225 0757141269

Résumé :

Ce travail analyse *La Pianiste* d'Elfriede Jelinek comme une œuvre où l'écriture subversive devient un espace de tension entre domination patriarcale et tentative de réappropriation de la parole féminine. L'objectif est de comprendre comment le langage, traversé par la violence symbolique, peut à la fois enfermer et résister. À partir des théories de l'écriture féminine (Cixous, Kristeva, Irigaray), du pouvoir et du langage (Foucault, Bourdieu) ainsi que de la critique sociale (Adorno), l'analyse met en lumière la manière dont Jelinek déconstruit les normes narratives et linguistiques pour exposer l'aliénation du sujet féminin. Les résultats montrent que, loin d'une libération pleine et entière, l'écriture de Jelinek met en crise la possibilité même d'une parole féminine dans un système oppressif. Toutefois, c'est précisément dans cette faille que s'ouvre un espace de résistance : une parole blessée, dissonante, mais irréductible. *La Pianiste* s'impose ainsi comme une œuvre radicalement féministe et profondément politique.

Mots-clés : Elfriede Jelinek, Écriture subversive, Parole féminine, Aliénation, Féminisme

Abstract :

This study entitled *Subversive writing in Elfriede Jelinek's 'The Piano Teacher'* (1983): a reclamation of the female voice? analyzes Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher* as a work in which subversive writing becomes a space of tension between patriarchal domination and attempts to reclaim female voice. The aim is to understand how language, permeated by symbolic violence, can both confine and resist. Drawing on theories of female writing (Cixous, Kristeva, Irigaray), power and language (Foucault, Bourdieu), and social criticism (Adorno), the analysis highlights how Jelinek deconstructs narrative and linguistic norms to expose the alienation of the female subject. The results show that, far from complete liberation, Jelinek's writing calls into question the very possibility of a female voice in an oppressive system. However, it is precisely in this flaw that a space for resistance opens up: a wounded, dissonant, but irreducible voice. *The Piano Teacher* thus stands out as a radically feminist and deeply political work.

Keywords: *Elfriede Jelinek, Subversive writing, Female voice, Alienation, Feminism*

Introduction

Publié en 1983, *La Pianiste* d'Elfriede Jelinek s'impose comme une œuvre littéraire provocatrice, dérangeante et radicalement critique du système patriarcal. À travers l'histoire d'Erika Kohut, pianiste et enseignante de musique à Vienne, enfermée dans une relation fusionnelle et destructrice avec sa mère, Jelinek met en scène un personnage féminin profondément aliéné par les normes sociales, les attentes genrées et la violence symbolique qui traversent la culture bourgeoise autrichienne. Ce roman, à la fois intime et politique, constitue une dénonciation puissante de l'assignation des femmes à la passivité, au silence et à la répression du corps et du désir.

L'œuvre s'inscrit dans une dynamique d'écriture subversive, par laquelle Jelinek déconstruit les modèles narratifs traditionnels et perturbe les représentations convenues de la féminité. Cette subversion s'opère autant sur le plan thématique (représentation du corps féminin, critique des institutions, dénonciation des violences sexuelles) que sur le plan formel (langue acide, syntaxe disloquée, fragmentation du récit). Dans ce contexte, l'analyse de *La Pianiste* permet d'interroger la manière dont cette écriture transgressive peut être perçue comme une tentative de récupération de la parole féminine, longtemps réduite au silence ou cantonnée à des rôles imposés dans la littérature et la société.

Ainsi, la problématique qui guide cette étude se formule de la manière suivante : Dans quelle mesure l'écriture subversive d'Elfriede Jelinek dans *La Pianiste* constitue-t-elle une forme de récupération de la parole féminine dans un système patriarcal oppressif ? De ce fait, cette étude vise, dans un premier temps, à analyser les mécanismes formels et narratifs de subversion à l'œuvre dans le roman, ensuite, à comprendre comment le langage devient un lieu de lutte entre soumission et émancipation, et enfin à évaluer la portée féministe de cette écriture : libératrice, ambivalente ou impuissante ? En lisant *La Pianiste*, l'on réalise que ce roman, loin de proposer une parole féminine réconciliée ou pleinement émancipée, opère une mise en crise radicale du langage et de l'identité. Ce faisant, elle ouvre un

espace de résistance paradoxal : celui de la parole blessée, qui existe précisément dans sa discontinuité, sa violence, et son irréductibilité au langage normatif.

Ce travail s'appuie sur les théories de l'écriture féminine développées par Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray, dont les réflexions sur la nécessité d'un langage affranchi de la logique phallocentrique permettent d'interroger les procédés stylistiques subversifs mobilisés par Elfriede Jelinek dans *La Pianiste* — notamment la fragmentation du discours, la déconstruction des oppositions genrées, ou encore l'auto-sabotage du récit linéaire. Par ailleurs, une lecture foucaldienne éclaire les modalités de contrôle qui s'exercent sur le corps féminin à travers les institutions telle que la famille, en articulant les notions de corps discipliné, de surveillance intérieurisée et de langage comme vecteur de normalisation. Cette perspective est enrichie par les apports de Pierre Bourdieu, notamment la notion de violence symbolique, qui permet d'analyser les rapports sociaux et genrés dans lesquels Erika est enfermée, sans pour autant en être toujours consciente. Enfin, les références à Theodor W. Adorno et à la théorie critique permettent de replacer l'œuvre dans une critique plus large de la culture bourgeoise, dont la musique classique, ici instrument de domination et non de sublimation, devient un symbole d'aliénation plutôt que d'élévation. Cette approche met en lumière le rôle de la culture comme système de reproduction des normes sociales et sexuelles.

La première partie de l'étude abordera la parole féminine dans le corpus. Quant au deuxième point, il constituera l'analyse des mécanismes formels et narratifs de subversion à l'œuvre dans le roman. La troisième et dernière phase de l'analyse s'attèlera à évaluer la portée féministe de cette écriture ; elle montrera si cette écriture est libératrice, ambivalente ou impuissante.

I. Parole féminine sous contrainte

1.1. Personnage féminin mutilé par le patriarcat

La relation entre Erika et sa mère dépasse le cadre conventionnel de la relation mère-fille. La figure maternelle exerce un pouvoir autoritaire quasi absolu sur sa fille, reléguant

cette dernière à une position de soumission constante. Ce rapport de domination est notamment mis en évidence à travers le discours direct de la mère :

La fille approuve le refus des robes. La mère ne peut pas toujours empêcher ces achats, mais de là à ce qu'Erika les porte. Elle en décide seule et en maître absolu. C'est elle qui décrète dans quelle tenue Erika sortira. Je ne te laisserai pas sortir ainsi vêtue, décrète-t-elle. Jelinek (1983, p. 6)

L'énonciation maternelle est ici révélatrice d'une autorité répressive, qui anhilite toute velléité d'émancipation de la part d'Erika. La parole de la mère constitue ainsi un instrument d'aliénation, empêchant la construction d'une subjectivité autonome de la fille. Ce mécanisme d'emprise se perçoit aussi chez Beyala (1987, p. 6), à travers le personnage d'Ada dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* : « Tous les jours..., Ateba recevait sa dose d'ordres thérapeutiques qu'Ada sa tante lui administrait. Ateba se tenait immobile, les bras croisés..., elle marchait raide. Ada en était fière ». Ce texte bayaléen met clairement en vedette l'omnipotence de la mère. Bien que ce passage mentionne Ada comme la tante d'Ateba, mais il est judicieux de rappeler que dans le contexte africain, comme le dit Gallimore (1997, p. 82) « le terme mère ne signifie pas nécessairement la mère biologique, la génitrice mais bien la mère au sens élargi du terme, c'est-à-dire la femme qui a la compétence d'assurer les fonctions sociales de celle-ci ». Alors de même que la mère d'Erika représente un obstacle à l'épanouissement de sa fille, Ada constitue une barrière à l'émancipation d'Ateba. C'est cette catégorie de mères que Gallimore appelle les :

mères patriarcales qui servent de points de repères à la société phallocratique. Celle-ci se sert d'elles pour faire passer ses lois. Sous la pression de l'homme, ces femmes ont fini par rationaliser et par accepter, consciemment ou inconsciemment, la prédominance du masculin sur le féminin. Ce sont ces femmes qui constituent donc un obstacle majeur à la libération féminine. Gallimore (1997, p. 82)

Dans cette logique phallocratique, la mère devient souvent l'instrument du système qu'elle perpétue. En effet, le langage de la mère d'Erika est loin d'être un langage de réconfort ou

d'émancipation. Il s'érige plutôt en vecteur de reproduction des schémas de domination et de subalternité. Erika se trouve ainsi empêchée d'articuler une voix propre, étranglée dans un langage qui la place sous tutelle maternelle permanente. La mère d'Erika constitue manifestement une barrière d'épanouissement féminin. Tanella Boni (2011, p. 55) abonde dans le même sens en affirmant que les femmes « peuvent être des maillons efficaces dans un dispositif de sécurité qui brime d'autres femmes ». Ainsi, la solidarité féminine, pourtant revendiquée dans nombre de discours féministes et littéraires, se trouve ici fissurée. Toutefois, une analyse plus approfondie du comportement maternel révèle une logique de reproduction du traumatisme : la mère d'Erika, elle-même victime d'un ordre patriarchal, inflige à sa fille les blessures qu'elle a dû subir. Dans le corpus, Jelinek (1983, p. 6) révèle que « La mère préfère infliger personnellement ses blessures à Erika (...). Ce geste de domination féminine s'inscrit donc dans une continuité systémique, celle d'une violence patriarcale intériorisée et redéployée.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Calixthe Beyala illustre puissamment cette reproduction intergénérationnelle des violences symboliques et physiques, à travers le personnage d'Ada, la tante d'Ateba. Ada n'est pas seulement une figure d'autorité ; elle est aussi le maillon d'une chaîne de transmission d'oppression. Lorsqu'elle affirme avec fierté : « J'ai réussi à lui programmer la même destinée que moi, que ma mère, que la mère de ma mère (...) » Beyala (1987, p. 6), elle revendique explicitement une continuité, un héritage de soumission et d'effacement.

Cette volonté de transmission se manifeste clairement dans le roman *Les amantes* de Jelinek à travers le discours de la mère, qui, en s'adressant à sa fille Paula, exprime sans détour son attachement à un modèle traditionnel de soumission féminine, hérité de sa propre expérience :

la mère dit: alors reste à la maison, paula, et deviens femme au foyer, aide-moi au ménage et à l'étable, sers ton père comme je le sers, et sers aussi ton frère (...), pourquoi est-ce que tu aurais une vie meilleure que la mienne, j'ai jamais eu la vie meilleure que ma mère qui était femme au foyer, car de mon temps les vendeuses par ici ça n'existaient pas, et si ça avait existé et que

j’ais voulu, mon père m’aurait tuée. et il a dit que je devais rester à la maison, aider ma mère, et le servir quand il rentre du travail, et aller chercher la bière au bistrot, j’te donne huit minutes aller et retour, et pas une de plus, sinon j’te casse les reins. et pourquoi, ma fille, aurais-tu droit à mieux que moi ? Jelinek (1992, p. 21)

Cette déclaration de la mère illustre parfaitement cette revendication d’un héritage de soumission. Elle ne cherche pas à briser le cycle, mais au contraire à le justifier par sa propre expérience. Ce refus de rupture traduit une intériorisation profonde des normes patriarcales, au point que la domination n’est plus perçue comme une injustice, mais comme une norme naturelle, transmise sans remise en question. Il ne s’agit plus d’un acte de cruauté consciente, mais d’un comportement appris, intériorisé, et reproduit machinalement. Ce que Jelinek met en fiction trouve un écho théorique direct chez Boni (2011, p. 55), qui souligne que les femmes maltraitées reproduisent à leur tour les gestes de mépris sur d’autres femmes, aggravant ainsi un cercle vicieux où aucune solidarité féminine ne semble possible. Celles qui devraient être sources de réconfort deviennent ainsi les vecteurs de nouvelles souffrances. Gallimore (1997, p. 83) synthétise cette logique en affirmant que « la femme est elle-même l’ennemi la plus redoutée de la femme ». Ce constat met en lumière la violence systémique internalisée, qui transforme certaines femmes, non pas en sœurs ou en alliées, mais en relais du pouvoir patriarcal, maintenant ainsi l’ordre établi.

Pour acquérir la liberté de, Erika devrait donc détruire sa mère phallocrate. C’est ce qu’Andrienne Rich appelle la ‘matrophobie’ :

La matrophobie peut se concevoir comme une auto-scission féminine dans le désir de nous débarrasser une fois pour toutes du joug maternel pour acquérir plus d’autonomie et de liberté. La figure maternelle représente en nous l’image de la victime, de la femme soumise et de la martyre. Nos personnalités (la nôtre et celle de la mère) semblent dangereusement s’embrouiller et se confondre ; et dans la tentative désespérée de savoir où se termine la mère et où commence la fille, nous réalisons une opération (chirurgicale) radicale. Rich cit. Gallimore (1997, p. 83)

Erika a donc besoin de se libérer du joug maternel pour survivre. Mais l'aliénation d'Erika a-t-elle seulement lieu dans la sphère familiale ?

Erika, en tant que femme et sujet désirant, est également soumise à la domination masculine dans sa relation avec Walter Klemmer, son élève devenu amant. Si, au départ, Klemmer manifeste une certaine admiration pour Erika, cette posture bascule rapidement vers une prise de pouvoir manifeste, où le langage devient un outil de contrôle et d'asservissement. Leur relation évolue selon une dynamique où la séduction cède la place à une violence symbolique, puis physique, révélant les structures générées de domination. Dans un extrait emblématique, Klemmer dit :

Non, dit Klemmer, ça suffit comme ça. Il demande à Erika si elle veut une gifle. (...) Klemmer menace alors de ne continuer à lire que par pur intérêt pour le cas clinique qu'elle représente. Il dit : une femme comme toi n'a pas besoin de ça. Elle n'est quand même pas si laide. N'a aucune disgrâce physique apparente, excepté son âge. Ses dents sont d'origine. Jelinek (1983, p. 193).

Ce passage met en évidence la déshumanisation progressive d'Erika : Klemmer ne s'adresse plus à elle en tant que sujet, mais comme à un « cas clinique », réduisant son individualité à un objet d'analyse. Le lexique employé souligne la violence symbolique de son propos, notamment dans l'énumération dégradante des attributs physiques d'Erika, jugés à travers une grille d'évaluation esthétique et misogyne. Cette objectivation exprime un mépris latent, dissimulé sous une apparente rationalité. L'humiliation devient ainsi un outil de pouvoir, servant à asseoir une domination masculine sur un corps féminin perçu comme dévalué. La scène suivante accentue cette logique de dévalorisation :

Walter Klemmer répond : on verra bien ! Il élève la voix au-dessus d'Erika, obscure valeur du second marché, dont les cours s'effondrent d'effroi. Il lui lance une insulte, à titre d'essai, mais du moins ne frappe pas. Traite Erika de noms auxquels il ajoute le qualificatif la vieille. Erika sait qu'il faut s'attendre à ce type de réaction et se protège la figure avec les bras. Puis les retire, s'il doit frapper, qu'il aille. Klemmer va jusqu'à affirmer qu'il ne la

toucherait même pas avec des pincettes. Jelinek (1983, p. 204-205)

À travers cette scène, Jelinek poursuit son exploration des rapports de force genrés. Klemmer adopte une posture de domination teintée de mépris et de froideur calculée. En désignant Erika comme une « valeur du second marché », il la réduit à une marchandise dépréciée, la privant ainsi de toute humanité. Cette métaphore économique évoque une logique de consommation où le corps féminin est évalué, rejeté, et finalement relégué à l'obsolescence. Erika, dans un geste ambivalent, d'abord se protège, puis abaisse ses bras, acceptant la possibilité de la violence comme si celle-ci confirmait sa propre perception d'indignité.

L'expression finale de Klemmer – « il ne la toucherait même pas avec des pincettes » – parachève l'humiliation. Loin d'un simple rejet, il s'agit ici d'une volonté d'effacement, d'un refus de reconnaître à Erika la moindre valeur, même symbolique. Cette séquence illustre avec force la brutalité des interactions entre les genres dans le roman, où le langage masculin se fait instrument d'exclusion, de violence et de dépossession. Erika, privée de parole authentique et confrontée à une parole oppressante – qu'elle soit maternelle ou masculine – se retrouve enfermée dans un espace de silence et de souffrance, où toute tentative d'expression subjective est étouffée.

1.2. Parole féminine confisquée

Erika Kohut, malgré sa culture et son intelligence, est incapable d'exprimer ses émotions de façon authentique. Elle évolue dans un mutisme affectif, une incapacité à dire ce qu'elle ressent ou désire, comme si son intérriorité avait été neutralisée. Cette aliénation est illustrée avec force dans la citation suivante : « Erika ne sent rien et n'a jamais rien senti. Elle est aussi insensible que du carton goudronné sous la pluie » Jelinek (1983, P. 32.) Cette phrase résume avec une brutalité glaciale l'état psychique du personnage d'Erika Kohut, révélant l'étendue de son aliénation affective et existentielle. En affirmant qu'elle « ne sent rien et n'a jamais rien senti », le narrateur dresse le portrait d'une femme totalement étrangère à elle-même, incapable d'éprouver ni plaisir, ni douleur, ni empathie. L'absence totale de sentiment,

posée dans un présent généralisant et prolongée dans un passé définitif, révèle une forme d'anesthésie émotionnelle permanente.

Erika n'est pas seulement insensible par moment ; elle est figée dans un état d'indifférence totale, comme si sa capacité à ressentir avait été arrachée dès l'enfance. La métaphore constituant la suite de la citation « aussi insensible que du carton goudronné sous la pluie » donne à cette absence d'affect une matérialité frappante. En effet, le carton, matière pauvre, fragile et facilement détériorable, pourrait représenter la sensibilité originelle de la protagoniste, son humanité à nu. Cette insensibilité comparée à un « carton goudronné sous la pluie » évoque ici une carapace toxique, construite par Erika pour se protéger du monde, de l'extérieur. Ainsi, cette métaphore matérialise l'aliénation affective du personnage : Erika est une femme dont la sensibilité n'a pas été détruite, mais rendue inopérante, inaccessible, comme emprisonnée sous une couche de goudron. Il s'agit moins d'une absence de sensibilité que d'une déconnexion radicale de soi, fruit de la violence sociale, familiale et sexuelle qu'elle subit depuis l'enfance. Cette image synthétise le drame intérieur d'Erika : elle n'est pas libre de ressentir, parce que tout en elle a été formaté pour se taire, se contrôler, se nier.

L'environnement viennois, bourgeois et conservateur dans lequel Erika a grandi et vit, est un décor austère qui contribue à son étouffement en l'animalisant : « Erika est un insecte inclus dans de l'ambre, intemporel sans âge. Erika n'a pas d'histoire... Cet insecte est depuis longtemps incapable de voltes et de virevoltes » (Ibd., P. 13) Dans cette citation, Elfriede Jelinek dresse une métaphore saisissante du personnage d'Erika Kohut, la décrivant comme un insecte prisonnier dans de l'ambre. Cette image, à la fois poétique et glaçante, cristallise l'idée d'un enfermement existentiel total : Erika est figée, immobilisée, comme fossilisée vivante. L'ambre, matière organique solidifiée, devient ici le symbole d'un passé qui a durci autour d'elle, l'empêchant de bouger, d'évoluer, de vivre.

L'expression « intemporel sans âge » souligne son absence d'évolution, d'histoire personnelle, comme si elle avait été privée de toute possibilité de construction identitaire. Erika semble ne pas avoir de passé propre, de trajectoire individuelle : elle est restée la créature façonnée par sa mère, par l'ordre moral

viennois, par le conservatisme bourgeois. La narration insiste sur cette absence d'histoire, qui est en réalité une confiscation de sa subjectivité : elle ne s'est jamais constituée comme un « je », comme un être singulier avec des choix, des errances, des révoltes. Enfin, la dernière phrase – « Cet insecte est depuis longtemps incapable de voltes et de virevoltes » – traduit l'impossibilité de tout mouvement libre. Les « voltes et virevoltes » évoquent la légèreté, la liberté, le jeu, le désir — tout ce qui manque à Erika. Figée dans sa position d'enfant soumis, d'adulte mutilée, elle ne peut ni aimer, ni désirer, ni créer. Elle est à la fois vivante et morte, consciente de son état, mais incapable d'en sortir.

Cette image de l'insecte fossilisé symbolise donc à la fois la claustration physique et psychique d'Erika, et la critique plus large d'une société qui pétrifie les femmes, les empêche de devenir des sujets libres et désirants. Jelinek ne décrit pas simplement un état psychologique : elle dépeint les conséquences d'un ordre social étouffant, qui transforme les femmes en objets figés, privés d'élan vital.

2. Écriture subversive

Dans le roman soumis à notre analyse, Elfriede Jelinek déconstruit volontairement les codes du roman classique en adoptant une écriture du choc : choc moral, sexuel, narratif, mais surtout linguistique. À travers un style ironique, une narration fragmentaire, une langue crue et provocante, Jelinek dérange, interroge et pulvérise les normes esthétiques autant que sociales.

2.1. *Transgression des normes narratives*

Contrairement à un roman psychologique traditionnel où le personnage évolue dans un temps cohérent et où sa subjectivité est explorée en profondeur, *La Pianiste* propose un récit fragmenté, sans progression linéaire ni structure narrative classique. Les événements sont juste juxtaposés sans transition claire ; les temporalités s'entrechoquent, les souvenirs remontent sans logique apparente. Ce refus de la continuité narrative est lié à l'absence de développement intérieur du personnage : Erika, figée dans son aliénation, n'a pas d'histoire au sens propre, comme l'indique crûment le texte : « Erika est un insecte inclus

dans de l'ambre, intemporel sans âge. Erika n'a pas d'histoire... Cet insecte est depuis longtemps incapable de voltes et de virevoltes » Jelinek (1983, p. 13).

Cette image fige Erika dans un état d'immobilité radicale, traduisant à la fois la stase psychologique du personnage et l'absence de transformation narrative. Le roman devient ainsi un espace clos, répétitif, sans véritable mouvement intérieur, ce qui choque les attentes du lecteur.

Les dynamiques relationnelles entre Erika, sa mère et Walter Klemmer, son élève devenu amant, échappent aux logiques narratives traditionnelles : elles évoluent de manière imprévisible, souvent abruptement, passant de l'obsession à la confrontation sans réelle transition émotionnelle ou développement psychologique cohérent. Cette imprévisibilité rompt avec le modèle classique de développement des personnages vers une forme de réconciliation, d'émancipation ou de catharsis. À l'inverse, *La Pianiste* s'inscrit dans une logique de stagnation et de circularité : Erika demeure enfermée dans une spirale de répression, de contrôle et d'autodestruction, sans perspective d'évolution ou de dépassement.

Ce refus de toute trajectoire narrative rédemptrice s'inscrit dans une stratégie délibérée de déconstruction des schémas narratifs patriarcaux, qui attribuent généralement aux personnages féminins des rôles de transformation ou de résolution à travers l'amour, la maternité ou la réintégration dans l'ordre social. Jelinek interrompt cette logique en fragmentant son intrigue, en brouillant les frontières entre voix narrative, discours intérieur et dialogues, et en mettant en œuvre une esthétique de la dissonance. Cette discontinuité narrative devient ainsi un vecteur essentiel de subversion féministe.

Par ailleurs, *La Pianiste* se situe à la croisée de plusieurs genres, sans jamais s'y conformer. Il ne s'agit ni d'un récit d'apprentissage, ni d'un roman de rédemption, mais plutôt d'une exploration radicale de la sexualité féminine, de l'aliénation corporelle et du conditionnement social. Jelinek déconstruit les conventions littéraires pour mieux dénoncer les structures de domination à l'œuvre dans les rapports de genre. L'absence d'une structure narrative satisfaisante ou rassurante, au sens traditionnel du terme, participe de cette entreprise critique : elle

désorientante le lecteur, l'empêchant de s'installer dans un cadre de lecture stable ou consensuel.

Cette perspective est soutenue par Borgomono, qui analyse les spécificités de l'écriture féminine contemporaine en soulignant la rupture avec l'hégémonie d'un récit homogène et linéaire :

Les romans féminins récents conservent souvent des traces de l'engagement qui a longtemps été de règle dans la littérature (...) : ils restent des romans de protestation et de contestation. Mais ils ne cèdent pas à la tentation monodique et se caractérisent au contraire, par leur écriture dialogique, leur intégration de voix multiples et hétérogènes. Pas de narrateur omnipotent, d'autorité fictive, pour imposer une lecture à sens unique. Borgomono (1994, p. 88)

En ce sens, *La Pianiste* s'inscrit dans une esthétique polyphonique et fragmentaire qui remet en question les fondements mêmes du roman comme instrument de normativité culturelle. À travers la dislocation du récit, l'absence de hiérarchie narrative et l'instabilité des voix, Jelinek produit une œuvre profondément critique, où la forme devient indissociable du propos féministe.

2.2. Une langue provocante

La dimension la plus marquante du style de Jelinek est sans doute sa langue provocante, mêlant ironie mordante, descriptions cliniques et hyperréalisme cru. Le récit adopte une tonalité cynique et détachée pour parler de violences intimes, de perversions sexuelles et de domination. Jelinek pousse la représentation du corps jusqu'à l'excès, refusant toute idéalisation romantique. Erika, par exemple, fréquente des peep-shows et en tire un plaisir froid, méthodique : « Erika trouve du plaisir dans la crudité des corps des petits films porno qui laissent poils, boutons et taches orner l'écran » Jelinek (1983, p.135). Ici, l'écriture s'oppose délibérément à toute esthétisation. Le corps n'est pas sublimé, mais montré dans sa trivialité la plus radicale, comme pour désacraliser le désir, le ramener à une matérialité brutale. À travers cela, Jelinek attaque frontalement la morale bourgeoise, l'hypocrisie du romantisme et la sacralisation de l'art.

Loin de l'euphémisation, la sexualité devient un champ de bataille, à la fois réel et symbolique, où le langage se fait tranchant. Cette stratégie d'écriture rejoint la tradition du grotesque, mais aussi celle d'une critique postmoderne de la fiction : le texte assume son artificialité, joue avec les registres, rompt les frontières entre tragique et burlesque. L'ironie, omniprésente, se déploie jusque dans la syntaxe : « Erika est une femme. Elle ne devrait pas l'oublier, même si personne ne le lui rappelle » Jelinek (1983, p. 134). Ce type d'assertion, faussement neutre, détourne les normes sociales pour mieux les dénoncer. La narratrice joue avec les stéréotypes pour les exhiber dans leur absurdité, révélant par le style la violence structurelle du langage lui-même, à la manière d'un démontage ironique des discours dominants.

Cette esthétique du choc, qui heurte par sa forme comme par son fond, n'est pas gratuite : elle est indissociable de la critique sociale menée par Jelinek. Le style devient l'arme d'un combat politique et féministe, destiné à déstabiliser le lecteur, à rompre avec la tradition littéraire dominée par le regard masculin, et à dire l'indicible : la violence du réel féminin, entre sexualité réprimée et parole interdite.

3. Récupération problématique de la parole féminine

3.1. Libération de la parole féminine

Dans le corpus, Erika choisit délibérément de s'exprimer par le biais de l'écriture, forme de médiation qui lui permet de formuler ses désirs autrement que par la parole directe. Elle adresse ainsi une lettre à Walter Klemmer dans laquelle elle décrit minutieusement les souffrances qu'elle désir subir, transformant leur relation en une mise en scène ritualisée de la soumission :

La lettre exige de Klemmer qu'Erika défaillle de joie et de volupté, il n'a qu'à suivre les instructions à la lettre. Qu'avec volupté il lui flanke une bonne série de claques. Un grand merci d'avance ! – S'il te plaît, ne me fais pas mal, est écrit, illisible entre les lignes. S'étouffer sur la queue dure comme pierre de Klemmer tout en étant coincée à ne plus pouvoir bouger, voilà ce que souhaite la femme. Ce qui est écrit là est le fruit de longues années de réflexions sécrètes. Jelinek (1983, p. 201)

Ce passage, à première vue, semble exprimer l'aliénation extrême d'Erika et son incapacité à établir une intimité affective saine. En substituant à une relation égalitaire une transaction de violence codifiée, elle donne à voir une subjectivité abîmée, où le langage devient un instrument de contrôle froid et déshumanisé. L'écriture de la lettre apparaît alors comme le symptôme d'un isolement émotionnel radical, où les affects sont transposés dans un imaginaire sadomasochiste, comme ultime forme de communication. Cependant, cette scène peut également être lue à travers une grille d'analyse féministe, où la lettre constitue un espace d'affirmation. Par l'acte d'écrire, Erika s'approprie une voix jusque-là étouffée par les figures d'autorité – maternelle et masculine. Elle n'est plus simple réceptrice de violence, mais autrice d'un scénario où elle définit elle-même les termes de la soumission.

À ce titre, l'écriture devient un geste performatif de subjectivation : elle transforme son mutisme en un langage autonome, certes marginalisé, mais porteur de pouvoir. Ce geste n'est pas sans rappeler celui de Ramatoulaye dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, qui, après « trente années de silence », fait entendre sa voix avec vigueur : Cette fois-ci je parlerai. Ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante. Bâ (1979, p. 85) Comme Ramatoulaye, Erika brise le silence imposé par les normes sociales à travers une écriture transgressive. Dans une lecture croisée, Gallimore interprète ce type de démarche comme une stratégie de résistance : Ecrire, c'est parler, c'est manifester sa révolte contre le silence imposé, c'est exprimer sa victoire sur le tabou et sur les coutumes qui ont longtemps muselé sa bouche. Gallimore (1997, p. 17) Ces figures féminines s'inscrivent ainsi dans une lignée de femmes qui refusent les contraintes discursives héritées d'un ordre patriarcal en forgeant un langage qui leur est propre, souvent dérangeant, mais profondément libérateur.

Dans les sociétés patriarcales, la parole féminine est traditionnellement dévalorisée, voire perçue comme dangereuse. Kaboré (1987, p. 118) rappelle que cette parole est jugée « négative et dangereuse », notamment parce que « la femme n'est pas maîtresse de sa bouche ». Cette perception :

du caractère prolix du verbe féminin est très répandue dans les sociétés africaines : chez les Moose, on pense que la femme est congénitalement incapable de contrôler sa parole.... Elle saisit la moindre situation malencontreuse pour laisser libre cours à ses paroles désordonnées, dont les conséquences peuvent être imprévisibles. C'est pourquoi la liberté d'expression de la femme est scrupuleusement codifiée et même restreinte par la société des hommes lorsqu'il s'agit d'affaires sérieuses à traiter. Des règles et des interdits sont autant de garde-fous qui obligent la femme à un usage modéré de sa parole. Kaboré (1987, p. 118)

Ces croyances conduisent à une codification stricte de la parole des femmes, considérée comme potentiellement subversive. Certaines croyances attribuent même à la physionomie féminine une incapacité congénitale à retenir ses mots : La femme étant privée de la pomme d'Adam... est incapable de retenir ses paroles ; aucun obstacle ne les freine dans la gorge pour lui laisser le temps de réfléchir... C'est pour cela que la parole de la femme en colère est dangereuse. Kaboré (1987, p. 118) Ainsi, écrire devient pour Erika un acte politique : elle utilise l'écriture non pas pour communiquer selon les normes admises, mais pour perturber, déranger et revendiquer son droit à une parole autre, inscrite dans le corps.

Le corps, précisément, constitue dans l'œuvre un second espace de réappropriation. Dans une scène particulièrement suggestive, le corps d'Erika est miniaturisé, réifié, offert à la manipulation de Klemmer :

Ce petit personnage piétine sa cervelle. La femme devant lui se ratatine à l'échelle miniature. On peut la jeter comme une balle sans la rattraper. On peut aussi la dégonfler. Elle se fait petite exprès [...] Erika compte acheter d'autres accessoires jusqu'à ce que nous nous soyons constitué un petit ensemble d'instruments de torture. Jelinek (983, p. 196)

Face à une sexualité patriarcale qui la nie, Erika tente paradoxalement de se réapproprier son corps par la douleur et l'avilissement. À l'instar de nombreuses héroïnes de la littérature contemporaine, son corps devient le théâtre d'un conflit intérieur, lieu de dépossession mais aussi de résistance. Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir analyse ce paradoxe : Elle proteste

contre la pénétration qui la déflorera : elle proteste en l'annulant. [...] Elle est surtout sadique : en tant que sujet autonome, elle fouaille, bafoue, torture cette chair dépendante, cette chair condamnée à la soumission qu'elle déteste. De Beauvoir (1949, p. 410)

L'automutilation et la sexualité violente deviennent ainsi pour Erika des modalités de reconquête. Gallimore (1997, p. 92) l'exprime en affirmant que « la femme se récupère et récupère sa chair, et 'fait vivre une partie de soi' que la société voudrait s'approprier ». Ce processus se reflète clairement dans un extrait particulièrement brutal de la lettre qu'Erika adresse à Klemmer : Par écrit j'exige de toi certaines jouissances [...] Flanke-moi une bonne série de claques ! N'écoute pas si je dis non. Ne viens pas si j'appelle. Ne cède pas si je supplie. En ce qui concerne ma mère : ignore-la. Jelinek, (1983, p. 200) Ici, le langage du désir est intégralement codifié par la logique de la domination et de la soumission. La sexualité décrite ne relève plus d'une quête de plaisir partagé, mais d'une mise en scène du pouvoir, où Erika reste pourtant paradoxalement l'autrice.

Cette configuration s'éloigne des schémas romanesques traditionnels où l'épanouissement sexuel de la femme est associé à l'amour romantique. Jelinek déconstruit cette norme en montrant comment les désirs féminins peuvent s'exprimer hors des cadres narratifs et moraux imposés. En refusant à son personnage féminin la possibilité d'un accomplissement personnel par l'amour ou une sexualité libératrice, l'autrice critique frontalement les attentes narratives genrées. *La Pianiste* met ainsi en lumière les violences symboliques et physiques qui pèsent sur le corps et la parole des femmes, tout en leur offrant des stratégies de réappropriation souvent ambivalentes.

3.2. Langage féminin contaminé

La parole d'Erika demeure empoisonnée par la structure violente qui l'a façonnée — domination maternelle, pression sociale, perversions intimes. Il n'y a ni guérison ni réconciliation dans son discours. Erika manifeste clairement un désir de se rebeller : A partir de considérations artistiques générales et personnelles, Erika en arrive à cette conclusion mathématique : après s'être tant d'années soumise à sa mère, jamais elle ne

pourrait se soumettre à un homme. Jelinek (1983, p. 10) Ici, Erika tente de se constituer en sujet en disant non. Mais ce refus de soumission n'ouvre pas vers une parole autonome. À la première lecture, ce non à la domination masculine pourrait être une première forme de parole féminine, c'est-à-dire une voix qui se dresse contre l'ordre patriarcal.

Erika ne veut pas prolonger le cycle de dépendance qui l'a détruite. Ici, la parole féminine apparaît donc comme résistance. Cependant, cette parole est récupérée par les structures de pouvoir en ce sens que le seul langage dont dispose Erika pour dire sa révolte est celui de la domination violente (sadomasochisme). Elle est donc incapable d'inventer un langage nouveau pour exprimer son autonomie. Même dans son refus de la soumission, elle reste prisonnière du discours patriarcal. Le même constat se fait dans le passage suivant : A la façon d'un kamikaze elle utilise son propre corps comme arme, puis avec l'extrémité de son instrument, du violon ou de l'alto plus lourd, se reprend à cogner dans ces gens qui rentrent tout poisseux du travail. Jenilek (1983, P. 12) Le terme « kamikaze » suggère un geste extrême, suicidaire et sacrificiel. L'héroïne, une musicienne, utilise son corps comme une arme : son existence même devient instrument de destruction. Cela traduit la désespérance radicale : elle n'a pas d'autre langage que l'autodestruction pour s'affirmer. Face à son incapacité de se faire entendre par la parole, elle fait parler son corps. Mais ce corps n'est pas érotisé de façon libératrice, il est violenté et instrumentalisé.

On remarque, par ailleurs, que les instruments musicaux (le violon, l'alto) ne servent plus à égayer, mais sont transformés en objet de violence en ce sens qu'ils deviennent des armes d'insurrection pour la protagoniste. Ce détournement du rôle assigné semble être une critique de l'auteure au sujet de la musique institutionnelle, qui au lieu de permettre l'expression de soi, opprime l'individu. Jelinek révèle ainsi que la femme, réduite au silence par les institutions patriarcale et musicale utilise son propre corps comme une arme pour se révolter, au risque de se nier elle-même car cette violence est renvoyée contre son propre corps.

Privée de parole, la femme fait de son corps et son art des armes de résistance. Mais cette parole corporelle est violente,

suicidaire, et ne touche pas le vrai pouvoir (patriarcat, institutions) : elle se retourne contre elle-même et contre les autres. C'est une parole récupérée et pervertie : au lieu d'être libératrice, elle se traduit par la destruction, mieux l'autodestruction comme si le seul langage accessible à la femme était celui de la violence et de la mort. La subversion entreprise par Jelinek atteint ses limites. Le langage comme remède échoue à se libérer complètement. Il n'y a ni dénouement libérateur, ni catharsis : seulement un témoignage de l'impasse. Le langage reste enlisé dans la tragédie — son pouvoir de transformation est freiné, malgré sa puissance dénonciatrice.

L'écriture ne réforme pas, elle expose. Ainsi, *La Pianiste* demeure un témoignage d'échec productif : un texte qui apprend à faire du bruit avec ce qui est indicible. Il parle de la dualité féminine traumatisée sans offrir de renaissance ; il dit l'indicible, mais laisse ouvert le drame. L'absence de solution consolatrice fait sens : c'est dans cette tension non résolue que réside le geste littéraire de Jelinek, qui refuse la consolation au profit d'une conscientisation dérangeante. Le roman ne propose aucune rédemption ni retour à l'innocence : chaque mot rappelle le cadre oppressif, et l'acte même de parler — même pour résister — est traversé par la violence. La parole subversive est donc ambivalente : nécessaire, mais incrustée dans la structure qu'elle critique.

Conclusion

Dans *La Pianiste*, Elfriede Jelinek crée une œuvre littéraire d'une rare intensité où s'entremêlent violence symbolique, aliénation féminine et critique radicale des normes sociales et linguistiques. Le roman ne se limite pas à dénoncer une situation individuelle : il expose avec brutalité les effets du patriarcat sur la construction de la subjectivité féminine et l'accès des femmes à la parole. Erika Kohut, la protagoniste, subit une double oppression familiale et sociale. Élevée dans la répression de ses désirs et de sa liberté, incapable de s'exprimer pleinement, elle incarne un féminin en crise, empêché de dire, de vouloir et d'exister dans un monde dominé par des structures de pouvoir rigides.

Face à cette aliénation, Jelinek adopte une écriture subversive qui déconstruit les codes du roman traditionnel. Sa

langue fragmentée, parfois choquante, s'inscrit dans la lignée des théories de l'écriture féminine (Kristeva, Cixous, Irigaray), pour qui le langage peut devenir un espace de résistance quand il est investi par le corps et le refoulé. L'écriture donne ainsi forme à une parole blessée, instable, mais qui résiste à la normativité du langage dominant.

Cependant, cette réappropriation reste problématique. *La Pianiste* ne propose pas une reconquête sereine de la parole féminine, mais met au contraire en lumière ses limites structurelles. Loin d'une catharsis, le roman montre que le langage reste marqué par la violence qu'il dénonce, exposant la faille d'un sujet féminin disloqué, prisonnier du pouvoir. L'écriture subversive de Jelinek n'offre donc pas une récupération linéaire ou triomphante, mais une mise en crise du langage et un dévoilement de l'impossibilité de dire dans un monde où le féminin est marginalisé.

Pourtant, dans cette impasse, réside une puissance : celle d'écrire l'indicible, de faire entendre une voix dérangeante qui résiste et dénonce les fondements du pouvoir symbolique. *La Pianiste* s'affirme ainsi comme un roman féministe majeur et une œuvre profondément politique, où le langage devient le théâtre du conflit entre domination et subjectivité. Plutôt que des réponses, Jelinek nous confronte à une question essentielle : comment parler et écrire quand le langage même est traversé par l'oppression ?

De ce fait, l'analyse de *La Pianiste* transcende le simple cadre d'une étude littéraire. Elle questionne les conditions mêmes de possibilité d'une parole féminine dans des sociétés encore tenues par des formes systémiques d'aliénation. En révélant les mécanismes de domination à l'œuvre dans la langue, l'éducation, la famille et la culture, Jelinek ouvre un espace de réflexion critique sur nos propres structures sociales.

En cela, cette réflexion révèle la littérature comme un instrument incontournable de déconstruction des normes, c'est-à-dire un levier politique et symbolique qui éclaire les enjeux contemporains de genre, de pouvoir et de représentation. Lire Jelinek aujourd'hui, c'est affronter la violence encore à l'œuvre

dans les rapports sociaux et repenser les conditions d'une parole véritablement libératrice.

Bibliographie

- **ADORNO Theodor**, 1974. *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris
- **BÂ Mariama**, 1979. *Une si longue lettre*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar
- **BARTHES Roland**, 1957. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris
- **DE BEAUVOIR Simone**, 1949. *Le Deuxième Sexe, tome I : Les faits et les mythes*, Gallimard, Paris
- **BERGMANN Franziska & SCHÖBLER Franz**, 2012. *Gender Studies*, transcript Verlag, Bielefeld
- **BEYALA, Calixthe**, 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Stock, Paris
- **BIRKETT Jennifer**, « Elfriede Jelinek's The Piano Teacher: Music, Misogyny and the Repressed », Modern Austrian Literature, vol. 31, n°2, 1998, pp. 1-20.
- **BONI Tanella**, 2011. *Que vivent les femmes d'Afrique !*, Éditions de la Renaissance Africaine, Dakar
- **BORGOMANO Madeleine**, « Le roman au féminin : voix et écritures », Europe, n°779, 1994, pp. 84-91.
- **BOURDIEU Pierre**, 1998. *La Domination masculine*, Éditions du Seuil, Paris
- **BUTLER Judith**, 2005. *Trouble dans le genre* (trad. fr. de *Gender Trouble*, 1990), La Découverte, Paris
- **BUTLER Judith**, 2007. *Gender Trouble*, Routledge, New York
- **CIXOUS Hélène**, 1975. *Le Rire de la Méduse*, L'Arc, Paris
- **FOUCAULT Michel**, 1975. *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris
- **GALLIMORE Renée-Nicole**, 1997. *L'Écriture féminine et la dictée du silence*, L'Harmattan, Paris
- **HONEGGER Gaby**, 2001. *Le corps et l'écriture chez Elfriede Jelinek*, Slatkine, Genève
- **HORVÁTH Márta**, 2015. *Écrire contre le silence : l'œuvre d'Elfriede Jelinek*, Classiques Garnier, Paris

- **IRIGARAY Luce**, 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris
- **JELINEK Elfriede**, 1989. *La Pianiste*, Éditions du Seuil, Paris
- , 1992. *Les amantes*, Jacqueline Chambon, Nîmes
- **KABORÉ Blandine**, 1987. *La Femme et la parole : pour une parole féminine libre dans la tradition moaga*, L'Harmattan, Paris
- **KRISTEVA Julia**, 1980. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris
- **NÜNNING Vera & NÜNNING Ansgar**, 2004. *Erzähltextranalyse und Gender Studies*, Metzler, Stuttgart/Weimar
- **SPIVAK Gayatri Chakravorty**, 2020. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Éditions Amsterdam, Paris
- **VOGEL Julia**, « Intertextualité et stratégie de la subversion dans l'œuvre de Jelinek », *Germanica*, n°46, 2010, pp. 17-29.