

L'œuvre romanesque d'Elfriede Jelinek : une esthétique de la pop culture ?

Par Vanessa BESAND

L'œuvre romanesque d'Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature en 2004, se présente comme singulière en Europe tant il est inhabituel de voir un écrivain issu du Vieux Continent jouer autant avec les codes de la paralittérature et plus largement, de la culture de masse dans son ensemble. Les romans de Jelinek se teintent en effet de références multiples et constantes à une culture non élitiste qui rapprochent leur auteur des postmodernes et de leur critère de décroisement entre les différents niveaux de culture. Mais le recours permanent à toutes ces références ne signifie pas pour autant que la romancière soit attachée aux valeurs véhiculées par cette culture de masse qu'elle tente aussi de mettre à distance grâce à tout un jeu narratorial extrêmement travaillé. Dans ces conditions, la pratique fictionnelle de Jelinek demeure incontestablement très liée à la notion de littérarité et met en lumière le fait essentiel que la littérature postmoderne n'est pas synonyme de régime post-esthétique. C'est cette tension au sein de son œuvre romanesque entre réutilisation et mise à distance de la *pop culture* que nous aimerions interroger ici.

Des références constantes à la *pop culture*

Une esthétique sans frontières

La littérature romanesque de Jelinek est éminemment inspirée par tout un champ de productions issues de la culture populaire, mais surtout de la culture de masse¹, littéraire comme télévisuelle. La romancière reconnaît elle-même s'être autant nourrie étant jeune d'une littérature élitiste que grand public, dévorant de la même manière les romans à l'eau de rose, les magazines, les bandes dessinées et la jeune poésie américaine, et avoue apprécier énormément les séries télévisées : « Je suis une passionnée des séries américaines des années soixante comme *Flipper le dauphin*, *Lassie chien fidèle* ou *Daktary*.² » Mais parmi ces références extrêmement diversifiées, une influence précise se fait tout particulièrement sentir sur son œuvre : celle du roman policier car, comme elle le soulignait elle-même dans une interview, elle est avant tout une grande consommatrice de polars : « Je suis une lectrice fanatique de polars. J'adore les énigmes. Mais ce qui m'intéresse le plus, ce sont les affaires criminelles réelles.³ » Tous ses romans s'inspirent en effet du roman policier ou même du fait divers qui possède la particularité de se présenter, non comme fiction mais comme réalité, et

¹ Commençons par distinguer très clairement ces appellations parfois employées de manière synonymique que sont la culture populaire et la culture de masse. La culture populaire est une culture issue du peuple, à dimension folklorique, dont l'intention première est créative. À l'inverse, la culture de masse n'émane pas du peuple mais de pouvoirs économiques qui tentent de la faire passer pour une émanation populaire. Son but est en outre marchand avant d'être créatif. La culture de masse repose donc sur une manipulation et même sur une imposture puisqu'elle a souvent tenté et est même parfois parvenue à faire se confondre culture populaire positive et culture purement commerciale.

² Elfriede Jelinek, citée et traduite par Christine Lecerf, *Elfriede Jelinek, L'entretien*, Paris, Seuil, 2007, p. 36.

³ Elfriede Jelinek, citée et traduite par Mathilde Sobottke et Magali Jourdan, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger Public, coll. « Vies Rebelles », 2006, p. 118.

de mettre en jeu les médias, essentiels au développement de la culture de masse. Dans *Die Ausgesperrten* (1981), elle conte l'histoire d'un jeune garçon assassinant son père, sa mère et sa sœur et s'est pour cela inspirée de l'assassinat par un lycéen de ses parents et de son frère jumeau dans l'Autriche de 1965. Dans *Lust* (1989), le meurtre final du fils par sa mère serait, selon ses propres dires, issu de l'affaire Vuillemin en France. *Gier* (2000) se présente quant à lui comme un mélange de roman policier et de reportage télévisé autour d'un fait divers : l'assassinat d'une jeune fille retrouvée morte dans un lac autrichien, ficelée dans une bâche. Enfin, même dans un roman plus narratif comme *Die Klavierspielerin* (1983), le genre policier n'est pas oublié puisque le texte, qui peut se lire comme une « déconstruction policière de l'idylle⁴ », présente une mère bourreau et paranoïaque faisant constamment subir à sa fille Erika un interrogatoire tyrannique tandis que cette dernière se transforme de son côté en détective privé pour prendre son élève, Walter Klemmer, en filature et suivre tous ses faits et gestes. Avec ce roman, Jelinek ancre donc le crime dans la sphère intime et déplace ses enjeux et ses motifs vers le domaine privé, familial ou amoureux.

Mais si le roman policier et le fait divers semblent avoir les faveurs toutes particulières de l'auteur parmi la large palette des productions de masse, certains autres de ses romans se présentent pour leur part comme étant plus proches de l'esthétique du roman-feuilleton. Tel est notamment le cas de *Die Liebhaberinnen* (1975) dans lequel le narrateur extradiégétique suit le parcours amoureux de deux jeunes filles, Brigitte et Paula, dans l'Autriche contemporaine. Leur histoire d'amour est ainsi présentée au lecteur suivant les codes de ce genre de littérature qui met toujours l'accent sur la rencontre, le hasard positif, le destin des amants et finalement le mariage. Comme l'explique Bénédicte Guillon, « Elfriede Jelinek utilise les traits généraux du roman de consommation populaire pour ébaucher son sujet qu'elle emprunte au domaine de la subculture⁵ ». Ainsi Paula et Brigitte sont-elles présentées comme des héroïnes de romans d'amour, dont l'histoire « n'est pas une chose qui se développe, c'est une chose qui leur tombe dessus (la foudre) et s'appelle l'amour⁶. » Brigitte dit aussi « aime[r] heinz parce qu'il y a en elle ce sentiment contre lequel elle ne peut rien. point final⁷. » Mais des romans comme *Lust* ou *Gier* recourent eux aussi partiellement à cette esthétique, même si celle du polar ou du fait divers demeure privilégiée. Dans *Lust* par exemple, l'histoire adultérine entre Gerti et Michael est vécue par la jeune femme comme une idylle passionnée lui permettant de fuir son morne quotidien⁸, tandis que dans *Gier*, le recours

⁴ Benoît Legemble, « Crime, famille et société dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek », in *Elfriede Jelinek*, Revue Europe, Paris, n° 933-934, janvier-février 2007, p. 333.

Pour l'auteur de cet article, Elfriede Jelinek utilise le fait divers et le crime propre au roman policier pour subvertir le modèle national autrichien et révéler, derrière la monstrosité des personnages criminels, celle d'une société en décomposition car n'ayant pas fait retour sur elle-même à la suite de la Deuxième Guerre mondiale et du fascisme, resté inscrit de manière persistante dans toutes les structures sociales de l'Autriche.

⁵ Bénédicte Guillon, « Les Amantes » d'Elfriede Jelinek, *Lecture d'un roman controversé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2006, p. 68.

⁶ „die geschichte [...] ist nicht etwas, das wird, sie ist etwas, das plötzlich da ist (blitz) und liebe heißt“ (Elfriede Jelinek, *Die Liebhaberinnen*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993, p. 10).

Soulignons dès à présent le fait, récurrent chez Jelinek, que la romancière se joue des codes de sa langue en employant certains mots, noms communs et noms propres, sans majuscule initiale, comme l'exige pourtant la langue allemande. Ceci est un trait stylistique propre à cet auteur atypique et n'est donc en rien, dans l'ensemble des citations mentionnées, un oubli ou une maladresse de notre part.

⁷ *Ibid.*, p. 26 : „außerdem liebt brigitte heinz, weil dieses gefühl in ihr ist, gegen das sie nicht ankommt. schluß.“

⁸ Tel est le cas lorsque Gerti, à la manière des héroïnes de romans d'amour, insiste sur la passion qui la saisit lors de ses étreintes avec Michael : „in der Frau, die das Höchste erleben und erledigen wollte, sind kernlose Werke in Kraft getreten worden. Ein Quellgebiet ist erschlossen, von dem sie jahrzehntelang heimlich träumte.“ (Elfriede Jelinek, *Lust*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, p. 116) : « au cœur de la femme partie pour connaître l'ivresse des cimes et s'en repaître, des particules de taille atomique se sont trouvées accélérées. Un gisement vient d'être découvert dont elle rêvait en secret depuis des décennies. »

implicite au journal intime nous détourne de la sphère purement policière pour nous rapprocher de celle, plus sentimentale, du roman à l'eau de rose ou du roman-feuilleton⁹.

Une esthétique postmoderne ?

Il est toutefois important de noter qu'un tel recours à la culture de masse n'empêche absolument pas Jelinek de proposer une littérature de qualité, autrement dit une littérature qui, si elle recourt bien à des modèles marchands, cherche aussi à s'en distinguer en pratiquant notamment une écriture très travaillée stylistiquement et en ce sens, assez éloignée de celle, souvent stéréotypée et propice aux facilités de langage, de la littérature de masse. Elle cherche notamment à créer une écriture extrêmement musicale dont l'inspiration lui vient à la fois de la poésie qu'elle a pratiquée à ses débuts et de sa formation de pianiste : « J'ai trouvé une forme mixte, mélange d'écriture et de composition, donc une manière compositionnelle de manier la langue.¹⁰ » Et elle ajoute que « chaque mot est pour [elle] un matériau de base en soi [...] qu'il faut travailler, tailler en fonction d'assonances, d'allitérations¹¹. » Le fait de recourir à des modèles et à des schémas propres à la paralittérature ne va d'ailleurs pas à l'encontre d'une influence beaucoup plus traditionnelle et canonique puisque la romancière n'hésite pas non plus à puiser son inspiration au cœur des œuvres des grands auteurs allemands (Nietzsche, Rilke, Hölderlin, Goethe) auxquels elle reprend souvent des citations précises. *Lust* se présente ainsi comme un texte construit à partir d'une soixantaine de poèmes empruntés à Hölderlin et intégrés dans le corps du roman sous différentes formes. Pour Jelinek, cela renvoie bien au fait que ses textes fictionnels n'émanent pas de la seule culture populaire ou mass-médiatique : « Quand je cite Hölderlin, cela signifie tout simplement qu'en plus de tous les clichés véhiculés par la langue et les divers médias, j'intègre également le plus haut niveau de la langue allemande.¹² » Un exemple extrait de *Gier* est particulièrement révélateur de son art de mêler *pop culture* et culture savante : « *Noch jemand da, der dafür vielleicht mich glücklich sehen möchte ? Er müsste es nicht mit ansehen, weil er eben gar nicht daheim wäre, wenn ich käme ? Wer wenn ich schrie hörte mich ? Niemand ? Vielleicht weil ich bislang niemandem aufgefallen bin.*¹³ » [Je souligne]. La phrase placée en romain renvoie ici à une citation extraite du début des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke. Cette citation très poétique est encadrée par une réflexion à la première personne menée dans l'esprit du journal intime ou même du roman-feuilleton, le « je » féminin se désolant de sa solitude et demandant à être aimé. À la manière des poètes contemporains, Jelinek apprécie de créer son propre style à partir de collages de citations issues tout autant de la grande tradition littéraire allemande que de la culture de masse. C'est pourquoi son œuvre se présente comme profondément originale, mais aussi comme fondée sur le principe du décloisonnement. En mettant sur le même plan diverses productions, contemporaines ou canoniques, reconnues ou

⁹ Un exemple lorsque la femme amoureuse prend la parole : „*Ja, bleib immer du selbst. Ich finde dich gut wie du bist. Du bist mein Traummann. Groß, stark, blond, blauäugig und siehst wie ein Wikinger aus [...]. Für mich bist du außerdem der Fels in der Brandung, nach dem ich mich immer gesehnt habe.*“ (Elfriede Jelinek, *Gier*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, p 120) : « Oui, reste toujours comme ça. Je te trouve bien comme tu es. Tu es l'homme de mes rêves. Grand, fort, blond, les yeux bleus, tu as l'air d'un Viking [...]. De plus, tu es pour moi le roc inébranlable auquel j'ai toujours aspiré en plein ressac. »

¹⁰ Elfriede Jelinek citée et traduite par Bernard Banoun, « Euterpe en pure perte : de la musique chez Elfriede Jelinek », in Revue *Europe*, Paris, n° 933-934, janvier-février 2007, p. 425.

¹¹ Elfriede Jelinek citée et traduite par Bénédicte Guillon, *op. cit.*, p 70.

¹² Elfriede Jelinek citée et traduite par Yasmin Hoffmann, « Entretien avec Elfriede Jelinek », in *Lust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 282.

¹³ Elfriede Jelinek, *Gier*, *op. cit.*, p. 422 : « Quelqu'un aimerait-il encore, sait-on jamais, me voir heureuse ? Il ne serait pas obligé de voir ça car il ne serait justement pas chez lui, si je passais ? *Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri ?* Personne ? Peut-être parce qu'on ne s'est pas vraiment aperçu de ma présence, jusqu'à maintenant. »

non par le monde littéraire et par la critique, la romancière affiche en effet sa volonté de ne pas séparer irrévocablement différents niveaux de culture habituellement hiérarchisés. Or, une telle recherche est en soi assez proche des tentatives postmodernes dans leur ensemble. La plupart des romanciers postmodernes tentent en effet de valoriser une culture populaire et même marchande trop longtemps décriée ou négligée¹⁴. S'il nous semble donc possible de caractériser, parmi beaucoup d'autres critères, le mouvement postmoderne par son désir de faire s'effondrer les barrières entre différents niveaux de culture et par ses tentatives multiples et variées pour y parvenir, Jelinek peut dès lors parfaitement apparaître comme une romancière postmoderne.

Mais si une telle conception littéraire, fondée sur le décroisement, évoque le mouvement postmoderne, elle n'est pas non plus sans rappeler la pratique théorique, tout à fait d'actualité, des *cultural studies*, qui s'est largement développée depuis une quarantaine d'années sur les campus américains et commence à investir, bien qu'avec beaucoup de retard, les départements de lettres de l'université française ou allemande après avoir déjà conquis ceux du reste de l'Europe. En mettant en relief l'étude d'un objet social à travers les productions autant populaires que canoniques, les études culturelles issues de Birmingham ont en effet implicitement souligné l'intérêt de tout un pan culturel souvent rejeté¹⁵. C'est pourquoi, chacune dans leur domaine propre, pratique postmoderne et théorie culturaliste semblent se rejoindre sur cette question du traitement de la culture de masse et de la place qu'elle est en droit d'occuper par rapport aux œuvres d'art consacrées.

Toutefois (et c'est sans nul doute ici que réside l'une des grandes différences et même l'un des points d'achoppement entre postmodernisme et *cultural studies*), si ces dernières ont parfois tendance, dans un esprit de révolte face à la tradition universitaire, à privilégier la culture populaire à la littérature canonique¹⁶, tel n'est finalement pas le cas des praticiens contemporains de la littérature et notamment de Jelinek. Celle-ci réaffirme au contraire, *via* son œuvre fictionnelle, des valeurs littéraires nettes que le seul recours à la culture de masse ne suffit pas à mettre à mal et tend même, dans un mouvement inverse et en raison de l'emploi particulier qui en est fait au sein de ses textes, à renforcer.

¹⁴ Quelques exemples : aux États-Unis, Thomas Pynchon incarne très bien cet esprit de décroisement puisque sa pratique littéraire, extrêmement ambitieuse et nourrie d'influences diverses, y compris scientifiques, se caractérise aussi par un recours constant à de nombreux pans de la culture populaire, tels que musique rock ou *comics*.

En Europe, un auteur comme Italo Calvino incarne également ce décroisement entre littérature populaire et élitiste, entre ce que les Américains nomment *pop culture* et *high culture*. Dès sa trilogie dans les années cinquante (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*) s'est fait sentir dans son esthétique le goût pour les récits d'aventures, mais aussi pour les dessins animés (notamment les cartoons de Tex Avery) ou pour les bandes dessinées et les vignettes enfantines.

¹⁵ De nombreux critiques outre-Atlantique reviennent sur le fait que les *cultural studies* étudient toutes les sphères culturelles de la société : « Les études culturelles sont [...] attentives à l'étude de la gamme complète des arts, des croyances, des institutions et des pratiques de communication d'une société. » (L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, « Introduction », in *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p. 4.)

Jonathan Culler ajoute que « le souhait de l'analyste [dans la perspective des *Cultural Studies*] [serait] de trouver dans la culture populaire une expression authentique de valeur. » (J. Culler, *The Literary in Theory*, California, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2007, p. 244.)

¹⁶ C'est en tout cas l'avis de Jonathan Culler : « La pratique des études culturelles a gagné sa spécificité de l'intérêt qu'elle a porté à la culture populaire ou à la culture de masse, par opposition aux formes culturelles élitistes déjà étudiées dans les universités [...]. Aux États-Unis, l'identification aux études culturelles semble signifier une résistance aux études littéraires. Bill Germano, dont les ouvrages publiés chez Routledge ont beaucoup fait pour définir le champ d'études, observe que faire des études culturelles signifie ne pas étudier les auteurs canoniques. Les études littéraires sont une orthodoxie contre laquelle se définissent les études culturelles. » (*Ibid.*, p. 242.)

Une pop culture violemment mise à distance et finalement dénoncée

Les effets critiques de l'intertextualité et les bienfaits de la distanciation narrative

Le collage auquel recourt Jelineck lui permet certes d'associer étroitement littérature élitiste et productions d'ordre commercial. Mais cet accolement n'est pas neutre et est en réalité destiné à produire un effet tout particulier qui dépasse de loin l'idée d'une simple juxtaposition sans enjeux. Le montage même de son texte permet en effet de faire ressortir l'idéologie contenue dans certains énoncés tout droit sortis des productions de masse ou même des publicités ou de certaines émissions télévisées. La romancière le souligne elle-même au tout début de *Bambiland* (2004) lorsqu'elle mentionne que le texte, entièrement fondé sur le principe de l'intertextualité, n'est finalement pas d'elle et qu'« il est le fruit de mauvais géniteurs. Il est le fruit des médias¹⁷ ». Cela tient surtout au fait que ces énoncés récupérés sont immédiatement transposés à l'intrigue et se révèlent en décalage extrême par rapport aux propos tenus par le narrateur. Tel est par exemple le cas lorsque, dans *Lust*, ce dernier reprend le ton et les expressions typiques d'un présentateur télévisé en train de conclure son émission et de donner rendez-vous le lendemain aux téléspectateurs et qu'il applique ceux-ci à la situation maritale des deux protagonistes, Hermann et Gerti, créant ainsi un décalage saugrenu destiné à faire sourire le lecteur, mais aussi à le troubler, à le mettre mal à l'aise et à éveiller son esprit critique face aux valeurs patriarcales de la société dépeinte :

*Die Arbeit der Geschlechter, ausgeführt heute von Direktor und Direktorin – danke für den doppelten Axel und den aufgerittenen Berger! – unter der sie schaudernd aufblühten, um sich nachher den Mund abzuwischen wie nach einem gierig eingeworfenen Essen, sie ist vielleicht, aber nicht sicher für heute beendet. Bis morgen wir uns froh im Licht wiederfinden, das aus den Scheinwerfern des Postautos strahlt, so früh noch im Dunkeln, und die kommenden Jahre erst!*¹⁸

Le narrateur met ici l'accent sur « le travail des sexes », autrement dit sur ce qu'il considère comme une forme d'aliénation sociale appliquée à la sphère intime et privée. Le sexe n'y est pas considéré comme une dimension neutre ou positive de la vie de couple, mais comme un instrument destiné à aliéner la femme à l'homme et à son pouvoir. Cette critique, formulée indirectement par le biais de l'ironie et même du sarcasme, ne peut échapper à un lecteur attentif. Elle se double, en outre, d'une dénonciation de la culture de masse elle-même puisque le choix de l'imitation du présentateur télévisé renvoie directement au fait que les médias participent pleinement à l'entretien de l'aliénation de la femme par la transmission, discrète mais bien réelle, de valeurs patriarcales établies depuis des siècles. Toutefois, c'est justement en détournant de la sorte certains énoncés issus de la société mass-médiatique que Jelineck cherche à créer des valeurs spécifiques généralement très éloignées de celles qui sont impliquées par cette même société et en l'occurrence ici, de celles que véhicule en sous-main le discours cordial et très lisse du présentateur télévisé, en vérité à mille lieues du ton de neutralité qu'il essaie d'imprimer à ses paroles. Mais la romancière tente aussi, à l'inverse de médias qui comptent sur l'accord tacite des téléspectateurs et sur leur passivité pour entrer pleinement dans le système et le justifier, de faire réagir son lecteur en en appelant à son intelligence. La juxtaposition problématique car décalée entre le propos, insistant

¹⁷ Elfriede Jelineck, *Bambiland*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2006, p. 13. Traduit de l'allemand par Patrick Démerin.

¹⁸ Elfriede Jelineck, *Lust*, op. cit., p. 249 : « Le travail des sexes aujourd'hui exécuté par monsieur le directeur et madame la directrice – merci pour le double axel et le grand écart ! – qui les fit s'épanouir, monstrueux, puis s'essuyer la bouche comme après un repas goulûment avalé, est peut-être, mais ce n'est pas sûr, terminé pour aujourd'hui. À demain matin ! Où nous nous retrouverons, heureux, dans la lumière des phares du car, à une heure fort matinale, demain, comme toutes les années à venir ! »

ironiquement sur le sort de la femme, négativement scellé au sein de l'institution qu'est le mariage, et le ton léger et même anodin employé pour l'énoncer doit faire naître chez le lecteur une forme de méfiance destinée à lui faire prendre du recul par rapport à ce qui est dit et à faire ainsi de l'acte de lecture un acte conscient et réfléchi. Loin de productions mass-médiatiques (séries télévisées, publicités, magazines, romans de gare) qui cherchent avant tout à plaire au récepteur et à faire de lui un consommateur passif disposé à accepter les valeurs qui lui sont proposées, Jelinek convoque ce que Vincent Jouve nomme dans *La Lecture*, l'instance, non du « lisant », mais du « lectant »¹⁹. Il en va de même lorsque, en féministe avérée, elle reprend les termes métaphoriques utilisés par la littérature romanesque féminine pour mieux s'en éloigner subtilement. C'est ainsi que la comparaison du corps de la femme à un paysage parcourt toute l'œuvre de *Lust*, avec l'évocation fréquente de ses « monts », de ses « vallons » et de sa « flore »²⁰. Mais ces clichés, fréquents dans les romans d'amour grand public, sont vite détournés vers l'idée que la femme, plus qu'un paysage vierge qui s'offre à l'homme, est en vérité un jardin clos, propriété exclusive du mari : « *Der Mann hebt das Bein in seinem eigenen Garten, dann geht er hinaus und hebt es an jeder weiteren Ecke. Die dümmrigsten Gründe bleiben nicht verschont von ihm.* »²¹ La métaphore courante du sexe féminin comme jardin est ici totalement détournée de ses connotations lyriques pour devenir condamnation de la domination sexuelle de l'homme sur la femme et de la violence qu'il lui fait endurer.

C'est donc finalement grâce au recours à une intertextualité dont les textes originels sont détournés du contexte dans lequel ils sont habituellement employés, mais aussi grâce à un narrateur constamment ironique ou sarcastique, que Jelinek parvient à faire parler la langue et surtout à montrer toute l'idéologie contenue dans des discours publicitaires ou mass-médiatiques en apparence innocents. En faisant de son narrateur une entité constamment en décalage avec les propos (issus d'autres horizons littéraires et culturels) qu'il tient, Jelinek met en lumière une faille au cœur même de son texte, une « diffraction énonciative constitutive de l'ironie »²², et invite le lecteur à s'y pencher pour y déceler toute une part de non-dit. Mais par cette ironie, elle crée également une distance entre voix du narrateur et point de vue du personnage, qui ne se superposent plus tant leurs valeurs sont éloignées les unes des autres. Alors que le personnage reste le plus souvent dépendant des valeurs véhiculées par la culture de masse et par ses productions²³, le narrateur se révèle au contraire, à l'image de l'auteur lui-même, très méfiant vis-à-vis de celles-ci. La distanciation permise par la narration objective en focalisation externe, une distanciation quasi brechtienne selon Yasmin Hoffmann²⁴, sert dès lors la mise à distance des schémas et des discours propres à la *pop culture* puisque les valeurs du narrateur, jamais explicites mais toujours évoquées à travers l'ironie comme des valeurs contraires à celles des protagonistes, l'emportent très

¹⁹ Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu*, distinguait le liseur, le lu et le lectant. Vincent Jouve propose une nouvelle tripartition : le lu, le lectant et le lisant. Il renonce donc totalement au liseur, part du sujet qui tient le livre et maintient le contact avec le monde extérieur ; il affine en revanche le lectant, qui reste dans les deux cas l'instance critique du lecteur, et détache du lu, part inconsciente du lecteur qui réagit aux structures fantasmatiques du texte, le lisant, nouvelle instance qui correspond à la part participative du lecteur, piégée par l'illusion référentielle. Voir *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993.

²⁰ „Ihre Berge und Täler samt Gezweige“ (Elfriede Jelinek, *Lust*, op. cit., p. 24).

²¹ *Ibid*, p. 19 : « L'homme lève la patte dans son propre jardin, puis sort et recommence aux quatre vents. Il n'épargne aucun vallon, aussi obscur soit-il. »

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, p. 120.

²³ Paula dans *Die Liebhaberinnen* et Gerti dans *Lust* sont toutes deux soumises aux diktats de la beauté et de la mode imposés par les magazines féminins et Paula envisage même sa relation avec Erich sur le mode de celles que présentent les romans-feuilletons.

²⁴ Voir Yasmin Hoffmann, « Entretien avec Elfriede Jelinek », in *Lust*, op. cit., p. 276.

logiquement, dans le système de hiérarchisation des valeurs textuelles, sur celles du ou des personnages²⁵.

Une mise en garde adressée au lecteur

Jelineck ne reprend donc les valeurs et les schémas propres à la culture mass-médiatique que pour mieux pouvoir les mettre à distance grâce à son travail narratorial et même les dénoncer comme dangereuses et néfastes pour les « consommateurs ». Elle n'hésite d'ailleurs parfois pas à énoncer directement, *via* son narrateur, les dangers de médias qui offrent aux récepteurs du prêt-à-penser et du « prêt-à-rêver²⁶ » : « *Diesem Zweck dient der Fernsehapparat, der schöne Bilder, schöne Weisen, vorfabriziert und verpackt, ins Haus liefert.*²⁷ » De cette manière, les personnages de Jelineck deviennent des contre-exemples pour le lecteur et incarnent ce qu'il ne faut pas faire. Le cas de Paula dans *Die Liebhaberinnen* est patent de ce point de vue. La jeune fille tire en effet tout son savoir sur la vie et l'amour des magazines féminins qu'elle lit assidûment. Le problème est que sa relation avec Erich ne va pas du tout se dérouler de la même manière que celle de ses héroïnes favorites pour lesquelles un *happy end* vient toujours couronner, après plusieurs obstacles dont les amants ont finalement su triompher, un amour sincère plus fort que tout. Paula tente certes de reproduire le schéma du couple dont sa connaissance lui vient de la culture de masse, mais le narrateur prend un malin plaisir à mettre en scène l'échec du personnage, dont la vie ne ressemble finalement pas aux pages colorées des magazines et pour qui bonheur et succès demeurent hors d'atteinte : « *wir haben die liebe zwischen erich und paula deshalb nicht geschildert, weil es sie nicht gegeben hat. es war wie ein loch, in das man hineinstolpert, und nach dem man wieder weiterhumpelt.*²⁸ » En mêlant l'héritage parodique du *Bildungsroman* et la copie de l'esthétique des romans-feuilletons dont elle détourne les valeurs et la trame narrative reposant sur le *happy end*, Jelineck propose dès lors au lecteur une mise à mort de tous les thèmes privilégiés par la culture de masse : le hasard heureux, le coup de foudre, le destin des amants, le mariage comme signe de plénitude, la famille comme cellule de bonheur, la femme heureuse dans sa soumission à son mari et dans ses fonctions maternelle et ménagère, etc. Elle s'attaque ainsi clairement au roman féminin, genre qui transporte le lecteur dans un monde idyllique où la probité et la bonté finissent toujours par triompher sur la laideur et l'ignominie et où l'héroïne, synthèse de toutes les vertus traditionnellement attribuées à la femme idéale, voit ultimement, lors d'un dénouement forcément heureux, sa valeur pleinement reconnue. Dans ces conditions, une affirmation faisant mention d'une « chose qui leur tombe dessus (la foudre) et s'appelle l'amour²⁹ » ne peut et ne doit être lue que comme une déclaration éminemment ironique, ironie dont l'utilisation de la parenthèse, par la reprise et la mise à distance qu'elle impose, est d'ailleurs révélatrice. « Partant d'un univers de magazines et de romans à l'eau de rose qui est soumis à une décomposition en règle, la réalité est [ainsi] soumise à une distorsion qui aboutit à la satire.³⁰ » Jelineck refuse donc ultimement l'esthétique du roman d'amour, n'hésitant pas à l'affirmer explicitement par l'intermédiaire de son narrateur, que ce soit dans *Die Liebhaberinnen* (« *dies ist kein heimatroman. dies ist*

²⁵ Telle est en tout cas la thèse de Vincent Jouve dans *Poétique des valeurs*.

²⁶ Elfriede Jelineck, *Die Klavierspielerin*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991, p. 224 : « Vorgegebenes ».

²⁷ *Ibid.*, p. 7 : « C'est à quoi sert le poste de télévision qui livre à domicile de belles images, de belles romances, préfabriquées et bien ficelées. »

²⁸ Elfriede Jelineck, *Die Liebhaberinnen*, *op. cit.*, p. 91 : « nous avons renoncé à décrire l'amour entre erich et paula parce qu'il n'a pas eu lieu. ce fut comme un trou dans lequel on tombe par accident et d'où l'on ressort éclopé, tel qu'on y est entré. »

²⁹ Voir citation et référence à la note 6.

³⁰ Bénédicte Guillon, *op. cit.*, p. 73.

*auch kein Liebesroman, selbst wenn das so aussieht.*³¹ ») ou dans *Gier* (« *Die Lippen wollen noch lange am Ort des Geschehnisses verweilen und noch mehr Liebkosungen tauschen, als ginge das wie in den Romanheftln* »³² »). La réaffirmation de l'écart entre la vie réelle et la vie telle que la présente la culture de masse permet ainsi de mettre en garde le lecteur contre toute identification excessive et contre tout conditionnement irréflecti, pourtant recherché par les magazines, les feuilletons ou les séries familiales dont la romancière conteste la fonction soi-disant éducative ou pédagogique puisque ceux-ci travestissent la réalité et maintiennent les individus dans les clichés au lieu de les pousser à affronter la vie en la représentant telle qu'elle est.

À sa manière, Jelineck travaille donc aussi sur le problème de la réception des produits culturels médiatiques. Elle milite contre l'état léthargique que provoquent chez les femmes les produits littéraires de consommation de masse et plus précisément les romans d'amour, qui leur font espérer un épanouissement au sein de la cellule familiale. Or, tel est aussi le cas des *cultural studies* qui accordent une place croissante aux médias parmi leurs objets d'étude. Les culturalistes s'intéressent notamment à la manière dont les médias modèlent les consciences des individus en se concentrant sur les études de réception et sur les possibles formes de résistance du spectateur. La critique de ceux qui, liés au pouvoir et à la société capitaliste, sont devenus omniprésents et facilitent la propagation de la culture de masse tout en manipulant leurs destinataires est donc désormais une donnée capitale et récurrente des études culturelles. Stuart Hall, successeur de Richard Hoggart à la tête du *Center for Contemporary Cultural Studies* à Birmingham, a d'ailleurs consacré une grande partie de sa recherche aux médias et plus précisément à la télévision dont il a analysé le codage et le décodage. Jelineck s'inscrit donc dans la mouvance théorique culturaliste, mais elle va sans doute encore plus loin dans cette voie que les études de réception propres aux *Cultural Studies*, qui s'interrogent sur la capacité de résistance du spectateur, puisque en artiste lucide, elle affirme pour sa part beaucoup plus franchement les dégâts énormes provoqués par la culture de masse sur les couches populaires de la société et notamment sur les femmes.

Jelineck se révèle donc incontestablement une romancière très attachée à la *pop culture*. Mais en ne se contentant pas de réutiliser des schémas propres à la culture de masse et en les mettant au contraire à distance afin d'en révéler les côtés pernicioseux, à la fois dans les valeurs qu'ils véhiculent et dans les effets qu'ils produisent sur le récepteur, elle se présente avant tout en auteur soucieux de réaffirmer d'évidents critères de littéarité. Désireuse de se démarquer d'un flot culturel caractérisé par l'indistinction et le nivellement, mais aussi par la fausseté et l'invraisemblance, elle se désolidarise ainsi en partie de la pratique des culturalistes qui, s'ils réfléchissent tout comme elle au problème posé par la réception de la culture mass-médiatique, négligent en revanche plus facilement la question de la hiérarchie des productions en analysant un objet social aussi bien à travers des productions de grande qualité artistique que plus populaires, voire totalement marchandes. Le regard prioritairement esthétique de l'écrivain entraîne par conséquent la romancière à l'écart de cette perspective théorique pour la rapprocher plus nettement des praticiens postmodernes dans leur ensemble qui, bien qu'attentifs à toutes les formes de culture et pas seulement à celle des élites, demeurent envers et contre tout marqués par la volonté de réaffirmer la primauté et la nécessité d'une pratique artistique de qualité face à la multiplication, permise par l'économie de marché des sociétés capitalistes contemporaines, de productions à caractère prioritairement

³¹ Elfriede Jelineck, *Die Liebhaberinnen*, op. cit., p. 130 : « ceci n'est pas un roman du terroir. ce n'est pas non plus un roman d'amour, en dépit des apparences. »

³² Elfriede Jelineck, *Gier*, op. cit., p. 70 : « Les lèvres veulent encore s'attarder longtemps à l'endroit où la chose s'est produite et échanger encore davantage de caresses, à croire que cela se passe comme dans un petit roman à l'eau de rose ; »

commercial³³. En ce sens, si Jelinek est bien une romancière postmoderne dans la mesure où elle cherche à présenter dans son œuvre différents niveaux de culture, elle l'est peut-être encore plus lorsqu'elle réaffirme ultimement la suprématie du critère de littéarité et le fait que toutes les productions ne se valent pas. C'est sans doute là le signe indiscutable que le postmodernisme peut être caractérisé, plus encore que par le décloisonnement culturel, par un refus avéré d'être considéré comme un régime post-esthétique qui, en plaçant toutes les œuvres au même niveau, annulerait toute quête d'excellence ou du moins, de qualité.

³³ Les romanciers postmodernes américains par exemple, de Pynchon à Roth, cherchent tous, bien qu'ils recourent largement à la culture populaire, à se distinguer de la *low culture* en proposant une littérature de grande qualité destinée à s'extraire du magma culturel ambiant et généralisé qui est imposé par les systèmes économiques de nos sociétés.

Bibliographie

- Banoun, Bernard, 2007, « Euterpe en pure perte : de la musique chez Elfriede Jelinek », *Europe*, Paris, n° 933-934, janvier-février.
- Culler, Jonathan, 2007, *The Literary in Theory*, California, Stanford University Press.
- Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary et Treichler, Paula, 1992, « Introduction », *Cultural Studies*, New York, Routledge.
- Guillon, Bénédicte, 2006, « Les Amantes » d'Elfriede Jelinek, *Lecture d'un roman controversé*, Paris, L'Harmattan.
- Hoffmann, Yasmin, 1996, « Entretien avec Elfriede Jelinek », *Lust*, Paris, Seuil, p. 273-282.
- Jelinek, Elfriede, 1991, *Die Klavierspielerin*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- , 1993, *Die Liebhaberinnen*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- , 2004, *Gier*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- , 2004, *Lust*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- , 2006, *Bambiland*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- Jouve, Vincent, 1993, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur.
- , 2001, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF.
- Lecerf, Christine, 2007, *Elfriede Jelinek, L'entretien*, Paris, Seuil.
- Legemble, Benoît, 2007, « Crime, famille et société dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek », *Europe*, Paris, n° 933-934, janvier-février.
- Sobotke, Mathilde et Jourdan, Magali, 2006, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger Public.