

Ruxandra Cesereanu

## Imaginaire érotique féminin

## et masculin dans le roman

## *La Pianiste* d'Elfriede Jelinek

---

### FEMALE AND MALE EROTIC IMAGINATION IN THE NOVEL *THE PIANIST* BY ELFRIEDE JELINEK

**Abstract:** In this study, we examine the erotic imagination of women and men in a problematic novel that sparked heated debates at the time of its publication in 1983, debates resumed with more vigor at the time of attribution to its author of the Nobel Prize for Literature 2004 (in the meantime, the book was also transposed to the cinema in 2001 by the director Michael Haneke). This is the novel *The Pianist* by Elfriede Jelinek. The two imaginaries (feminine and masculine) that we will submit to the analysis are neither tender nor soft but, on the contrary, extremely violent, being involved in a brutal controversy of the gender type which reveals impulsive frustrations and hard fantasies of two sides.

**Keywords:** Elfriede Jelinek; Erotic Imagination; Male-Female Relationship; Fantasies; Psychic Consequence; Controversy; Gender.

### RUXANDRA CESEREANU

Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
ruxces@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.18

*La Pianiste*<sup>1</sup>, le célèbre roman d'Elfriede Jelinek, a été à l'origine d'un immense scandale et d'un véritable émoi parmi les lecteurs en raison du courage (ou de l'insolence) de son auteure consistant à briser certains tabous de manière délibérée. Le nom de l'écrivaine reste d'ailleurs encore contesté ou du moins problématique dans les milieux littéraires internationaux, et cela, même après l'attribution à Elfriede Jelinek du Prix Nobel de littérature en 2004. En Autriche, le livre paraît en 1983, deux ans après la parution des *Lunes de fiel* de Pascal Bruckner, un autre roman-tabou par rapport auquel celui de Jelinek s'inscrit dans une filiation explicite à travers la problématique proposée : celle d'interroger les limites de l'érotisme et du degré d'*hybris* atteint par celui-ci à travers le sadomasochisme.

Dans ses entretiens (explicatifs et probablement sur la défensive face à une société patriarcale autrichienne et pas seulement autrichienne), Jelinek fournit plusieurs précisions essentielles à l'égard de son roman : son héroïne, Erika Kohut, professeur de piano, est une *femme phallique*, qui assume et conquiert ce droit

en recourant à la violence à cause d'une société (patriarcale) qui la censure de manière intentionnelle<sup>2</sup> ; ainsi le roman ne serait pas pornographique mais, par contre, anti-pornographique.<sup>3</sup>

Plusieurs analystes du roman ont mis en évidence sa dimension testimoniale à l'égard des mentalités de l'époque, une dimension que le roman véhicule certainement à un niveau plus profond, se voulant une critique subversive à l'adresse de la tradition patriarcale de la société autrichienne, y compris d'un point de vue culturel.<sup>4</sup> Beatrice Hanssen constate ainsi la modalité extrême par laquelle Jelinek entend accuser le prolongement (et la matérialisation) de l'idéologie fasciste dans la guerre des sexes pendant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à l'époque post-Holocauste donc, le roman *La Pianiste* étant dans ce sens une véritable étude de cas.<sup>5</sup>

La dénonciation de la société autrichienne et sa représentation cruellement désenchantée (que Jelinek considère pourtant comme nécessaire à partir d'une perspective genrée) conduisent implicitement à une déconstruction et à une démythification repérable tout d'abord au niveau social.<sup>6</sup> De son côté, la toile musicale qui constitue l'arrière-plan de cette dénonciation délibérée visée par le roman est en stricte relation avec l'analyse genrée sur la sexualité que l'auteur nous propose.<sup>7</sup> Nombre de thèses de doctorat et de mémoires (soutenu dans diverses universités de l'espace anglo-saxon) ont été consacrés à l'analyse du statut d'objet pervers mis en rapport avec le personnage principal, le professeur de piano Erika Kohut. Ce statut d'objet pervers a même été examiné à travers une analyse des mentalités présentes

dans l'histoire culturelle européenne, à travers laquelle on envisage le piano comme un symbole sexuel explicite (au niveau de la mentalité féminine dans les sociétés patriarcales) ; dans certains cas, le piano a été vu comme un instrument pour séduire la femme, tout en revêtant parfois une fonction androgyne (ou hermaphrodite), ou bien un instrument de virilisation de la femme<sup>8</sup> ; dans le cas concret de la protagoniste, on a constamment investi le piano de la coloration symbolique d'un phallus.<sup>9</sup>

La dimension provocatrice du roman de Jelinek est rendue évidente par sa tentative de surprendre en parallèle une relation sadomasochiste à double ramification, engageant, d'une part, une mère et sa fille et, d'autre part, un professeur de piano (une femme) et son élève (un homme plus jeune qu'elle). S'il y a donc deux couples, une même figure, celle de la fille, revient d'un couple à l'autre. Il conviendra ainsi d'examiner brièvement les deux couples, tout en essayant d'en dégager les enjeux et les répercussions psychiques au niveau de l'imaginaire social ou genré, qui font du roman d'Elfriede Jelinek un véritable défi.

Si Franz Kafka est connu aussi comme étant l'auteur d'une *Lettre au père*, toute son œuvre est d'ailleurs dominée par une figure paternelle dévoratrice. Elfriede Jelinek, aurait pu, elle, lui avoir répondu par une « Lettre à maman », tant la dimension excessive de son roman est redevable à la construction d'une figure maternelle dont la négativité atteint des proportions hyperboliques. La mère d'Erika Kohut est une figure de type totalitaire, une mère-ogresse, dont le royaume s'étend aux dimensions de l'appartement qu'elle domine et qu'elle partage avec son « enfant » (Erika, la pianiste

agée de 35 ans). La porte de la chambre de la fille n'est jamais verrouillée de sorte que la mère puisse en tout moment y avoir accès et contrôler ainsi le corps et le psychique de sa fille. D'ailleurs, Erika Kohut n'a pas une mère, mais une « (petite) maman » : la relation est volontairement gardée à un stade infantile afin de faire éviter à la fille le danger fatal que « maman » pressent pour son enfant. Or ce danger est représenté par les hommes, plus précisément les mâles, contre lesquels les deux femmes s'avertissent l'une l'autre au point de s'engager dans un combat à mort. La mère fait preuve d'une possessivité hyperbolique : elle est jalouse y compris vis-à-vis des robes de sa fille, qu'elle confisque ou détruit car les robes sont perçues comme des corps monnayable de la fille par les hommes profanateurs. Lorsqu'elle lacère littéralement une de ces robes, la mère cherche en fait à punir par là le corps prétendument traître de son « enfant » qui aurait choisi de s'accoupler avec des hommes (vus comme des ennemis existentiels, corporels ou cérébraux). La mère-ogresse du roman d'Elfriede Jelinek est une nouvelle Bernarda Alba (l'instance maternelle projetée sous la forme d'une abbesse totalitaire dans la pièce de Federico García Lorca, *La Maison de Bernarda Alba*) extrémiste et excessive, dominée par une seule théorie sur la vie : le monde des femmes ne doit pas se soumettre à celui des hommes, mais le refuser, l'invalider ou le vaincre. La relation entre la mère et la fille alterne ainsi entre des scènes domestiques remplies d'une violence extrême (lorsque la mère confisque ses robes, Erika lui arrache les cheveux), des scènes bourgeoises de communion passivement commode et des scènes de communion passionnelle, véritablement terrifiante : voir ainsi l'épisode où,

rejetée par Walter Klemmer, son étudiant aphrodisiaque, Erika revient à l'autorité maternelle – ainsi, elle cherche à posséder sa mère et à retourner dans son ventre (comme l'auteure le mentionne elle-même, le geste d'Erika de se jeter sur sa mère et de l'embrasser avec frénésie prend une dimension cryptosexuelle).

La frustration de la mère-ogresse est liée non seulement aux robes de sa fille (et à une éventuelle féminité tentatrice d'Erika), mais aussi au génie manqué de celle-ci en matière de musique : Erika n'est pas devenue une « pianiste de réputation mondiale » (qui puisse ainsi surpasser tous les hommes), mais une simple « entité » académique. La dimension académique est perçue comme un échec d'autant plus que la fille est considérée comme faisant preuve d'un talent hors du commun. Bien que reconnue comme géniale, Erika a raté l'opportunité d'atteindre le sommet de la perfection de son art, tout en restant par contre un simple professeur de piano, même si elle excelle dans sa profession.

À notre avis, la mère d'Erika serait un utérus contraignant et punitif (notons aussi l'appartement que les deux femmes partagent et qui ressemble à une cage surveillée), refusant d'expulser l'enfant – or cette leçon évoque celle de la pièce de théâtre déjà mentionnée de Federico García Lorca<sup>10</sup>, pièce moderne et cruelle, bâtie sur la structure d'une tragédie antique. Dans la pièce de García Lorca, la mère, Bernarda Alba, contrôle ses cinq filles par le biais de la torture psychologique (liée au thème de l'honneur). Elle est une mère virile, suppléant l'absence d'une *imago* paternelle. Le roman de Jelinek repose sur un scénario similaire. Amplifié et indéfiniment prolongé, l'utérus maternel n'est pas protecteur

mais punitif et violent, agressant le fœtus qui cherche à se libérer de l'étouffement produit par le cordon ombilical prolongé dans le temps. Pourtant, la situation présente dans le roman de Jelinek est même plus brutale que celle existant dans la pièce de Federico García Lorca : la mère n'est pas seulement un utérus méchant contenant un fœtus privé de liberté et rendu esclave, mais aussi et surtout un utérus malveillant cherchant à contrôler aussi l'utérus de son fœtus, Erika, pour l'empêcher de se développer et de bien fonctionner. Une telle addiction contrôlée conduit à la mise en place d'une relation de nature presque incestueuse, comme le remarque Barbara Kosta<sup>11</sup> constatant l'air morbide qui se dégage de l'aspect claustrophobique de la relation mère-fille. Tout comme Bernarda Alba, la mère d'Erika Kohut est à la fois mère et père, d'où la virilité avec laquelle elle exige la soumission de sa fille, fille à laquelle elle refuse le rituel de passage du stade de l'enfant et de la fille placée sous sa garde à celui d'une femme entreprenant une relation avec un homme. Le corps d'Erika est graduellement atrophié par la possession volontariste et punitive de la mère jusqu'au point où il devient un corps mortifié, comme l'observe Barbara Kosta<sup>12</sup>. Cette mortification corporelle de la dimension féminine relève d'ailleurs d'une tradition de la famille Kohut, puisque la mère et la grand-mère sont caractérisées par une telle atrophie corporelle. Les mains de pianiste d'Erika sont les seuls membres auxquels la mère totalitaire permet de rester vivants. La mère-ogresse (fauve ou bête) non seulement consomme sa fille dans une relation pathologique de symbiose, mais aussi officie un rituel cannibale.<sup>13</sup> On ne saurait exclure toutefois l'hypothèse selon

laquelle les deux femmes, tant la mère que la fille, cherchent chacune de son côté à dominer l'autre dans la mesure où chacune contient en elle-même le père, les deux étant des êtres virils luttant pour la suprématie même si la figure de la mère est plus virilisée que celle de sa fille.

Dans son hypostase de mère virile et violente ou de mère-père, le phallus (le pouvoir) de la mère totalitaire rivalise avec le phallus (le pouvoir) de l'élève Walter Klemmer. La lutte se donne pour le pouvoir, pour la soumission de la fille/femme par une mère-père ou par un homme initialement dévirilisé par les tactiques d'Erika mais ensuite revirilisé par le viol qu'il va commettre à la fin sur son professeur.

Selon d'autres interprétations, la dimension virile n'appartiendrait qu'à la fille et non à la mère ; ainsi le corps d'Erika est-il disputé tant par la mère que par l'élève. Son phallus est ou devient, symboliquement ou métaphoriquement parlant, le piano.<sup>14</sup> Pourtant, dans sa relation avec son élève, le professeur de piano est prêt à renoncer (par le biais du sadomasochisme) à son identité virile de sorte que la place du père devienne vacante ou disparaisse pour de bon, tandis que la figure de la mère reste exposée.<sup>15</sup>

Pourquoi Erika est-elle ou devient-elle un cas clinique ? Dans la société, Erika s'isole de manière démonstrative par rapport aux autres : elle déteste la saleté, la corruption, l'humanité grossière ; elle se voit comme un être singulier. Ses refuges consistent dans la musique (où elle est souveraine pouvant même détruire la vie de ses élèves) et dans le royaume de la mère, même si elle dispose de quelques subterfuges placés au-delà de l'autorité maternelle. Ses robes sont ainsi perçues

par Erika comme des images de sa libido ; pourtant, comme la mère-ogresse les interdit, celles-ci deviennent des « cadavres de robes » jamais portées, conservées dans l'armoire et admirées en secret. Examinée sous la loupe, la fille pianiste est un sexe qui vieillit en solitude, en dehors de tout attouchement viril ; or le portrait de ce sexe enfermé et chitinisé est magistralement décrit par Jelinek. L'amie et la confidente instrumentale d'Erika est un rasoir qui provoque une délivrance éphémère, exorcisant ainsi le sang de la pianiste lorsque celui-ci est rempli de libido et de frustration. Le rasoir est en même temps un confident et un instrument punitif ; dans ce roman, tout repose sur la dialectique bourreau-victime. Comme le corps lui est particulièrement interdit, le professeur de piano blesse intentionnellement son corps (son sexe) obstrué. Cette blessure suppose aussi une certaine volupté : le rasoir lascif devient une sorte de phallus d'emprunt pour le sexe de la pianiste – un phallus qui n'est pas érectile, mai aplati et froid. La blessure la plus voluptueuse est infligée à l'entrée même dans le ventre sexuel ; le chemin qui y mène fascine Erika car c'est le chemin vers son propre sexe qu'elle dissèque. C'est par les mutilations sexuelles qu'elle s'auto-inflige que cette femme sado-masochiste se perçoit enfin comme étant vivante et non morte. Il s'agit d'un geste d'exorcisation en même temps que d'un geste de vampirisation : le sang devient le sexe même d'Erika puisqu'Erika est une femme qui déteste son corps et surtout son sexe (perçu comme un « rat » hideux ou comme un « fruit pourri et rance ») car elle est incapable de s'en servir naturellement. Son obsession pour les scarifications à l'aide de la lame du rasoir ou du couteau

dépend aussi d'une autre perspective sur le sang, vu comme une matière mauvaise, du poison ou du pus. On pourrait ainsi se poser la question (suggérée aussi par l'auteure même) si l'automutilation et la scarification ne seraient pas de possibles manières de sortir de l'ataraxie et de l'indifférence ! Autrement dit, une modalité de sortir de l'oubli sexuel.

Selon Elizabeth Wright, le corps d'Erika peut être perçu comme un corps textuel. Son analyse retrace le procédé de la dissolution et de la défiguration du corps féminin (et implicitement du corps textuel) par l'intermédiaire d'une symptomatologie hystérique. L'esthétique même s'hystérise dans ce cas.<sup>16</sup> On y retrouve ainsi tout un art poétique d'une extrême violence. Si le dégoût devient un plaisir pervers dans la gestualité sexuelle d'Erika et une démonstration du pouvoir,<sup>17</sup> il ne fait en fin de compte que rendre concrète *de facto* une orgie de la destruction.<sup>18</sup>

Le professeur de piano est aussi une voyeuriste emportée. L'une des voluptés secrètes d'Erika est d'assister, à côté des hommes, à des peep-shows en cabine dans le but de se masturber, la pianiste étant la seule femme à regarder le spectacle érotique tout aussi excitée que les hommes. Il ne s'agit pas pour Jelinek de miser sur une quelque nuance lesbienne : ce voyeurisme est d'une tout autre nature. Ce qu'Erika admire dans le sexe d'une (autre) femme exposée, c'est précisément son propre sexe qu'elle est incapable de voir et d'assumer ouvertement. Les hommes sont d'ailleurs d'autant moins impuissants à toucher le sexe privé et unique de la pianiste. La pianiste ne se promène pas seulement parmi les cages destinées aux peep-shows mais aussi dans les banlieues de Vienne où des

femmes et des hommes s'accouplent frénétiquement ; ici, elle contemple tout d'une manière voyeuriste, à l'aide de jumelles, transformant la copulation entre les deux partenaires visuellement surveillés dans un véritable trio.

À la relation mère-fille se juxtapose celle d'élève-enseignant. L'élève aspire à séduire et à initier son professeur : Walter Klemmer n'est pas un jeune sentimental mais un jeune avide de sexualité sous toutes ses formes aiguës et intenses. Or la matière qu'il désire expérimenter est précisément celle de son professeur. Autrement dit, l'élève aspire à enseigner le sexe à celle qui lui enseigne le piano, à l'initier donc à la sexualité et puis à la quitter – pour lui donner ainsi ce qu'on appelle une « leçon de vie ». Klemmer étudie sa victime à la manière d'un chirurgien ou d'un anatomopathologiste dans le but de posséder son professeur lentement, initiatiquement et complètement. Au début, la musique symphonique représente tant pour Erika Kohut que pour Walter Klemmer une plateforme de travail : la femme cérébralise la musique tandis que l'homme se dégage peu à peu du canon imposé par la professeure et sensibilise ou sensualise la musique, tout en ayant ensuite l'ambition de lui enseigner sa propre leçon (en tant que préambule sexuel et épître d'amour). Le processus de séduction est savamment construit par Elfriede Jelinek. L'homme rend la musique charnelle afin de réussir à toucher son professeur et à être touché à son tour. Un combat éclate entre l'élève et l'enseignante visant à la fois la musique (sujet de dispute entre les deux) et le corps, son dévoilement et sa pénétration.

Dans sa relation à l'homme, Erika est une théoricienne et une praticienne du

non-attouchement, né de sa frustration récurrente ; toutefois, elle finit par capituler, souhaitant être dévorée sexuellement de manière exhibitionniste, à travers la torture et un pacte où les deux partenaires deviennent à la fois des stratèges et des tacticiens (dans son néo-réalisme pathologique, le couple Erika-Walter semble partialement issu du théâtre d'August Strindberg). La capitulation concerne à la fois le professeur et la femme, qui arrive même à demander à être agressée, humiliée et violentée, voyant dans Klemmer le substitut d'un père punisseur et seulement ensuite un amant. Quant à l'élève, celui-ci envisage son professeur au début comme un cas clinique, refusant de se transformer en tortionnaire souhaité par la femme et en mâle punisseur ; s'il accepte finalement de se livrer, même partialement, au jeu sexuel risqué proposé par la pianiste, ce ne sera que dans la mesure où il se sentira attiré par le caractère extrême et singulier de son expérimentalisme. Dans une lettre, Erika offre d'ailleurs à Klemmer des « instructions » sur la manière agressive dont il doit se conduire envers elle, en choquant son élève surtout par sa demande de ne pas la traiter comme une femme, mais comme une déjection. Si l'élève accepte finalement les conditions de ce jeu sexuel périlleux, c'est seulement dans la mesure où il cherchera à monter les enchères et à dépasser son professeur dans l'expérimentalisme sado-masochiste. Il va certainement violenter et humilier son professeur en suivant pourtant non ses indications, mais ses méthodes masculines. Jelinek s'attarde à décrire la manière dont le non-attouchement conduit Erika à se construire un érotisme *autre*, les scènes étant dosées de manière à exposer la dégradation du professeur qui

arrive graduellement à être perçu comme une odeur fétide et comme une déjection. Rejetée par l'élève, le professeur transforme son corps en une chair torturée par des épingles à linge. Quant à Klemmer, frustré par l'attardement et par l'échec érotique, il ressent le besoin de dépasser Erika. L'intrusion finale de l'homme dans l'appartement de la pianiste s'accompagne par des agressions, des humiliations et finalement par le viol, ce dernier étant la manière choisie par l'élève pour surpasser les fantasmes sadomasochistes de son professeur et de lui appliquer une punition supplémentaire. Dans la torture infligée à son professeur, Klemmer aspire à l'hybris car son ancienne passion s'est transformée en haine vivante et concrète (le personnage de Walter Klemmer étant parfois exagéré, à la limite caricaturale de la masculinité). À la fin de ce trajet, Erika ne dispose plus que

de deux solutions : soit d'exterminer son élève de la même manière dont ce dernier l'a presque exterminée, soit de se détruire elle-même ne fût-ce que de façon symbolique. Elle choisira la deuxième solution. La guerre brutale entre les sexes trouvera ainsi sa fin (du moins dans ce tour imaginé par Elfriede Kelinek) ; la société demeure patriarcale, malgré toute tentation de révolte.

Grâce au roman *La Pianiste*, Elfriede Jelinek fait un tandem nihiliste avec une autre auteure (dramaturge) qui a énormément provoqué le lecteur: Sarah Kane<sup>19</sup>. Le temps et l'espace textuel ne permettent pas maintenant de faire un parallèle en profondeur entre les deux auteurs, une telle comparaison souhaitée reste donc pour une autre fois.

(traduit par Andreea Bugiac)

## BIBLIOGRAPHIE

- Brenda L. Bethman, "*Obscene Fantasies*": *Elfriede Jelinek's Generic Perversions*, University of Massachusetts Amherst, 2009, Open Access Dissertations.
- Federico Garcia Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, edición Francisco Yndurain, colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- Beatrice Hanssen, "Elfriede Jelinek's Language of Violence", *New German Critique*, No. 68, Special Issue on Literature (Spring – Summer, 1996), pp. 79-112.
- Laura T. Ilea, *Literatura canadiană în infraroșu. Nihilismul feminin*, București, Tracus Arte, 2015
- Elfriede Jelinek, *La Pianiste* [1983], traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.
- Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity*, ed. Matthias Piccolruaz Konzett and Margarete Lamb-Faffelberger, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007.
- Barbara Kosta, "Inscribing Erika: Mother-Daughter Bond/age in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*!", *Monatshefte*, volume 86, no. 2 (Summer 1994), pp. 218-234.
- Larson Powell and Brenda Bethman, "One must have tradition in one-self, to hate it properly": Elfriede Jelinek's Musicality", *Journal of Modern Literature* vol. 32, no. 1, 2009, pp. 163-183.
- Beate Schirmacher, "Musical Performance and Textual Performativity in Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher*", *Danish Musicology Online Special Edition – Word and Music Studies – New Paths, New Methods*, 2016, pp. 85-99.
- Elizabeth Wright, "An Aesthetics of Disgust: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*", *Paragraph*, volume 14, no. 2, 1991, pp. 184-196.

## SITOGRAFIE

- [https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede\\_jelinek\\_the\\_piano\\_teacher\\_-\\_interviewbody](https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede_jelinek_the_piano_teacher_-_interviewbody), consulté le 3 janvier 2020
- [https://www.researchgate.net/publication/236703983\\_One\\_Must\\_Have\\_Tradition\\_in\\_Oneself\\_to\\_Hate\\_It\\_Properly\\_Elfriede\\_Jelinek%27s\\_Musicality](https://www.researchgate.net/publication/236703983_One_Must_Have_Tradition_in_Oneself_to_Hate_It_Properly_Elfriede_Jelinek%27s_Musicality), consulté le 9 janvier 2020
- [https://www.researchgate.net/publication/313172304\\_Musical\\_Performance\\_and\\_Textual\\_Performativity\\_in\\_Elfriede\\_Jelinek%27s\\_The\\_Piano\\_Teacher](https://www.researchgate.net/publication/313172304_Musical_Performance_and_Textual_Performativity_in_Elfriede_Jelinek%27s_The_Piano_Teacher), consulté le 9 janvier 2020
- [https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1086&context=open\\_access\\_dissertations&a=bi&pagenumber=1&w=100](https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1086&context=open_access_dissertations&a=bi&pagenumber=1&w=100), consulté le 16 janvier 2020.

## NOTES

1. Elfriede Jelinek, *La Pianiste* [1983], traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, éditions Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.
2. [https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede\\_jelinek\\_the\\_piano\\_teacher\\_-\\_interviewbody](https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede_jelinek_the_piano_teacher_-_interviewbody), consulté le 3 janvier 2020. "What interests me in a story is its resonance - in this case the unravelling of one of the women who carry on their backs the high culture that Austria so idolizes. An unlivd sexuality expressed in voyeurism: A woman who cannot partake in life or in desire. Even the right to watch is a masculine right, the woman is always the one who is watched, never the one who watches. In that respect, to express it psychoanalytically, we are dealing here with a phallic woman who appropriates the male right to watch, and who therefore pays for it with her life."
3. *Ibidem*. "The novel is the opposite of pornographic. Pornography suggests desire everywhere and at every moment. The novel proves that this does not exist, that it is a construct meant to keep women willing, because most of them are the object of pornography anyway, while men look at them, and can almost see inside their bodies."
4. Matthias Piccolruaz Konzett, "Preface. The Many Faces of Elfriede Jelinek" in *Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity*, ed. Matthias Piccolruaz Konzett and Margarete Lamb-Faffelberger, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, pp. 8-9. "In her works, Austria can thus be internationally grasped in two distinct ways: 1. as a case study of symptomatic expression of crisis in postwar Western societies informed by legacies of colonialism, racism and Eurocentric claims to cultural supremacy; and 2. as a site of jouissance and perverse pleasure won from this symptomatic site of corruption and decadence with its contaminated liberalism in which old ghosts of prejudice and authoritarianism coexists alongside idealized notions of an open society."
5. Beatrice Hanssen, "Elfriede Jelinek's Language of Violence", *New German Critique*, No. 68, Special Issue on Literature (Spring - Summer, 1996), pp. 79-112. ".../ most of her novels, plays, and short essays dissect the covert but insidious continuation of fascist ideology and its belligerent potential in postwar gender.", p. 79. ".../ no other author has confronted the intersections between fascism, gender, and sexual violence with the persistence and polemical acerbity that distinguishes Jelinek's prose.", p. 80.
6. Beate Schirmacher, "Musical Performance and Textual Performativity in Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher*", *Danish Musicology Online Special Edition - Word and Music Studies - New Paths, New Methods*, 2016, pp. 85-99, URL:[https://www.researchgate.net/publication/313172304\\_Musical\\_Performance\\_and\\_Textual\\_Performativity\\_in\\_Elfriede\\_Jelinek%27s\\_The\\_Piano\\_Teacher](https://www.researchgate.net/publication/313172304_Musical_Performance_and_Textual_Performativity_in_Elfriede_Jelinek%27s_The_Piano_Teacher). "On the other hand, violence can be understood as a central means in Jelinek's texts to unmask society's myths and ideologies. In all of Jelinek's texts, actions of direct, physical violence and violent metaphors are used to unmask the structural violence in, for example, gender and class relations.", p. 90.
7. *Ibidem*. "The novel's literary discourse performance of music is intrinsically linked to the performance of (female) gender.", p. 94.
8. Brenda L. Bethman, "*Obscene Fantasies*": *Elfriede Jelinek's Generic Perversions*, University of Massachusetts Amherst, 2009, Open Access Dissertations, pp. 133-155. URL : <https://scholarworks>.



- umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1086&context=open\_access\_dissertations&ca=bi&pagenu-  
mber=1&w=100, consulté le 16 janvier 2020.
9. *Ibidem*, p. 165.
  10. Federico Garcia Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, edición Francisco Yndurain, colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
  11. Barbara Kosta, "Inscribing Erika: Mother-Daughter Bond/age in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*", *Monatshefte*, volume 86, no. 2 (Summer 1994), pp. 218-234 ; p. 221.
  12. *Ibidem*, p. 224.
  13. *Ibidem*, p. 219, p. 232.
  14. Larson Powell and Brenda Bethman, "One must have tradition in one-self, to hate it properly': Elfriede Jelinek's Musicality," *Journal of Modern Literature* vol. 32 , no. 1, 2009, pp. 163-183. URL : [https://www.researchgate.net/publication/236703983\\_One\\_Must\\_Have\\_Tradition\\_in\\_Oneself\\_to\\_Hate\\_It\\_Properly\\_Elfriede\\_Jelinek%27s\\_Musicality](https://www.researchgate.net/publication/236703983_One_Must_Have_Tradition_in_Oneself_to_Hate_It_Properly_Elfriede_Jelinek%27s_Musicality), consulté le 9 janvier 2020. "By replacing the father, Erika fulfills two roles for her mother, that of child and husband. In Lacanian terms she both is the phallus for the mother (as child) and has the phallus (as ersatz father). One way in which Erika attempts to replace the missing phallus of the father for her mother is through her piano playing /.../", p. 175.
  15. *Ibidem*. " /.../ Erika's perversion, especially in regard to her relationship with Klemmer, can also be understood as a futile attempt to break free from her mother and to cease being a stand-in for the father", p. 176.
  16. Elizabeth Wright, "An Aesthetics of Disgust: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*", *Paragraph*, volume 14, no. 2, 1991, pp. 184-196. "The text presents in a display of hysterical symptoms an excessive figuration of dissolution, of dis-figuration, a pleasure in dissolving bodily substances. Poetic language is thereby deprived of its 'normal' aesthetic, and instead assumes the form of a hysteric-aesthetic language where pleasure is taken in disgust.", p. 190.
  17. *Ibidem*. "However, the text's most compelling move does not, as one has come to expect, reside strictly in its masterful ideological turning of the tables which induces phallic jouissance, but in those abundant places where the text compulsively turns disgust into perverse pleasure.", p. 192.
  18. *Ibidem*. "The old boundaries excite a violent disgust which turns into pleasure (non-phallic jouissance) as blockage of libido is released, but the pleasure is then used to turn back on itself for a renewed onslaught in an orgy of destruction. /.../ The aesthetics of disgust remains trapped in its own hysteria.", p. 193.
  19. Voir aussi les références à Jelinek dans le livre signé par Laura T. Ilea, *Literatura canadiană în infra-roșu. Nihilismul feminin / Littérature infrarouge canadienne. Le nihilisme féminin*, București, Tracus Arte, 2015, pp. 55, 77-80, 89.