

**« Elfriede Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation »**

Delphine Klein

**Pour citer cet article :**

Klein, Delphine. 2012. « Elfriede Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation », *Postures*, Dossier « D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s) », n°16, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/klein-16>>(Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : *Postures*, Dossier « D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s) », n°16, p. 53-67.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

# Elfriede Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation

**L**es débuts littéraires de l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek dans les années 1970 sont placés sous le signe de l'intertextualité et du montage à partir d'hypotextes en tout genre. Sa première pièce de théâtre, « Ce qui arriva quand Nora quitta son mari » (1977), relève précisément de cette esthétique intertextuelle tout en illustrant une pratique qui lui est apparentée, mais qui n'en reste pas moins singulière : celle de la réécriture. Nous l'envisageons ici comme une forme d'intertextualité, dont elle se distingue notamment par la fréquence, tout au long du texte, de réminiscences et de citations d'un autre texte et par l'intentionnalité auctoriale qu'elle présuppose<sup>1</sup>.

La production dramatique récente d'Elfriede Jelinek témoigne d'un véritable retour en force de cette pratique

<sup>1</sup> Nous ne reviendrons pas sur les débats autour des concepts d'intertextualité et de réécriture/réécriture. Nous nous rapprochons ici de la définition proposée par Anne-Claire Gignoux dans son avant-propos (2003, p. 15-20, notamment). La réécriture relève pour elle de la critique génétique (p. 16). Modèle paradigmatique de la réécriture intertextuelle, *Ulysse* de James Joyce est la réécriture de l'*Odyssée* de l'aède Homère.

d'écriture qui prend de nouvelles formes. De nombreux textes écrits pour le théâtre depuis 2005 entrent dans cette catégorie : on pense notamment à *Ulrike Maria Stuart*<sup>2</sup>, travail complexe de réécriture et d'actualisation de la tragédie schillérienne *Maria Stuart* (1800), au *Voyage d'hiver* (2011), qui revisite quant à lui le cycle éponyme de Schubert (1827), et aux drames dits « secondaires », *Abraumhalde* et *Faust In and out*, inspirés respectivement, en 2008, par *Nathan Le Sage* de Lessing et, en 2011, par le *Urfaust* de Goethe. Lessing, Goethe et Schiller pour la littérature, Schubert pour la musique : notons que Jelinek se mesure ici à des classiques nationaux dont le rayonnement dépasse les frontières de la germanophonie<sup>3</sup>. Si les textes de la dramaturge viennoise ont toujours dialogué avec ceux qu'on a coutume de nommer les « classiques », le travail affiché de réécriture d'œuvres canoniques témoigne cependant d'une confrontation bien plus signifiante que les faits d'intertextualité plus isolés. Nous allons donc focaliser notre attention sur cette ré-exploration contemporaine du patrimoine culturel national.

Quels peuvent être les enjeux de ce retour en force de la réécriture des classiques nationaux dans la production dramatique actuelle d'Elfriede Jelinek ? Malgré le manque de recul lié au caractère récent et peut-être encore embryonnaire du phénomène observé, nous pensons que cette confrontation redoublée avec les classiques est concomitante à un phénomène de classicisation de l'auteure elle-même. Ce phénomène a pris une ampleur certaine avec l'obtention du prix Nobel de littérature en 2004 et il amène dès lors la dramaturge à questionner plus avant son rapport à la classicité. Cette étude se situera au carrefour de l'esthétique de la réception et de la sociologie de la littérature. Nous essaierons, dans un premier temps, de mettre au jour quelques-uns des mécanismes de « classicisation » d'Elfriede Jelinek, en soulignant toutefois ce qu'ils peuvent avoir d'ambigu et en posant la question de l'identité sexuée de l'auteure. Dans un second temps, nous dégagerons certaines caractéristiques de la confrontation jelinekienne avec les classiques à travers son court essai « Commentaire à propos du drame secondaire » (2010). L'analyse de discours sera intégrée à une approche sociologique qui permettra de mieux appréhender le rapport de l'auteure aux phénomènes de canonisation dans le champ littéraire.

<sup>2</sup> La pièce, inédite, a été conçue en 2005.

<sup>3</sup> Signalons au passage que, dans son anthologie des œuvres dramatiques canoniques de langue allemande, Marcel Reich Ranicki, grand critique littéraire germanophone, a édité les pièces de Lessing dans le volume 1, celles de Goethe dans le second, les deux suivants étant consacrés à Schiller. Par ailleurs, les statistiques du *Deutscher Bühnenverein*, l'association des scènes allemandes, montrent que Jelinek choisit de récrire des pièces parmi les plus jouées dans les pays germanophones. En tête du palmarès, les différentes versions du *Faust* de Goethe totalisent 46 mises en scène sur la seule saison 2009-2010 avec près de 200 000 spectateurs pour 487 représentations. Cette même année, *Nathan Le Sage* arrive en septième position et *Maria Stuart* en dixième (*Deutscher Bühnenverein*, 2011, p. 342).

## Elfriede Jelinek : éléments d'une classicisation en cours

Pour parler de « classicisation » d'un auteur, encore faut-il s'entendre sur ce que l'on appelle communément un auteur classique. Or, les innombrables définitions, souvent apodictiques et drapées dans l'idéal du modèle classiciste, nous heurtent à l'aporie du questionnement. Les travaux d'Alain Viala ont montré combien la surcharge sémantique de l'appellation « classique », instituant des œuvres en modèles de premier ordre, était porteuse d'implications idéologiques et rendait nécessaire une approche fondée sur les phénomènes de réception.

La position actuelle d'Elfriede Jelinek au sein du champ littéraire se mesure à l'aune de sa réception par un ensemble d'instances de légitimation ; notre propos consistera à présenter et à questionner « à chaud », sans prétention exhaustive aucune, certaines lignes de force du processus de classicisation en cours et à en dégager les ambiguïtés. Nous nous intéresserons ici exclusivement à sa réception par l'institution scolaire et universitaire. L'analyse de la réception par les autres instances de classicisation du champ littéraire, qui agissent en amont comme en aval, ne saurait rentrer dans le cadre de ce travail. Par ailleurs, nous excluons toute analyse des caractéristiques esthétiques internes à l'œuvre qui la prédestineraient à un devenir classique.

C'est bien sûr l'obtention du prix Nobel de littérature en 2004 qui a accru le capital symbolique de Jelinek tout en donnant un coup d'accélérateur au processus de captation de son œuvre – et à certaines récupérations. Cette consécration signe l'entrée dans un panthéon littéraire mondial – quoique sur fond de polémique : on se rappelle les réactions contrastées qui suivirent l'annonce, et la polémique suscitée un an plus tard par la démission fracassante, fort tardive au demeurant, d'un membre du jury<sup>4</sup>. Régulièrement attaquée dans son pays par la presse, à commencer par la *Kronzeitung* qui la fustige en bourreau de l'Autriche<sup>5</sup>, l'écrivaine, adulée par les uns, est régulièrement taxée d'amoralité, d'élitisme et d'hermétisme par les autres. Et si nombre d'instances du champ littéraire allemand et international lui ont accordé leurs plus prestigieuses marques de distinction, la légitimité lui est contestée par la voix du plus influent critique littéraire en terres germanophones, Marcel Reich-Ranicki, qui l'exclut d'ailleurs tout naturellement de son anthologie des

4 Sur la réception de l'attribution du Prix Nobel à Jelinek, voir Lajarrige, Jacques. 2004. « Surprise, stupeur et tremblements. Ce qui arriva quand Elfriede Jelinek reçut le Prix Nobel de littérature ». *Austriaca*, 57, p. 225-232 ; et surtout la riche documentation de Janke, Pia (Hg.). 2005. *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Diskurse.Kontexte.Impulse Bd. 1. Wien : Praesens Verlag, 389 p.

5 Sur les relations houleuses et conflictuelles entre Jelinek et son pays des années 1960 à 2001, voir la documentation : Janke, Pia (Hg.). 2002. *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg/Wien : Jung und Jung, 252 p.

œuvres les plus éminentes de langue allemande, *Le canon (Der Kanon)*. Malgré tout, depuis le prix Nobel, la recherche universitaire sur Elfriede Jelinek connaît un développement exponentiel : thèses, maîtrises, articles et monographies se multiplient et témoignent de la reconnaissance du monde universitaire qui se plaît, entre autres, à l'identification minutieuse et érudite des renvois intertextuels. Son œuvre, devenue objet d'investigations, est régulièrement au programme de séminaires des facultés de germanistique, et présentée dans des éditions scientifiques destinées à un public étudiant<sup>6</sup>. En France, deux pièces de Jelinek, *In den Alpen* et *Das Werk*, ont été inscrites au programme du CAPES et de l'Agrégation d'allemand en 2006-2007, instituant ainsi la place de l'œuvre jelinekienne aux côtés de Goethe (cette année-là également au programme) dans la formation des professeurs d'allemand. Aujourd'hui, il devient difficile de suivre tout ce qui paraît sur Elfriede Jelinek, mais le recensement et l'archivage sont désormais assurés par le *Centre de Recherches sur Elfriede Jelinek*, fondé en novembre 2004 à l'Institut de germanistique de l'Université de Vienne du vivant même de l'artiste.

On sait que l'institution scolaire joue un rôle incontournable dans la constitution d'un corpus d'autorité ; d'ailleurs, l'un des sèmes du mot *classique* renvoie aux auteurs et aux œuvres étudiés en classe (Viala, 1993, p. 17). Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu attribue à l'école la fonction de décider non seulement de ce qui mérite d'être transmis et consacré, mais également de la façon dont une œuvre se doit d'être abordée (Bourdieu, 1998, p. 244-245). Ce processus est en train de s'amorcer du vivant même de Jelinek, dont l'œuvre a récemment fait son entrée dans les cours d'allemand, dans les manuels scolaires et les historiographies littéraires germanophones. Par ailleurs, du matériel pédagogique est édité à l'usage des enseignants d'allemand du secondaire<sup>7</sup> et, sur la toile, on trouve de plus en plus de témoignages de consternation et de perplexité émanant de jeunes lycéens allemands qui doivent se confronter avec l'œuvre jelinekienne. Il peut paraître assez étonnant de constater une certaine institutionnalisation de l'œuvre de Jelinek, dont la production ne véhicule pas une image normative de la littérature. Sa réception par les manuels scolaires témoigne cependant d'un processus de sélection, de modélisation du « modélisable »<sup>8</sup>.

6 Janz, Marlies. 1995. *Elfriede Jelinek*. Sammlung Metzler Bd. 286. Stuttgart : Metzler, 182 p. ; Lücke, Bärbel. 2008. *Elfriede Jelinek. Eine Einführung*. UTB Bd. 3051. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 169 p. Notons qu'en 2013 paraîtra le premier manuel qui offrira une vue d'ensemble sur la vie, l'œuvre et la réception d'Elfriede Jelinek, dans la célèbre collection des *Handbücher* de l'éditeur Metzler.

7 Voir par exemple *Elfriede Jelinek – Facetten einer Unerbittlichen*. 2005. CD audio et CD-Rom. Grünwald : FWU. Olzog ; ou encore le dossier de 37 pages consacré en 2003 à la didactisation de sa pièce *Ein Sportstück* à l'intention des bacheliers allemands dans la revue *Kreative Ideenbörse. Deutsch Sekundarstufe II*.

8 Par modélisation, nous entendons « le processus par lequel l'École remodèle l'œuvre produite en en constituant, par là même, une image instituée propre à être diffusée auprès du public auquel elle s'adresse » (André, 2000, p. 199).

Si la présentation d'Elfriede Jelinek occupe une place variable au regard d'autres écrivains contemporains<sup>9</sup>, dans de nombreux manuels, elle est principalement centrée sur ses œuvres romanesques, notamment à travers des extraits de *Les Amantes* (*Die Liebhaberinnen*, 1975) et de *La Pianiste* (*Die Klavierspielerin*, 1983), dont on connaît l'adaptation cinématographique qu'en a faite Michael Haneke en 2001<sup>10</sup>. Les œuvres retenues sont surtout celles qui semblent donner la part belle à l'écriture autobiographique (*La Pianiste*) et qui seraient ainsi compatibles avec le statut d'écrivain au féminin. Divers petits volumes de présentation et d'analyse simplifiée de *La Pianiste* ont été édités à l'intention des lycéens<sup>11</sup>, roman entré dans le canon des « chefs-d'œuvre » germanophones de femmes du XX<sup>e</sup> siècle, selon un ouvrage collectif récemment publié<sup>12</sup>.

Néanmoins, l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek n'est pas exclue de la réception scolaire : la pièce *Volken. Heim. (Au Pays, des Nuées)* a été publiée dans la célèbre collection de petits livres de poche jaunes à trois euros de chez *Reclam*, qui rend accessibles les classiques de la littérature aux lycéens et surtout aux étudiants germanophones. Le texte de présentation sur le site de l'éditeur est introduit par l'assertion : « Elfriede Jelinek a le statut de classique au moins depuis qu'elle a obtenu le prix Büchner en 1998<sup>13</sup> ». L'octroi du statut de classique correspond ici à la fois à une forme d'abus de langage pour un terme galvaudé et à une stratégie commerciale au service des intérêts du monde éditorial. Un des enjeux, pour les éditeurs de « classiques », d'historiographies littéraires et de manuels, consiste en effet à annexer le plus possible de nouveaux ouvrages au panthéon national, afin d'échapper au constat d'indigence littéraire d'un pays qui a tendance à rester dans l'ombre du rayonnement culturel de sa sœur allemande.

9 Dans le manuel allemand de Rötzer, il est étonnant de constater que la place accordée à la présentation d'E. Jelinek équivaut, quantitativement parlant, à celle d'écrivains relativement peu connus tels Peter Bichsel ou Gabriele Wohmann, et qu'elle reste dans l'ombre de Peter Handke ou Thomas Bernhard, auxquels sont consacrés cinq à six fois plus de commentaires, agrémentés de quelques extraits. La brève notice, qui ne s'embarrasse pas de nuances, se méprend d'ailleurs sur l'année d'attribution du prix Nobel (Rötzer, 2010, p. 455). La position de Jelinek est nettement plus renforcée au sein d'autres ouvrages scolaires (Rainer, 2010, p. 527-530).

10 Voir par exemple Rainer, 2010, p. 527-530. Les chiffres de vente que nous a communiqués l'éditeur allemand de Jelinek, *Rowohlt*, (courriel du 22 février 2012) révèlent eux aussi une réception centrée sur ses romans : *La Pianiste* reste, avec 500 000 exemplaires, le livre le plus vendu, avant comme après le prix Nobel. Viennent ensuite les trois autres romans : *Lust* (250 000 ex.), *Les Amantes* (180 000 ex.) et *Avidité* (80 000 ex.).

11 Voir Helge Kern, Stephan. 2008. *Erläuterungen zu Elfriede Jelinek Die Klavierspielerin*. Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 471. Hollfeld : Bange Verlag, 108 p. ; ou encore l'interprétation de Janz, Marlies. 2003. « Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin », *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts* Bd. 3. Interpretationen Nr. 17522. Stuttgart : Reclam, p. 108-135.

12 Benthien, Cl., Stephan, I. (Hg.). 2005. *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Literatur – Kultur – Geschlecht, Kleine Reihe 21. Köln/Weimar/Wien : Böhlau, 413 p.

13 « Spätestens seit dem Büchnerpreis 1998 hat Elfriede Jelinek Klassikerstatus » [En ligne], [http://www.reclam.de/detail/978-3-15-018074-7/Jelinek\\_Elfriede/Wolken\\_Heim](http://www.reclam.de/detail/978-3-15-018074-7/Jelinek_Elfriede/Wolken_Heim).

Dans les manuels scolaires et les historiographies littéraires, la modélisation de l'œuvre jelinekienne s'opère souvent par le truchement de la catégorie de la littérature féminine et féministe. Mentionnons ici et à titre d'exemple le manuel autrichien *Literaturkunde* qui présente un extrait de sa réécriture d'Ibsen sous le chapeau « La question féminine sur scène » dans un chapitre sur les formes dramatiques du XX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre complète d'Elfriede Jelinek, réduite ici à un discours féministe (et marxiste), est mise à distance et dévaluée par les éditeurs à travers la question rhétorique suivante : « La représentation extrêmement partielle des problèmes est-elle nécessaire en littérature pour que le public hébété, abruti par la trivialité des jeux télévisés, réagisse ? » (Killinger, 2004, p. 291). Comme dans nombre de manuels destinés aux lycéens que nous avons consultés, la présentation fait totalement abstraction du leitmotiv incontournable de la dénégation du passé nazi en Autriche et de la persistance de structures fascistes dans la société<sup>14</sup>. On peut légitimement penser que ce gommage correspond à une occultation de données polémiques incompatibles avec l'identité nationale autrichienne censée se dégager des historiographies littéraires.

Dans le cadre de cette réception par l'institution scolaire, qui mériterait une étude approfondie excédant le cadre de ce travail<sup>15</sup>, il est intéressant de relever le conflit qui opposa récemment l'auteure et certains de ses pairs autrichiens aux éditeurs de manuels scolaires au sujet de la libre utilisation des œuvres à des fins pédagogiques<sup>16</sup>. En 2009, le *IG Autorinnen Autoren*, Société des auteurs autrichiens, a finalement obtenu des éditeurs que les écrivains disposent d'un droit de regard et d'opposition sur les reproductions envisagées (*Einspruchsrecht*). À plus d'un titre, le cas d'Elfriede Jelinek était représentatif des modifications subies au cours du processus éditorial par rapport à la version originale. Certains de ses textes avaient en effet été remaniés selon les normes de la réforme de l'orthographe allemande de 1996, au mépris total des implications esthétiques de ses choix de ponctuation et de ses transgressions syntaxiques et orthographiques. En Allemagne, où elle publie la majeure partie de son œuvre, Elfriede Jelinek bénéficie d'une législation différente, qui lui octroyait déjà ce droit d'opposition.

14 Ce qui n'est pas le cas des ouvrages destinés à un public universitaire (tels ceux mentionnés en note n° 6).

15 Une analyse quantitative, comparative et systématique de la captation de Jelinek dans les manuels scolaires permettrait d'approfondir, de corriger ou d'affiner cette première synthèse. Il serait également bienvenu d'observer si et en quelle mesure la modalisation de l'œuvre d'Elfriede Jelinek s'opère différemment dans les manuels scolaires allemands et autrichiens.

16 Nous remercions ici Gerhard Ruiss, écrivain et secrétaire général de la Société des auteurs autrichiens, pour les informations qu'il nous a communiquées à ce sujet par courrier électronique le 28 février 2012.

Si, depuis le prix Nobel, différentes instances du champ littéraire ont surfé sur l'effet de mode et de vente qui l'a accompagné et ont fait le pari de sa postérité littéraire, Elfriede Jelinek est donc en position d'auteure «classicisable». Au regard des quatre phases du processus de classicisation mises au jour par Alain Viala (Viala, 1993, p. 25), il apparaît que Jelinek a atteint la troisième phase dite de consécration, même si elle ne fait pas consensus – loin s'en faut. Cependant, tout laisse à penser que les discours polémiques autour de cette auteure participent de ce processus de classicisation qui s'opère de son vivant. Il est bien entendu beaucoup trop tôt pour pouvoir dire si et en quelle mesure Elfriede Jelinek accèdera à la phase décisive de perpétuation et confortera sa position dans le panthéon des classiques.

## Elfriede Jelinek face à sa propre classicisation

Il est cependant intéressant de constater que ce processus complexe de classicisation trouve écho dans l'évolution de la pratique littéraire de Jelinek et dans l'image qu'elle construit d'elle-même. C'est ce que nous voulons montrer à travers un aspect de l'évolution récente de son écriture dramatique qui témoigne d'une réception intense des classiques. Après avoir rapidement dégagé quelques caractéristiques de ces réécritures à travers la notion de cannibalisme littéraire<sup>17</sup>, nous nous pencherons plus avant sur les enjeux de la confrontation avec sa propre classicisation grâce à l'analyse de son essai de 2010 sur le «drame secondaire».

Le travail de réception de l'œuvre classique est comparable à un véritable démembrement du texte original, auquel il est fait violence. Elfriede Jelinek compare depuis longtemps son travail à celui d'un bûcheron et s'est donné pour tâche de renoncer à la scène illusionniste qu'elle veut exorciser : «je veux expulser la vie du théâtre» (Jelinek, 1989, p. 31). Plus de quinze ans après cette déclaration, Jelinek formule dans un essai intitulé *Rage de parler (Sprech-Wut)* son intention de récrire le drame, classique s'il en est, de Friedrich Schiller, en recourant à la métaphore anthropophage :

J'aimerais tellement m'introduire dans *Marie Stuart* de Schiller, non pas pour les gonfler en autre chose comme une pauvre grenouille qui éclate ensuite, mais pour mettre ma propre parole dans ces corps textuels d'ailleurs déjà pleins à éclater des deux grandes dames, de ces protagonistes.

<sup>17</sup> Nous tenons ici à signaler que cette analogie nous a été suscitée lors des échanges qui ont eu lieu lors de la journée d'études «*Et la chair s'est faite verbe*». *Métaphores du cannibalisme dans les arts et la littérature*, organisée par A. Vennemann et S. Leroy à Rennes 2 le 15 février 2012.



Jusqu'à ce qu'on parle la bouche pleine, qu'on pulvérise tout, et qu'on sache enfin pourquoi on ne devrait justement pas parler la bouche pleine<sup>18</sup>.

Ce cannibalisme littéraire, métaphorique, est tout à fait programmatique pour appréhender l'esthétique intertextuelle de Jelinek, et, *a fortiori*, les réécritures des classiques – les images de cannibalisme sont, du reste, un *topos* de son œuvre.

Hématophage, elle ôte toute vie aux personnages qui peuplent les œuvres de ses prédécesseurs et propose à ses lecteurs d'énormes blocs de textes dans lesquels s'entremêlent et s'entrechoquent différentes voix, sans qu'il soit possible de définir qui parle vraiment. Tels les vampires, les morts-vivants qu'elle met en scène, l'auteure se nourrit et nourrit ses textes d'autres textes. Par le montage, elle libère des associations de sens qui contaminent le discours source, un langage émancipé des corps, des personnages, mais aussi des auteurs. L'actualisation par le langage ne rend pas le texte originel accessible ni même toujours reconnaissable ; il est porteur d'étrangeté. Jelinek le démembré et réagence des morceaux choisis sous forme d'échos thématiques, mais aussi de citations entières, plus ou moins longues, plus ou moins tronquées, retravaillées. La réécriture envisagée comme un acte cannibale permet de rendre compte de deux dimensions fondamentales de son travail : sa portée transgressive d'une part, c'est-à-dire le côté irrévérencieux de l'appropriation de l'œuvre classique, et sa dimension mémorielle d'autre part, puisque qu'après avoir démembré, ingurgité le texte original, l'artiste propose à ses lecteurs de se le « rappeler » (comme l'on disait en vieux français au sens de « se souvenir ») à travers son texte.

Afin de mieux cerner les enjeux de la confrontation de Jelinek aux classiques dans le contexte de sa propre classicisation, il est intéressant de se pencher sur l'essai « Commentaire à propos du drame secondaire » (*Anmerkung zum Sekundär drama*) que l'auteure publie en 2010 sur son site personnel. Nous verrons qu'Elfriede Jelinek, qui se construit une posture<sup>19</sup> fondamentalement ironique, réaffirme ici sa position au sein du champ littéraire en tant qu'avant-garde : elle souhaite « postuler à nouveau en tant qu'artiste originale<sup>20</sup> » et combattre toute récupération commerciale ou idéologique de son œuvre.

18 « Ich möchte mich so gern in Schillers "Maria Stuart" hineindrängen, nicht um sie zu etwas andrem aufzublasen wie einen armen Frosch, der dann platzt, sondern um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen. Bis man mit vollem Mund spricht, alles davonsprüht, und man endlich weiß, warum man eben nicht mit vollem Mund sprechen sollte. » (Jelinek, 2005a).

19 « J'ai défini la posture comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. [...] une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire. [...] La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements » (Meizoz, 2009, p. 2).

20 « einen neuen Antrag auf Originalkünstlerin stellen » (Jelinek, 2010).

Dès les premières lignes, Elfriede Jelinek se positionne étrangement dans le pôle économique du champ culturel, relevant principalement de la sphère de grande production selon Bourdieu. Elle présente son concept de « drame secondaire » comme une stratégie commerciale d'écriture sur commande. De fait, ses deux drames secondaires sont le fruit d'une commande, mais émanant de metteurs en scène – Nicolas Stemmann pour *Abraumhalde*, et une artiste suédoise pour *FaustIn and out*. On peut relever l'isotopie du théâtre commercial, dans lequel elle feint de s'inscrire, et qui impliquerait qu'elle favorise dans ses choix artistiques des critères de rentabilité plutôt que des critères esthétiques, éthiques ou politiques. La « nouvelle idée commerciale » de l'auteure serait de se servir du pouvoir attractif et commercial des classiques comme faire-valoir de ses propres réécritures : « car on regarde finalement toujours les classiques et on les regardera toujours<sup>21</sup> ». Feignant une opération publicitaire adressée aux instances de production et d'édition, Jelinek conclut la première partie de l'essai par un mot de remerciement : « Merci quand même d'avoir pu vous présenter ici un petit extrait de mon catalogue d'offres variées<sup>22</sup> ».

Pourtant, il est bien évident que, loin de s'inscrire dans une promotion tapageuse, l'essai dénonce en creux la logique commerciale des industries littéraires et artistiques. En tant qu'artiste de l'avant-garde consacrée, Jelinek est certes susceptible d'être touchée par une pression accrue du marché pour une orientation de sa production vers les attentes des lecteurs. Mais si un classique est une bonne affaire pour les éditeurs, Jelinek choisit quant à elle de soustraire ses propres drames au monde de l'édition et renonce au support livre en tant qu'objet de transactions marchandes. En effet, les drames secondaires et les 96 pages de texte massif de la pièce *Ulrike Maria Stuart*, tous inédits<sup>23</sup>, sont destinés à un lectorat restreint : celui des spectateurs qui iront voir les mises en scène et des internautes qui consulteront son site personnel<sup>24</sup>. La réécriture des classiques nationaux ne cherche pas à se rendre accessible au grand public – et il en va de même de la plupart de ses essais, d'un certain nombre de ses pièces récentes ainsi que de son dernier roman, *Neid*. Seul son *Voyage d'hiver* fait ici figure d'exception, puisque la pièce a été publiée en 2011 et a déjà été traduite en français. La dramaturge bouleverse la chaîne de commercialisation traditionnelle

21 « denn die Klassiker schaut man sich schließlich immer an und wird man sich immer anschauen » (*Ibid.*).

22 « Danke jedenfalls, dass ich Ihnen hier einen kleinen Auszug aus meinem reichhaltigen Angebotskatalog vorstellen durfte » (*Ibid.*).

23 Et dans son courriel du 20 février 2012, Elfriede Jelinek m'indique qu'elle ne prévoit aucune publication papier.

24 *FaustIn and out* vient de rejoindre *Abraumhalde* sur son site Internet, où Jelinek met en ligne beaucoup de textes et d'essais, et qui va bientôt franchir le cap du million de visiteurs.

pour se soustraire au rouleau compresseur de la machine à faire des classiques. Elle cannibalise ainsi l'industrie du livre. Cette posture est cohérente avec sa disparition de l'espace public depuis 2004 : retirée, invisible, Elfriede Jelinek entend se dérober à la machine médiatique à produire des mythes. C'est pour elle une manière de réaffirmer son appartenance au pôle autonome du champ qui, « fond[é] sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'«économie» (du «commercial») et du profit «économique» (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques » (Bourdieu, 1998, p. 235).

Dans l'essai sur ses « drames secondaires », Jelinek propose une « scénographie auctoriale » ironique puisqu'elle se stylise une image d'épigone dilettante ou de mauvaise élève promise à l'échec perpétuel. Cette mise en scène renvoie à la réception en partie houleuse de ses pièces précédentes par une partie de la critique et par l'opinion populaire qui lui ont souvent reproché de fourvoyer la grande littérature sans lui rendre justice dans son travail de montage intertextuel. L'essai peut se lire plus spécifiquement comme une réponse à certains de ses détracteurs, au premier rang desquels Marcel Reich-Ranicki. Réagissant, dans une interview, à l'attribution du prix Nobel à Jelinek, le « pape de la littérature » allemande (*Literaturpapa*) lui dénia tout talent littéraire, tout en reconnaissant n'avoir lu que deux de ses livres, et lui opposa le talent de Goethe et son chef-d'œuvre *Faust* (Reich-Ranicki, 2004). Jelinek reproduit dans son petit essai le schéma de ce jugement hiérarchisant qui évalue son théâtre à l'aune de la littérature classique, et donc des catégories esthétiques du passé.

Dans l'essai sur le « drame secondaire », le discours des détracteurs est inséré dans un dispositif ironique qui reproduit la relation axiologique maître/élève (classiques/Jelinek) opposant le texte classique ou « principal » à ses textes « secondaires ». Face à l'écrivain classique, Jelinek n'éprouve pas de sentiment d'insécurité, elle ne craint pas de ne pas comprendre l'œuvre, de la trahir, de lui faire violence, mais d'aucuns ne manqueront pas de lui signifier une fois de plus son échec :

L'échec viendra du fait que cette fois encore, comme d'habitude, je ne comprends encore pas (ou pas correctement) les indications du classique en question, et que j'écrive le bon drame secondaire d'une toute autre pièce, pas la bonne, ou, plus probablement, que je ne comprenne pas le drame original et lui ajoute quelque chose de totalement faux. De toute façon, ce que j'écris est toujours faux<sup>25</sup>.

25 « Es wird aber daran scheitern, dass ich auch diesmal, wie üblich, wieder die Angabe des jeweiligen Klassikers nichts verstehe (oder nicht richtig) und entweder zu einem ganz andren, falschen Stück das richtige Sekundärdrama schreibe oder, wahrscheinlicher, das Originaldrama nicht verstehe und dann was total Falsches dazu schreibe. Falsch ist es aber sowieso immer, was ich schreibe » (Jelinek, 2010).

L'échec n'est donc pas lié à une question d'ordre commercial, mais mis en relation avec le discours dépréciatif tenu sur sa production artistique. Il est également thématiqué dès les premières lignes de son *Voyage d'hiver*, où il finit par retrouver paradoxalement ce sens mercantile, induisant une relation causale entre les deux dimensions de l'échec : « Je parle avec moi-même, sinon, personne ne me parle. Je suis endettée jusqu'au cou dans mon échec<sup>26</sup> ».

Elfriede Jelinek renvoie son lecteur à la question du bon ou du vrai sens de l'œuvre littéraire. Les classiques, nécessairement, ont été soumis à des déformations par l'institution, qui induit des usages particuliers et invite, selon les époques, à en faire une telle ou telle lecture. De par leur statut de classiques, ils « s'ordonnent selon une économie symbolique de l'identification » qu'Alain Viala définit comme politique. En sortant du cadre de lecture consensuel des classiques, Elfriede Jelinek rompt un pacte implicite d'adhésion et remet en question les classiques institués en tant qu' « objets de constitution des habitus » et d'une identification politico-nationale. Ses récritures visent à déstabiliser les classiques en tant qu' « enjeu culturel majeur en termes identitaires » (Viala, 1993, p. 28-30). Son projet esthétique consiste ainsi non pas à verser dans la muséologie, mais à oser le dialogue véritable : « les classiques n'ont besoin de rien de moins que d'être tenus ou entretenus par moi<sup>27</sup> ». Son écriture réinjecte aux chefs-d'œuvre du passé le pouvoir de subversion qu'ils avaient pu avoir en leur temps et diffracte les lectures possibles en démultipliant les associations de sens et de mots. Ce travail contre le figement du sens, caractéristique au demeurant de son œuvre, n'est pas seulement un travail contre l'embaumement des classiques. Elfriede Jelinek entend aussi lutter contre l'immobilisation et la récupération de ses propres textes, dont elle verrouille l'accès. Elle ne souhaite point faire œuvre avec un livre qui enfermerait et immobiliserait sa pensée. C'est aussi pourquoi elle ne diffuse *Ulrike Maria Stuart* qu'à des fins exclusives de mise en scène : les seuls lecteurs autorisés sont les metteurs en scène du théâtre de régie germanophone (*Regietheater*), auxquels elle « offre » son texte afin qu'ils reprennent la plume et continuent d'enrichir et de détourner le matériau initial<sup>28</sup>.

26 « Ich spreche mit mir selbst, sonst spricht ja niemand mit mir. Ich stecke bis zum Hals in meinem Scheitern » (Jelinek, 2011b, p. 7).

27 « Nichts brauchen die Klassiker weniger, als von mir gehalten oder unterhalten zu werden » (Jelinek, 2010).

28 C'est précisément ce que propose un metteur en scène comme Nicolas Stemmann dans ses récritures des récritures de Jelinek ; ainsi, seul un tiers environ du texte original est conservé dans sa mise en scène d'*Ulrike Maria Stuart* (première le 28 octobre 2006 à Hambourg).

La notion d'accompagnement, développée notamment dans la deuxième partie de l'essai, permet à Elfriede Jelinek de jouer ironiquement avec la réception de ses textes, condamnés à rester dans l'ombre de la « pièce principale ». Le commentaire à travers la réécriture est envisagé comme un arrière-plan à la « pièce principale » à travers la métaphore de la tapisserie « qu'on déroule et qu'on colle derrière eux<sup>29</sup> ». La dramaturge attribue à ses drames secondaires la fonction centrale d'accompagner le texte classique, sans lequel ils ne peuvent exister et ne peuvent être joués, précisément parce qu'ils n'ont pas vocation à devenir eux-mêmes classiques :

[...] il n'y a qu'une chose qui ne soit pas possible : le drame secondaire ne peut en aucun cas être joué en tant que pièce principale et tout seul, c'est-à-dire en solo. L'un détermine l'autre, le drame secondaire émane du drame principal et l'accompagne, de façons diverses, mais il reste toujours un accompagnement. Le drame secondaire est un drame d'accompagnement<sup>30</sup>.

Ses drames secondaires sont également « censés accompagner les classiques en aboyant<sup>31</sup> ». La métaphore du chien, développée dans son discours de réception du prix Nobel, *Im Absents*, se double d'une référence au *Faust* de Goethe<sup>32</sup>, que la dramaturge est précisément en train de récrire au moment où elle rédige cet essai. La perspective « canine » ou « méphistophélique » reflète d'une certaine manière ce regard « autre », subversif et diabolisé que porte Jelinek sur les classiques et qu'elle exprime de manière provocante en affirmant vouloir les « arianiser, les teindre en blond ou leur coller une permanente<sup>33</sup> ». Ses drames secondaires servent de contrepoint aux classiques : « Rien de tout ça ne doit durer une éternité. Rien de tout ça n'est tenu de durer une éternité<sup>34</sup> ». Ils écartent l'œuvre classique « du *Durable* dans lequel elle était embaumée » : comme le disait Barthes, qui a beaucoup marqué le projet littéraire d'Elfriede Jelinek, « il faut la travailler, cette Écriture classique, afin de manifester le *devenir* qui est en elle » (Barthes, 2003, p. 347. L'auteur souligne).

Les réécritures des « maîtres anciens » dans la production dramatique récente d'Elfriede Jelinek témoignent d'une double confrontation à la

29 « als Tapeten, die hinter ihnen aufgerollt und hingeklebt werden » (Jelinek, 2010).

30 « [...] nur eins geht nicht: Das Sekundärdrاما darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrاما geht aus dem Hauptdrاما hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrاما ist Begleitdrاما. » (*Ibid.*).

31 « Sekundärdramen [...], die dann kläffend neben den Klassikern herlaufen sollen » (*Ibid.*).

32 Juste avant la scène du pacte avec le diable, Méphistophélès apparaît à Faust sous les traits d'un caniche noir qui aboie. L'écho établit un discret parallèle entre la fonction critique de négation et de destruction de Mephisto, « l'esprit qui toujours nie [...] car tout ce qui existe est digne d'être détruit » (Goethe, 1976, p. 44), et celle qu'exerce le drame secondaire sur le texte principal de Goethe.

33 « ich kann sie dann ja aufnorden, blondieren oder ihnen eine Dauerwelle verpassen » (Jelinek, 2010).

34 « Nichts davon muss ewig halten. Nichts davon soll ewig halten » (*Ibid.*).

classicité. Elle questionne le statut de classique et son instrumentalisation intrinsèque en mettant à mal l'image muséale que les chefs-d'œuvre véhiculent malgré eux. Son travail de réécriture, notamment à travers la forme du drame secondaire, se comprend comme anti-classique, dans le sens où il vise à parasiter, à phagocyter les classiques dans un geste subversif de réappropriation d'un bien culturel. Elfriede Jelinek met également en place diverses stratégies pour tenter de faire échapper ses propres textes à la canonisation et au figement du sens à travers l'institution. Tout en revendiquant sa position d'artiste avant-gardiste, elle se présente comme une écrivaine de la résistance et choisit pour ces réécritures de contourner le système à produire du classique en optant pour un art de l'éphémère : c'est tout l'enjeu du caractère évanescent des textes mis en ligne et mis en scène. Disposant d'un capital symbolique en tant qu'auteure consacrée, elle réaffirme ainsi une position indépendante au sein de la production restreinte du champ littéraire.

## Bibliographie

ANDRÉ, Marie-Odile. 2000. *Les Mécanismes de Classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*. Metz : Recherches Textuelles, n° 4, 404 p.

BARTHES, Roland. 2003. *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil, 476 p.

BOURDIEU, Pierre. 1971. «Le marché des biens symboliques». *Année sociologique*, n° 22, p. 49-126.

\_\_\_\_\_. 1998 [1992]. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 567 p.

DEUTSCHER Bühnenverein (Hg.). 2011. *Wer spielte was? Werkstatistik 2009/2010. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Köln : Mykenae Verlag, 404 p.

GIGNOUX, Anne-Claire. 2003. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 197 p.

GOETHE, Wilhelm Wolfgang von. 1976 [1832]. *Faust. Eine Tragödie : erster und zweiter Teil*. München : Goldmann, 355 p.

JELINEK, Elfriede. 1989. «Ich will kein Theater — Ich will ein anderes Theater». *Theater heute*, Heft 8, p. 30-32.

\_\_\_\_\_. 2005a. *Sprech-Wut*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 22 janvier 2012).

\_\_\_\_\_. 2005b. *Ulrike Maria Stuart*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 19 janvier 2012).

\_\_\_\_\_. 2008. *Abraumhalde*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 21 janvier 2012).

\_\_\_\_\_. 2010. *Anmerkung zum Sekundärdrama*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 1<sup>er</sup> février 2012).

\_\_\_\_\_. 2011a. *FaustIn and out*, [En ligne], <http://www.elfriedejelinek.com/> (consulté le 9 mai 2012).

\_\_\_\_\_. 2011b. *Winterreise. Ein Theaterstück*. Hamburg : Rowohlt, 127 p.

KILLINGER, Robert. 2004 [1998]. *Literaturkunde. Entwicklungen, Formen, Darstellungsweisen*. Gestalten und Verstehen. Wien : Verlag öbv t hpt, 400 p.

MEIZOZ, Jérôme. 2009. «Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur». *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], <http://aad.revues.org/667> (consulté le 27 octobre 2011).

RAINER, G., Kern, N., Rainer E. (Hg.). 2010 [2000]. *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Linz : Veritas-Verlag, 608 p.

RÖTZER, Hans Gerd. 2010 [1990]. *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen – Autoren – Werke*. Bamberg : Buchners Verlag, 512 p.

REICH-RANICKI, Marcel. 2004. «Die missbrauchte Frau». *Der Spiegel* [En ligne], <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428391.html> (consulté le 18 février 2012).

VIALA, Alain. 1993. «Qu'est-ce qu'un classique ?». *Littératures classiques*, n° 19, p. 13-31.