

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« MERCI D'AVOIR PRÊTÉ L'OREILLE À MES INSULTES » : SATIRISER LE POUVOIR  
CAPITALISTE ET PATRIARCAL DANS *LUST* (1991) D'ELFRIEDE JELINEK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AUDREY BOUTIN

OCTOBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, j'aimerais remercier ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour sa disponibilité, sa rigueur, sa patience et ses encouragements qui m'ont été plus que nécessaires lors de cette rédaction en période trouble. J'aimerais également la remercier de m'avoir inspirée tout au long de mon parcours universitaire en m'initiant à diverses auteures et théoriciennes qui m'étaient jusque-là demeurées inconnues.

Ensuite, un immense merci aux extraordinaires femmes du *Buena Vista Mémoire Club* pour les conseils, les *pep talks* et surtout, pour les rires et leur amitié aussi douce que lumineuse. Un autre merci à mes parents, mes amies et ma sœur pour leurs encouragements et leur bienveillance même si je ne leur ai jamais vraiment expliqué ce sur quoi je travaillais. Votre amour inconditionnel a su faire une immense différence pour moi et je vous en serai pour toujours reconnaissante.

J'aimerais aussi prendre un moment pour remercier Gabriel, mon conjoint, pour n'avoir eu que de l'amour et de la patience à mon égard et ce, malgré les *week ends* sacrifiés, les soirées écourtées et les nombreuses crises de larmes. Mon amour, je te le demande, qu'est-ce que t'as envie de faire en fin de semaine ?

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 SATIRISER LA VIRILITÉ MYTHIQUE .....	10
1.1 Genre et mythologies.....	11
1.1.1 Construire le mythe de la virilité.....	12
1.1.2 Construction sociale de la virilité.....	14
1.1.2.1 Pouvoir.....	14
1.1.2.2 Puissance .....	15
1.1.2.3 Possession.....	15
1.2 La satire : une moquerie accusatrice et militante.....	17
1.2.1 Une esthétique de la dévaluation.....	18
1.2.1.1 Le recours à l’obscénité.....	18
1.2.1.2 La destruction des symboles.....	19
1.2.1.3 La violence .....	20
1.2.1.4 L’ironie .....	21
1.2.2 La satire à l’époque postmoderne .....	23
1.2.2.1 La réappropriation féministe .....	24
1.2.2.2 La pornographie morale.....	26
1.3 <i>Lust</i> : Ébranlement de la norme érotique androcentrée .....	27
1.3.1 Hermann : la figure priapésque du directeur.....	27
1.3.1.1 Le mari.....	28
1.3.1.2 Le directeur.....	31
1.3.2 Michael : Le retour du même.....	33
1.3.3 L’enfant : l’apprentissage de la domination.....	36
1.3.4 Grotesques phallus .....	37
Conclusion.....	40
CHAPITRE 2 BELLE À CROQUER : DÉMYTHIFIER LE CAPITALISME ET LE PATRIARCAT PAR LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE .....	42
2.1 La nourriture comme système sémiotique .....	44

2.1.1	La polysémie alimentaire .....	44
2.1.2	Produire et consommer .....	45
2.2	Le goût de l'autre.....	46
2.2.1	La confusion des appétits .....	47
2.2.2	La métaphore cannibale .....	48
2.2.3	Une question de fraîcheur .....	49
2.2.4	Gerti : l'avalée des avalées.....	51
2.3	Nourrir son homme : consommation et virilité.....	54
2.3.1	Le chasseur.....	54
2.3.2	L'ogre.....	56
2.3.3	La main qui nous nourrit : masculinité et alimentation.....	58
2.3.3.1	La sexualité.....	58
2.3.3.2	Le pouvoir.....	62
2.4	Le maintien de l'ordre social comme performance de la féminité .....	65
2.4.1	Les gardiennes.....	66
2.4.2	La femme, travailleuse à domicile .....	67
2.4.2.1	La cellule familiale .....	67
2.4.3	Les sacrifiées .....	69
2.4.3.1	Sacrifier l'autre .....	71
2.4.3.2	Le don de soi : le sacrifice comme propre du féminin .....	72
2.4.3.3	<i>Lust</i> et l'infanticide.....	73
	Conclusion.....	75
	CHAPITRE 3 POUR UNE AUTORITÉ NARRATIVE FÉMININE ET FÉMINISTE .....	77
3.1	L'auteur est mort, vive l'auteure .....	78
3.1.1	L'autorité narrative.....	80
3.1.2	<i>Lust</i> : l'union des voix.....	83
3.1.2.1	Féminiser l'autorité narrative.....	85
3.1.3	L'emprise du réel .....	88
3.2	<i>Lust</i> et le discours médiatique.....	90
3.2.1	Les discours sur la féminité.....	93
3.2.2	Les discours publicitaires et sportifs .....	96
3.2.3	Le personnage comme simple panneau publicitaire .....	100

3.2.3.1 Du corps à la machine .....	101
3.2.3.2 Former les consommateurs de demain .....	102
Conclusion.....	104
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHIE .....	114

## RÉSUMÉ

Outil de communication par excellence, le langage est également un système par lequel circulent des idéologies souvent néfastes à l'endroit de communautés marginalisées. Cette fausse innocence du langage est particulièrement apparente dans la littérature érotique canonique, où il met généralement en scène des femmes soumises, parfois violentées, mais également dans les médias de masse, où sa portée se voit décuplée par une vaste diffusion. Lauréate du prix Nobel de littérature en 2004, l'autrichienne Elfriede Jelinek a pour grand projet de mettre en évidence les idéologies patriarcale et capitaliste véhiculées par le langage au sein de différents médias. Par le recours au registre satirique, Elfriede Jelinek s'en prend tant à la violence sexuelle dont les femmes font souvent les frais qu'au sombre désir de domination qui caractérise les protagonistes masculins qui peuplent ses romans. Notre mémoire aborde cette critique dans le roman *Lust*, qui, contrairement à de nombreux récits érotiques écrits par des hommes, déplore la soumission imposée aux femmes dans ce type de récit. À l'aide d'une approche double se basant sur des théories féministes et des théories du genre satirique, nous étudions la représentation des hommes dans la littérature érotique proposée dans le roman. Nous montrons ensuite que la métaphore alimentaire, présente tout au long du roman, sert à dénoncer autant la consommation en général que celle du corps et de la vie des femmes, vues comme marchandises et comme chair à dévorer. Enfin, une étude des différentes voix empruntées par la narration illustre les moyens formels grâce auxquels Jelinek parvient à articuler sa critique et à se réapproprier la langue de l'obscène. Une langue, selon l'auteure, qui ne permet pas à la femme d'y occuper une position d'énonciation, mais qu'elle infléchit pour y imprimer une critique féministe et anticapitaliste puissante.

**Mots clés :** littérature érotique, Elfriede Jelinek, satire, narration, postmodernisme, médias de masse, alimentation, genre, domination masculine, autorité narrative

## INTRODUCTION

C'est par un constat franchement désolant que débute le récent ouvrage *Le principe du cumshot* de Lili Boisvert. Selon la journaliste, « la révolution sexuelle amorcée dans les années 1960 a avorté et [...] nous vivons toujours dans le même monde que celui où elle a éclo. L'une de ses promesses les plus importantes, l'émancipation sexuelle des femmes, ne s'est finalement pas produite » (2017, 13). Dans nos sociétés occidentales qui aiment à se prétendre avancées sur le plan des mœurs et des droits des femmes, la sexualité et les représentations culturelles qu'on en fait s'avèrent toujours hautement problématiques. En effet, l'essai de Boisvert vise à démontrer que même si la sexualité est désormais un sujet en apparence moins tabou, « nous l'abordons comme si c'était un *punchline* sur la nature humaine » (2017, 15), la représentation du désir proprement féminin demeure cependant un sujet sur lequel règne un certain silence doublé d'un malaise. Or, ce refus de discuter, voire d'ausculter le rôle que le désir féminin joue dans les représentations de la sexualité humaine résulterait d'un autre refus, soit celui « de voir que les règles qui régissent notre culture sexuelle briment sciemment les femmes. Nous oblitérons le fait que nos rites servent, dans une large mesure, à policer leur désir à elles, [...]. Formatée ainsi, la libido des femmes devient un outil de contrôle social » (2017, 15). En se dissimulant derrière une prétendue liberté et égalité entre les hommes et les femmes, cette domination culturelle n'en est que plus pernicieuse puisqu'elle vise « à policer leur désir à elles, pour qu'il se module au désir que l'on ressent pour elles » (2017, 15).

Paru en 2017, *Le principe du cumshot* s'inscrit dans une longue lignée d'essais féministes parus dès cette supposée révolution sexuelle, mythe décrié par Lili Boisvert. Ainsi, nombreuses sont les théoriciennes et militantes féministes qui ont tenté d'écrire au sujet de cette image traditionnelle, éminemment limitée, de la femme, toujours assujettie au désir masculin. Force est de constater que malgré les revendications, les critiques, et les tentatives de renversement des représentations hégémoniques de la sexualité, aucun changement substantiel ne s'est opéré au sein des canons de la pornographie et de l'érotisme. Dans le domaine de littérature érotique, plus précisément, selon l'analyse qu'en fait Kate Millett dans *La politique du mâle*, la sexualité s'avère « le modèle nucléaire de toutes les constructions sociales plus élaborées qui se développent à partir d'elle » (1971, 30). À quelques années d'intervalle, l'écrivaine Angela Carter lui emboîte le pas et

publie *The Sadeian Woman*. Dans cet essai consacré à l'œuvre du Marquis de Sade, Carter élabore une théorie selon laquelle chaque représentation érotique met en scène deux sexes, soit un qui parle et l'autre pas. « The male is positive, an exclamation mark. Woman is negative. Between her legs lies nothing but zero, the sign for nothing, that only becomes something when the male principle fills it with meaning » (1979, 4). Pour Carter, comme pour Millett ou Boisvert, l'image de la femme qui domine l'imaginaire érotique ou pornographique est celui de la femme vide, passive. Celle qui attend d'être séduite, de se faire objet du désir masculin mais qui ne prend jamais son propre désir en main et ne cherche jamais à en dicter le fonctionnement. Toujours, son désir doit se porter en creux de celui qui la désire. Pour reprendre la métaphore de Boisvert, celle du *cumshot*, le désir ne circule qu'à sens unique, soit de l'homme vers la femme.

Ce silence auquel on cherche à soumettre le désir des femmes est un enjeu particulièrement préoccupant pour l'auteure Elfriede Jelinek. Dans une entrevue accordée au magazine *artpress*, celle-ci parle entre autres du discours pornographique et de son intérêt pour celui-ci à titre d'écrivaine : « je voulais savoir s'il existait également une position de locuteur féminin dans ce domaine » (Loewe, 1998, 45). À la manière de Carter dans *The Sadeian Woman*, Jelinek déplore que « le discours à connotation pornographique, sur le désir, la jouissance, n'est pas prévu pour une femme et que la femme ne peut être « sujet de son désir qu'en se faisant l'objet d'un homme » (1998, 45). À titre d'écrivaine, Jelinek cherche à ébranler l'image canonique de la femme telle qu'elle est transmise par le canon érotique littéraire en s'attaquant à son matériau premier, soit le discours. Ainsi, selon Jelinek, les images stéréotypées découlent non pas d'une réalité concrète mais bien de discours sociaux qui en viennent à modeler notre réalité : « [j]e travaille sur des projections, rarement sur la réalité » (1998, 46). Jelinek étudie de près le langage pour le forcer à révéler son contenu idéologique latent et cherche, en s'inspirant des *Mythologies* de Roland Barthes, à exposer les mythes qui sont transmis par le langage puisqu'il ne faut jamais accepter son « apparente innocence » (1998, 46).

Dans l'ensemble de ses ouvrages, Elfriede Jelinek s'en prend à un certain discours social qui, selon elle, est loin d'être inoffensif. Pour Jelinek, il s'agit avant tout d'un outil de contrôle social qui cherche à effacer un passé historique au profit d'un passé aussi mythique qu'idéalisé : « il faut redonner aux choses une charge d'histoire, afin de leur faire perdre cette innocence » (1998,

47). Autrement dit, si les productions culturelles ont pour but de projeter une image idéalisée de notre réalité, c'est grâce à un langage faux, formaté de manière à en évacuer la violence manifeste afin que l'idéologie patriarcale circule et se consume sans jamais alerter les consciences des individus. Pour en revenir à la pornographie et au langage qui y est propre, il s'agit pour Jelinek « d'une langue totalement investie par l'homme où la femme est celle qui se montre, celle qui s'offre, et où l'homme est celui qui consomme le corps de la femme » (Lecerf, 2007, 64). Les femmes sont ainsi maintenues à distance d'un langage qui cherche tant à les contrôler qu'à les façonner au sein même de leur réalité : « Language casts sheaves of reality upon the social body, stamping it and violently shaping it » (Wittig, 1992, 78). Le roman *Lust* de Elfriede Jelinek, qui fera l'objet de notre analyse, consiste justement en une tentative par l'auteure autrichienne de se réapproprier le langage de la pornographie afin de créer un texte érotique qui se fasse le miroir du désir féminin.

En entrevue, Jelinek explique que *Lust* était avant tout un contre-projet à l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille. De son propre aveu, un tel livre s'avère cependant irréalisable car « [i]l ne peut y avoir de langue spécifiquement féminine du plaisir et de l'obscénité parce que l'objet de la pornographie ne peut avoir de langage qui lui soit propre » (Jelinek, 1991, II). Cet échec permettra cependant à l'auteure de « produire une critique sociale » puisque selon elle, « la bonne pornographie est une pornographie de la société » (Lecerf, 2007, 64). Jelinek propose plutôt une *pornographie sociale*, soit un livre qui cherche à dévoiler le « travail obscène des femmes » (2007, 64). Ce travail obscène, c'est celui qui maintient l'ordre au sein d'une société : « [l]a façon dont [la femme] s'occupe des enfants, des vieux, des malades » (2007, 64), s'apparente à ce que des théoriciennes féministes contemporaines ont qualifié de « travail invisible », soit un travail qui est fait dans la sphère intime et que l'on passe sous silence malgré son importance capitale. Pour Jelinek, c'est ce refus d'honorer ce travail, cette oppression qui est faite à ce qu'elle considère comme étant la caste des opprimés qui est obscène. *Lust* cherche à « tourner en ridicule cette langue masculine, de la détourner de façon subversive, de nous en moquer » (2007, 65). Ainsi, si l'auteure ne parvient pas à se réapproprier la langue de l'obscène, elle cherchera à la détruire en dénonçant sa « tentative pitoyable » (2007, 65) de maintenir son pouvoir sur les groupes qu'elle cherche à contrôler.

Notre hypothèse pourrait donc s'énoncer ainsi : *Lust* d'Elfriede Jelinek n'est pas un roman érotique, genre célébrant la soumission féminine, mais plutôt une mise en scène doublée d'une satire des relations de pouvoir dictées par la société patriarcale capitaliste. Il s'agit pour Jelinek de pousser jusqu'à ses limites les plus absurdes une langue qui contribue au contrôle des femmes et des groupes marginalisés sous le prétexte de vouloir transmettre la jouissance et le plaisir à ceux qui la consomment. Dans *Lust*, les discours et la pression sociale sont tels sur les protagonistes que ceux-ci s'en trouvent condamnés à performer un rôle qui assure l'équilibre de l'ordre social auquel ils appartiennent mais qui en vient également à les anéantir en limitant leurs actions possibles ainsi que leur imaginaire. Sans proposer une langue nouvelle de l'érotisme et du désir qui serait propre à exprimer celui des femmes, *Lust* propose à tout le moins une dénonciation de cette langue auquel nous ne pouvons échapper et qui limite notre imaginaire érotique en le contraignant à l'éternel retour d'une série d'images précises.

Si Jelinek emporte le prix Nobel de littérature en 2004, une importante partie de son œuvre demeure assez peu étudiée. Un colloque franco-allemand ayant eu lieu en 2014, et organisé par l'Université de Saint-Étienne en collaboration avec l'Université Lyon 2 Lumière et la Freie Universität de Berlin s'intitulait « Faire, défaire, contrefaire l'autorité. Regards croisés sur Elfriede Jelinek » et portait justement sur la notion de genre et d'autorité dans l'œuvre de l'auteure. On constate ainsi l'importance conférée à la posture énonciatrice et à la volonté de défaire la langue de l'opresseur chez Jelinek, notion toute aussi importante dans le roman sur lequel notre analyse portera. *Lust* représente un moment charnière dans l'œuvre de Jelinek puisqu'il marque son départ de romans empruntant une trame narrative plus traditionnelle tels que *Les Amantes* (*Die Liebhaberinnen*) (1992[1975]) et *La pianiste* (*Die Klavierspielerin*) (1988[1983]) vers des romans aux formes plus exploratrices, voire carrément expérimentaux tel que *Les enfants des morts* (*Die Kinder der Toten*) (2007[1995]). En raison de son caractère complexe, *Lust* n'a pas encore fait l'objet de beaucoup d'études en français, encore moins à l'extérieur du continent européen. Le récit, fragmenté, kaléidoscopique, riche en intertextualité, tente de rendre l'impuissance des groupes opprimés et le caractère grotesque, ridicule des groupes dominants. Notre recherche s'inscrit donc dans une lignée de pensée visant à démontrer que Jelinek met en scène le langage afin d'en montrer les limites, les contraintes et les conséquences des idéologies qu'il transmet.

Notre mémoire s'inscrit dans une perspective sociologique et féministe, approches que nous avons considérées comme étant les plus aptes à rendre compte du projet entrepris par Jelinek avec le roman *Lust*. En ce qui a trait à la perspective sociologique de notre mémoire, nous nous baserons sur des écrits abordant la construction du genre et les rapports de pouvoir, par exemple ceux de Georges Falconnet et Nicole Lefaucheur (*La fabrication des mâles*), Judith Butler (*Trouble dans le genre*) en plus d'écrits plus récents, tels que ceux de Olivia Gazalé (*Le mythe de la virilité*). Ensuite, pour traiter de la représentation de la sexualité et de la littérature érotique, nous ferons appel à des théoriciennes féministes telles que Anne-Marie Dardigna (*Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*), Kate Millett (*La politique du mâle*) et Angela Carter (*The Sadeian Woman*). Puisqu'une part importante de l'œuvre de Jelinek est consacrée à la manière par laquelle le langage contribue à la mise en place de divers systèmes idéologiques, nous prendrons appui sur des théories formelles qui appuieront notre étude de la satire et de la voix narrative dans le roman de Jelinek. Ainsi, nous ferons référence à des auteurs tels que Linda Hutcheon (« Ironie, Satire, Parodie : Une approche pragmatique de l'ironie »), Lucie Joubert (*Le carquois de velours*) et Susan Lanser (*Fictions of Authority*). Une perspective postmoderne nous permettra, par l'entremise des théories de la satire, de la voix narrative et de la sociologie, de voir comment différents aspects du roman *Lust* servent à critiquer un discours social hégémonique. Pour ce faire, nous aurons à nouveau recours à des écrits de Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*) en plus de ceux de Sophie Duval (*La satire*) et de Pascal Engel (« La pensée de la satire »).

Le présent mémoire se divise en trois chapitres, chacun consacré à l'un des principaux aspects de la critique sociale formulée en filigrane par Jelinek dans son roman. D'abord, nous verrons comment l'auteure, par le biais de la satire, se livre à une déconstruction d'une virilité vue comme mythique et dont l'image se trouve renforcée par la littérature érotique canonique. Ensuite, nous nous intéresserons à la métaphore de la consommation qui se déploie dans l'ensemble du roman et qui contribue à renforcer cette impression de domination masculine que Jelinek cherche à dénoncer. Enfin, nous étudierons la voix narrative jelinekienne, qui marque cette volonté de l'auteure de dénoncer la consommation oisive de certains médias qui seraient responsables de la transmission idéologique d'un discours patriarcal et capitaliste.

Notre premier chapitre montrera donc comment *Lust* est en réalité une satire des mythologies entourant la virilité. Dans *Lust*, Elfriede Jelinek fait le portrait d'une femme aux prises avec la violence de trois hommes qui dominent chaque aspect de son existence : son mari, son amant et son jeune fils. Or, ces hommes, contrairement à ces images de grands conquérants du corps féminin habituellement présentés dans la littérature érotique traditionnelle, ne sont au final que des coquilles vides, entièrement dépourvus de vie intérieure. En dominant l'unique personnage féminin du roman, ils ne font que performer les attentes qui incombent à leur genre sans ne jamais réellement parvenir à se distinguer les uns des autres. À l'aide des théories de la satire (Hutcheon, Duval, Hamon) mais aussi de la construction du genre et de l'érotisme (Millett, Dardigna, Carter), nous verrons de quelle manière Jelinek reprend les aspects essentiels à la représentation de la virilité, soit la puissance, le pouvoir et la performance, pour mieux les déconstruire et refuser cette représentation hégémonique de la masculinité qui contribue à un appauvrissement des relations humaines. Nous constaterons ainsi que la réécriture critique de Elfriede Jelinek de la littérature érotique traditionnelle est en réalité une prise de position contre la représentation unidimensionnelle d'une masculinité toxique.

Puisque les femmes, dans *Lust*, sont vues comme des corps à consommer, notre deuxième chapitre se consacrera à l'étude de la métaphore alimentaire qui s'inscrit en filigrane tout au long du roman. Prenant d'abord pour appui les écrits de Roland Barthes à ce sujet, nous étudierons comment la nourriture et les actions qui l'entourent, de sa préparation à sa consommation, participe à la construction des rapports de pouvoir qui lient les protagonistes du roman les uns aux autres. C'est également grâce aux écrits de Margaret Atwood, de Maggie Kilgour et d'Angela Carter que nous verrons comment la métaphore alimentaire renvoie à une construction de genres stéréotypés qui avantage les hommes, au détriment des femmes. Confinant les femmes au rôle de productrices ou d'aliments à consommer, la représentation de diverses scènes alimentaires au fil du récit participe à la construction d'un monde où les hommes dominant tels des ogres terribles privant leurs semblables de ressources nécessaires à leur survie ou prouvent leur virilité en chassant la plus belle proie, celle qui prouvera le statut supérieur de son capteur sur les autres membres de sa classe. Selon cette logique, c'est encore une fois l'homme qui détient un réel pouvoir d'action alors que la femme a pour seul atout son apparence pour attiser l'appétit du genre opposé. Cependant, et c'est là une nuance que nous chercherons à démontrer, la femme détient également une petite part de

pouvoir du fait que c'est elle qui se charge de la production alimentaire de la famille, qui dépend alors d'elle pour sa survie. Les travaux de théoriciennes telles que Camille Robert et Anne Dufourmantelle démontrent en revanche que ce pouvoir est à double tranchant : si la femme s'assure une certaine domination sur ceux qu'elle nourrit, c'est au détriment de sa propre vie intérieure. Elle doit sacrifier, temps, énergie et corps afin d'assurer la survie des siens. Jelinek est par ailleurs parfaitement consciente de cette position liminale qu'occupe la femme au sein de la sphère familiale, soit quelque part entre l'esclave et la pourvoyeuse. C'est pourquoi c'est à ce chapitre que nous étudierons la scène finale de *Lust*, où la femme en vient à tuer son enfant. Car, pour Jelinek, le seul moyen pour une femme d'échapper à la place qui lui est imposée, c'est en brisant le cycle de la domination de l'homme en tuant l'homme tandis que celui-ci dépend encore d'elle pour sa propre survie.

À la lumière de cette tentative de prise de pouvoir par la protagoniste du roman, nous consacrerons le troisième chapitre à celle à laquelle se livre Jelinek grâce à une voix narrative autoritaire qui domine les autres voix qui tentent de circuler au sein de l'espace diégétique. Contrairement à la protagoniste, qui fait chaque jour les frais de la violence et de la domination masculine, la narratrice, elle, se situe à l'extérieur de cette sphère sociale et la contrôle entièrement. Dans *Lust*, jamais les personnages ne parviennent à parler par eux-mêmes. La narratrice se réapproprie leurs discours et les livre comme bon lui semble mais, avant même de subir une déformation moqueuse par la narratrice, ces discours sont déjà formatés par l'environnement dans lequel baignent les protagonistes, un environnement hautement contaminé par les discours publicitaires, les médias de masse et une injonction à toujours consommer plus et à un rythme effréné. Cette fois-ci, ce sont les travaux de Susan Sniader Lanser (*Fictions of Authority*) qui serviront de base pour l'étude de la prise de parole par une narratrice et des effets qui en découlent non seulement sur l'univers diégétique qu'elle contrôle mais également sur la réception du récit chez son lectorat. Les travaux de Priscilla Wind et de Jean Baudrillard sous-tendent également notre étude de la contamination langagière par les médias de masse et leur idéologie latente. Toujours dans cette idée que chez Jelinek, les personnages se contentent d'exécuter un rôle qui leur est assigné par leur genre au moment de la naissance, nous constaterons que la parole dont ils sont privés fait également montre d'un vide intérieur qui fait de ces mêmes personnages des consommateurs et consommatrices qui confondent le succès avec le fait de consommer. À titre de

satiriste, Jelinek fait de l'univers de *Lust* un microcosme de toutes ces tendances qu'elle observe et qu'elle s'emploie à ridiculiser et à dénoncer en s'adressant directement à son lectorat.

En somme, nous nous emploierons à démontrer que l'échec qu'admet Jelinek au terme de la rédaction de *Lust* n'en est un que sur le plan de la tradition. En effet, si l'auteure n'est en effet pas parvenue à produire un récit érotique qui soit proprement féminin, c'est parce que ce projet n'était en réalité qu'un leurre. Le projet réel de *Lust* était d'« amener le langage, même malgré lui, à révéler son contenu idéologique, sa fausseté » (Loewe, 1998, 47). À la manière de Barthes dans ses *Mythologies*, nous étudierons ces images que nous transmettent le langage et qui marquent et modèlent les consciences de ses consommateurs. Bref, il s'agira de démontrer, « l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché » (Barthes, 2014[1957], 9). Pour une auteure ayant grandi dans une Autriche profondément marquée par les cicatrices laissées par la Seconde Guerre mondiale, rien ne va et les racines profondes du fascisme n'ont jamais réellement relâché leur étreinte sur les diverses productions culturelles.

Comme le mentionne Jelinek, il est difficile d'effacer une idéologie ayant radicalement modelé tant les consciences que l'histoire. Selon l'auteure, les principaux acteurs de ce mouvement n'ont jamais réellement disparu : « [ils] sont retournés là d'où ils venaient, à savoir dans une relation homme-femme. C'est précisément cette relation maître-esclave que j'examine dans *Lust* » (Loewe, 1998, 45). Si notre mémoire n'a pas pour but d'étudier les ramifications de l'idéologie nazie à l'ère postmoderne, nous nous intéresserons tout de même à cet aspect de l'œuvre de Jelinek, qui tend à conférer aux relations entre les hommes et les femmes le statut de modèle réduit du fascisme. Pour l'auteure, la satire est ce moyen par lequel la femme parvient à en arriver à l'écriture et à exister dans un système langagier entièrement bâti par et pour l'homme :

[...] cette critique doit être menée dans la langue de l'homme car il n'existe pas de langue de la femme. La seule possibilité que nous ayons, c'est de tourner en ridicule cette langue masculine, de la détourner de façon subversive, de nous en moquer. Le seul moyen qui reste est celui qui appartient à la caste des opprimés, c'est de ridiculiser le maître, de le dénoncer dans sa tentative pitoyable de maintenir son pouvoir. [...] En effet, oser parodier quelque chose, c'est aussi prétendre à une certaine forme de domination. (Lecerf, 2007, 66)

Dans *Lust*, Jelinek joue justement avec cette langue qui s'emploie habituellement à modeler tant les corps que les consciences. La satire du roman érotique constitue pour l'auteure une stratégie propice à la subversion non seulement du langage mais également de l'imaginaire masculin. « Comme je n'ai pas de langue qui me soit propre, je ne peux que déformer la langue de l'homme jusqu'à la caricature pour l'obliger à dire la vérité, même si elle s'y refuse » (Lecerf, 2007, 66). Autrement dit, si la langue de l'érotisme n'est pas conçue pour la femme, qu'elle ne lui permet pas d'exprimer des désirs qui lui sont propres, alors c'est à la femme de la subvertir pour y faire sa place. C'est la mission dont Jelinek semble s'être investie en dépeignant, tant dans ses romans que dans ses pièces de théâtre, des personnages féminins qui peinent à trouver leur voix dans un système à la fois capitaliste et patriarcal. La fiction devient alors pour Elfriede Jelinek le lieu d'un travail sur la langue, et sur l'imaginaire, lieu où doit éclater la vérité sur une histoire que l'on tente sans cesse de dissimuler car jugée comme trop inconfortable. Ainsi, faute d'avoir ses propres armes, la femme doit se réappropriier celles qui existent déjà même si elles se refusent à elle. Jelinek enjoint les femmes à « déployer leur propre langage » (Lecerf, 2007, 67) pour en faire une arme de révolution.

## CHAPITRE 1

### SATIRISER LA VIRILITÉ MYTHIQUE

*You could have a big dipper  
Going up and down, all around the bends  
You could have a bumper car, bumping  
This amusement never ends*

Peter Gabriel,  
*Sledgehammer*

Notre premier chapitre sera consacré à la construction de la masculinité dans *Lust*. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à des essais consacrés aux études de genre, plus précisément à la construction sociale de la masculinité. Grâce à ces théories, nous pourrions constater que l'image que peint Jelinek des hommes dans son œuvre romanesque repose essentiellement sur une vision de la masculinité voulant qu'un homme ne peut prétendre à ce titre qu'à condition de pouvoir en faire constamment la preuve. Ces preuves seront souvent associées à l'agressivité et à la domination s'exerçant à la fois dans les sphères intimes et sociales de la vie du sujet de sexe masculin.

Cependant, nous chercherons à démontrer que cette vision plutôt traditionnelle, voire stéréotypée de la masculinité telle que représentée dans *Lust*, n'a pas pour but de renforcer une vision essentialiste des genres. Chez Jelinek, la construction sociale de la masculinité serait plutôt l'objet d'une satire féministe visant à déconstruire les mythes de la virilité. Le présent chapitre s'intéressera donc à la satire ainsi qu'à l'ironie comme modes d'écritures souvent qualifiés de *militants* puisqu'ils comportent une visée correctrice que l'auteur chercherait à appliquer à la société.

Il n'est certes pas anodin qu'Elfriede Jelinek ait choisi l'érotisme comme genre littéraire auquel superposer son discours satirique. Pour de nombreuses théoriciennes féministes telles que Kate Millett, Anne-Marie Dardigna ou Andrea Dworkin, la littérature érotique et la pornographie sont des porte-étendards de la sexualité patriarcale, l'illustration concrète de la domination des hommes sur les femmes. Souvent associée à des plumes masculines, la littérature érotique se fait

le vecteur d'une idéologie patriarcale cherchant à faire l'impasse sur le désir féminin, au point où celui-ci soit disparaît en lui-même pour se faire miroir du désir masculin.

Le présent chapitre sera donc divisé en trois sections. La première section fera état des discours sur la masculinité et la représentation de celle-ci dans la littérature érotique traditionnelle dans le but de mieux comprendre à quels discours Jelinek s'oppose. Dans un deuxième temps, nous étudierons la satire, un genre souvent associé à une position militante à tendance conservatrice, et verrons comment celui-ci s'est adapté à notre époque postmoderne afin de devenir un outil de contestation féministe. Puis, dans la dernière section, nous entreprendrons d'analyser *Lust* à la lumière de ces théories. En nous concentrant sur les trois protagonistes masculins du roman, nous verrons comment Jelinek déconstruit et satirise différents types de masculinité de manière à créer une littérature faussement érotique mais pleinement féministe.

## 1.1 Genre et mythologies

Pour échapper au chaos propre à son existence, l'espèce humaine a besoin de récits permettant de se définir à titre d'individus. L'humanité serait donc, selon les termes de Nancy Huston, une « espèce fabulatrice » qui ordonne le monde à l'aide de signes et de fictions propres à orienter les conduites humaines<sup>1</sup>. C'est en attribuant des valeurs arbitraires aux composantes de son existence que l'espèce humaine en est venue à s'organiser en une hiérarchie dont nous sommes à ce jour tributaires.

Dans *Mythologies*, Roland Barthes s'interroge sur ces systèmes de valeurs qui régissent de manière invisible nos comportements, des représentations médiatiques à nos relations interpersonnelles. En ce sens, le mythe est un outil essentiellement idéologique au service d'une doxa imposée sur une société donnée. Le mythe s'oppose donc à la notion de « nature » puisqu'il repose sur une « parole choisie par l'histoire » (2014[1957], 212) et cette *parole mythique* « est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée » (2014[1957], 213).

---

<sup>1</sup> Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Montréal : Leméac.

Le mythe se nourrit donc d'un objet qui lui préexiste de manière à ce que lui soit juxtaposée une signification nouvelle qui serait, elle, au service d'une transmission de nature idéologique. Si cette notion de mythe traversera l'ensemble de nos chapitres, ce premier chapitre l'emploiera plutôt afin de déconstruire, chez Jelinek, la critique qu'elle fait du mythe de la virilité ainsi que sa transmission par la littérature érotique.

Nous postulons ici que la construction du genre s'offre en tant que terreau fertile à la parole mythique au sens entendu par Barthes. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler décrit le genre comme étant une construction symbolique s'élevant à partir d'une surface en apparence neutre, soit le corps de l'individu :

[L]e genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup. (2006, 69)

Une telle définition du genre renverrait donc à la notion du mythe en tant que parole préfabriquée tentant de camoufler une idéologie derrière un fait de nature. Par son caractère éminemment vide, le genre est une surface sémiotique neutre sur laquelle parvient à s'inscrire le mythe : on tente de faire passer pour naturelle une masculinité agressive et dominante, à laquelle répondrait une féminité passive et dominée. La première partie de ce chapitre se concentrera sur la construction de ce que nous appellerons une « virilité mythique ».

### 1.1.1 Construire le mythe de la virilité

Dans son essai *Le mythe de la virilité*, Olivia Gazalé parle du masculin comme d'une notion problématique liée au sentiment nostalgique « d'une virilité originelle, d'une essence masculine qui se serait dévoyée » (2017, 17). C'est donc face à la crainte, à l'angoisse due à la perte d'une virilité « jamais acquise, jamais assurée » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, 34) que l'homme impose à la femme des rapports de domination. Donnée comme un fait de nature, la virilité pose plutôt les bases d'un système idéologique patriarcal où la femme est réduite au statut d'objet de consommation, la preuve de la toute-puissance masculine. Or, Gazalé oppose cette idée d'essence masculine à la notion de mythe : « la virilité se donne comme un *fait de nature* anhistorique, alors

qu'elle a tout du *mythe*, c'est-à-dire d'une construction culturelle imaginaire » (2017, 17, *nous soulignons*). Ce mythe est d'autant plus puissant qu'il repose sur cette fausse historicité : « l'homme est supposé être *naturellement* porteur d'une potentialité virile, qu'il est sommé de développer, sous peine de déchoir » (2017, 18, *nous soulignons*). Selon cette caractérisation, est viril l'homme qui répond à une série d'injonctions à « performer » la masculinité – notamment par des actes de violence posés à l'endroit des femmes, elles-mêmes socialisées de manière à se faire l'objet consentant des preuves de la virilité.

Cette idée de mythe viril n'est du reste pas nouvelle. Dans *La fabrication du mâle*, étude parue en 1975, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur parlent d'un univers masculin qui serait « régi par un concept creux et mythique : la virilité. Ce mythe sert surtout à distinguer les hommes des femmes, à rejeter celles-ci dans un rôle social inférieur et à justifier ce rejet au nom de prétendues qualités masculines naturelles, dont l'ensemble formerait justement cette virilité » (1975, 71). À nouveau, nous pouvons constater comment ce « mythe de la virilité » impose un rapport dichotomique entre les genres où la femme se voit rattachée à un rôle de dominé passif alors que l'homme détient le statut de dominant qui rejette activement l'autre afin d'assurer son statut social.

L'agressivité et la violence émanant de ces rapports de domination revêtent d'ailleurs une importance capitale dans l'étude de Falconnet et Lefaucheur. Les deux auteurs qualifient de « mythe terroriste » l'idéal de la virilité auquel prétendent les hommes, puisque celui-ci les condamne à une vie « placée sous le signe de la surenchère permanente » (1975, 71). Jamais assez viril et donc toujours menacé par ses semblables, l'homme se doit d'asseoir sa domination dans tous les aspects de sa vie : sa carrière, son logement, ses relations interpersonnelles. Sans cesse forcé de prouver son appartenance au groupe des dominants, l'homme hérite d'une tâche sisyphienne : la conquête incessante d'une identité virile dont la validation, partielle et toujours à recommencer, se trouve dans le regard des autres hommes.

## 1.1.2 Construction sociale de la virilité

Et quels sont au juste ces traits caractéristiques de la virilité? Falconnet et Lefaucheur affirment que l'idéologie masculine s'articule autour de trois grandes valeurs, le pouvoir, la puissance et la possession (1975, 71). Après avoir défini ces trois éléments, nous serons en mesure d'analyser comment ceux-ci sont déconstruits par la satire proposée dans *Lust*.

### 1.1.2.1 Pouvoir

Le pouvoir est associé au statut social que détient un individu. Ainsi, plus un individu occupe une fonction sociale hiérarchiquement élevée, plus il aura la possibilité d'exercer une domination concrète sur les groupes qui lui sont « inférieurs ».

Dans *XY. De l'identité masculine*, la théoricienne Élisabeth Badinter revient sur l'importance accordée à la domination sur le plan vertical : « [la masculinité] est l'exigence de la supériorité par rapport aux autres. La masculinité est mesurée à l'aune du succès, du pouvoir et de l'admiration que l'on vous porte » (1992, 197). Pour Badinter, l'homme viril est celui qui s'élève sur le plan social et qui récolte l'admiration de ses pairs, admiration qui confirme l'identité virile.

Pour sa part, la théoricienne Ariane Djossou ajoute la nécessité d'agir afin que l'homme atteigne ce fameux statut social tant désiré : « [l'homme] doit dominer ses passions, s'imposer partout, être ambitieux et entreprenant, parce que son statut social dépend de ses réalisations » (1994, 5). Djossou démontre ainsi que l'homme est soumis à une contrainte d'action puisque c'est son identité même qui dépend avant tout de ses réalisations. « [C]'est par l'œuvre sociale que l'individu mâle peut se reconnaître homme et être pris comme tel. C'est par une course constante vers les idéaux de la catégorie du sexe masculin qu'il mérite le statut d'homme » (1994, 6). À nouveau, l'homme se voit imposer un idéal reposant sur l'action. Si la femme est consignée à un rôle passif et à la sphère privée, l'homme se doit d'occuper un rôle actif dans la sphère publique.

### 1.1.2.2 Puissance

Si le pouvoir est avant tout symbolique, la puissance repose plutôt dans la démonstration concrète de la force physique. C'est par ailleurs cette importance accordée à la démonstration de la force physique qui pousse les théoriciens Falconnet et Lefaucheur à qualifier la virilité de « mythe terroriste » (1975, 22). Être un homme, c'est avant tout « veiller sans cesse à ne pouvoir être pris pour une femme » (1975, 22) et, puisque selon une logique binaire imposée à la socialisation des genres la docilité est le propre du féminin, c'est par des actes de violence et par des démonstrations de force que l'homme parvient à se dissocier de son pendant négatif.

En se posant ainsi en rupture par rapport à tout ce qui est associé au féminin, l'homme tente de se rapprocher de l'idéal viril de l'homme dur, « obligé de réprimer une grande part de ses émotions et de ses sentiments » (Djossou, 1994, 18). Et c'est là que se trouve la part sombre de la masculinité puisque pour accéder à cet idéal stéréotypé, l'on exige de l'homme viril « la mutilation d'une partie de [son] humanité » (Badinter, 1992, 197). Vierge de toute émotion, signe de faiblesse, l'homme est condamné à devenir un être unidimensionnel, motivé seulement par « l'obligation d'être plus fort que les autres » (1992, 98). Ce que l'on constate, c'est que l'injonction d'agir afin de prouver sa virilité prime sur la vie intérieure de l'homme. Ce que notre analyse de *Lust* permettra de constater, c'est que Jelinek cherche à dénoncer ce vide que ses protagonistes masculins cherchent à combler à l'aide de produits de luxe, de sexe et de pouvoir. Dans le roman, ce que les hommes redoutent, c'est le statut d'homme *mou*, un homme « à la masculinité ignorée » (1992, 217).

### 1.1.2.3 Possession

Tel que mentionné dans le paragraphe précédent, afin de prouver sa virilité, l'homme doit forcément s'amputer de toute émotion tendre ; il devra combler le vide en faisant l'acquisition de possessions matérielles. Puisque ce mémoire se consacre à la littérature érotique, nous verrons ici comment la femme se voit rabaissée au statut d'objet à collectionner, la virilité nécessitant une abondance de conquêtes féminines afin de se concrétiser.

Longtemps, la littérature érotique a privilégié l'image de l'homme en tant que « bête sexuelle avec les femmes, mais qui ne s'attache à aucune » (Badinter, 1992, 198). Dans *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, Anne-Marie Dardigna parle de cette réduction de la femme au statut d'objet comme directement tributaire de l'idéologie patriarcale dont la littérature érotique se fait un vecteur privilégié : « dans cette perspective, masculine, le corps des femmes prend symboliquement la place du monde à conquérir » (1981, 109). L'homme est donc le fier descendant du guerrier, il part à la conquête de la femme, un territoire endormi, condamné à l'inertie.

De son habillement à son statut social de dominée, la littérature érotique impose à la femme une série d'impasses menant à sa désubjectivation : « By imposing femininity on women, man not only establishes his power and creates objects which are pleasant to behold, he also aims to produce, [...] the image of his own freedom and independence » (Reynaud, 1983, 21). L'image de l'homme libre et indépendant se construit par opposition à celle de la femme, à la fois restreinte dans son statut social mais aussi dans ses habillements qui la rendent désirable aux yeux de l'homme cherchant à la posséder mais qui restreignent effectivement son agentivité sur le plan physique : « the more man restricts the freedom and well-being of women through her body, the more he feels he is in control of his own body and certain of his pleasures » (1983, 22). Cette objectification aura pour effet d'assurer la primauté du désir masculin et réduit à néant toute opportunité d'échange réel dans les représentations érotiques. Anne-Marie Dardigna décrit cette sexualité comme purement symbolique puisqu'elle « ne saurait être réellement un échange, au sens où seraient pris en compte les désirs différents des deux corps, [...]. Le corps oublié, détourné, devient champ d'application d'un pouvoir » (1981, 86). La sexualité telle qu'elle est représentée dans la littérature érotique n'occupe qu'une fonction à caractère idéologique, soit de se faire l'expression concrète de la domination masculine sur le corps féminin par l'acte de possession.

Ainsi, la masculinité n'est pas naturelle mais socialement construite. Elle s'oppose à ce que la société conçoit comme féminin, à savoir l'inertie, la faiblesse, l'émotivité et le statut de dominé. Afin d'acquérir le statut d'homme viril, l'homme doit répondre à une série d'injonctions reposant essentiellement sur l'obligation de prouver sa virilité. Nous qualifions donc cette virilité de « mythique » puisqu'elle repose uniquement sur une construction sociale. Bien qu'il parvienne à

en tirer des bénéfices, particulièrement sur le plan social, l'homme est également victime d'une telle construction binaire puisque celle-ci le force à retrancher une partie de son humanité en lui imposant une identité à laquelle il doit se conformer sous peine d'une marginalisation.

## 1.2 La satire : une moquerie accusatrice et militante

La prochaine partie de ce chapitre sera consacrée à la satire, un genre littéraire riche dont les origines remontent à l'Antiquité. Sans présenter une genèse complète du genre satirique<sup>2</sup>, nous aborderons tout de même certaines grandes lignes de son évolution et nous dégagerons certains mécanismes lui étant propres.

Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, deux théoriciens ayant abondamment travaillé sur la satire et ses évolutions diverses, la qualifient, dans ses premières incarnations à l'époque archaïque, comme une « conception magique du langage ». Elle serait avant tout une « parole performative [puisque] le satiriste primitif détient le pouvoir d'administrer par le verbe un châtement effectif pouvant aller jusqu'à la mort de l'ennemi » (2008, 5). Si elle est à l'époque surtout pratiquée par des poètes itinérants jetant des sorts à leurs ennemis grâce à des paroles versifiées, nous retenons tout de même cet aspect « magique » de la satire qui a le pouvoir de disqualifier un ennemi par le biais de l'écriture.

En employant ainsi le verbe à des fins d'attaque et de moquerie, le satiriste sera souvent considéré comme « un être de passion poussé par son indignation » (Duval et Martinez, 2000, 7). Donnant à ses écrits un aspect revendicateur, le satiriste se réclame d'un positionnement idéologique moralement supérieur et charge son texte d'une « intention de corriger » (Hutcheon, 1981, 144). À nouveau, nous sommes rappelés à cette dimension *magique* du langage qui aurait le *pouvoir* de corriger une faute située à l'extérieur de l'univers diégétique, puisque la « cible de la satire est toujours extratextuelle et réelle, elle est sociale ou morale » (1981, 144). L'auteur d'une satire conçoit son texte comme un microcosme de la société dans laquelle il évolue et qu'il souhaite

---

<sup>2</sup> Pour une étude exhaustive de l'écriture satirique à travers les époques, voir Duval et Martinez, 2000.

confronter à ses vices et autres travers. L'évaluation que fait le satiriste du monde est toujours doublée d'une « intention dégonflante » (Hutcheon, 1981, 148) puisque c'est en nivellant par le bas que le satiriste parvient à tout relativiser et à souligner certains comportements et mœurs jugés comme excessifs et grotesques.

### **1.2.1 Une esthétique de la dévaluation**

Pour la théoricienne Linda Hutcheon, la satire est un sous-genre marqué par « un éthos plutôt méprisant, dédaigneux » et le rire qu'elle cherche à produire serait le produit d'une « dérision ridiculisante à des fins réformatrices » (1981, 146). La satire se distingue donc de la parodie, sous-genre qui correspondrait plutôt à un jeu ludique ayant pour origine un texte littéraire, par son recours au mépris et à l'amertume. Le satiriste s'adresse au lecteur sur un ton comparable à celui de l'invective et le force à reconnaître le ridicule des événements ou personnages décrits.

#### **1.2.1.1 Le recours à l'obscénité**

La majorité des écrits traitant de la satire relèvent le nivellement par le bas comme aspect incontournable de ce trope littéraire. Si la satire conçoit le monde comme un théâtre et l'intention du satiriste est celle de faire tomber les masques, alors celui-ci fait tomber jusqu'aux vêtements des hommes, la nudité éliminant toute forme de vie héroïque, effaçant toute forme de distinction permettant aux hommes de se dominer les uns les autres. Ce rabaissement prenant sa source à même le corps de l'homme crée donc un rapprochement entre la satire et l'obscénité puisque cette dernière comporte une « fonction dégradante » (Hodgart, 1969, 30). Une fois employée par la satire, l'obscénité s'éloigne de la fonction stimulante qu'elle occupe dans la littérature pornographique où elle se définirait plutôt comme une « description délibérée d'actes sexuels faite afin d'exciter les désirs du lecteur ou du spectateur » (1969, 28). La satire subvertit ainsi le potentiel érotique latent à l'écriture de l'obscénité au profit de descriptions vulgaires qui produisent plutôt chez le lectorat un sentiment de répulsion.

La satire obscène cherchera même parfois à réduire à néant l'humanité de sa cible en ramenant « l'homme nu à la condition d'une bête chez laquelle toute prétention à être distinguée

par la société ou même par la divinité doit paraître encore plus ridicule » (1969, 30). La satire fait d'ailleurs de nombreux emprunts au monde animal en cherchant sans cesse à démontrer que l'homme n'est qu'un animal vivant en société. La réduction à la bête permet au satiriste de démontrer que l'homme, « en dépit de ses grandes aspirations spirituelles, n'est après tout qu'un mammifère qui s'alimente, défèque, menstrue, est en rut, enfante et attrape les maladies les plus dégoûtantes » (1969, 115). Nous reviendrons au recours à l'obscénité comme principe de l'écriture satirique lorsque nous procéderons à l'analyse du roman *Lust*. En effet, nous constaterons que chez Jelinek, l'acte sexuel sert non plus à valoriser une identité masculine dominante et conquérante, mais plutôt à rabaisser l'homme au niveau de la bête ne cherchant qu'à assouvir ses désirs.

### 1.2.1.2 La destruction des symboles

Une autre technique de dégradation propre à la satire est la destruction des symboles qui régissent la vie en société. Dans son essai sur la satire, Matthew Hodgart explique encore que « [le] satiriste qui se propose de montrer qu'un emblème sert à d'injustes fins ou qu'il est manipulé par des tyrans ou par des démagogues feint d'ignorer sa valeur symbolique et le présente avec autant de réalisme que possible comme un simple objet » (1969, 122). Le genre satirique opère donc de manière à entraver la transmission idéologique en procédant par une disjonction contextuelle.

Cette disjonction contextuelle s'opère lorsque le symbole se trouve plongé dans un nouveau système de valeurs qui serait celui du dispositif satirique. Le satiriste opère alors tel un enfant faussement naïf exigeant des explications pour chaque notion. Puisqu'elle se montre sceptique face à toute communication renfermant une finalité idéologique implicite, nous postulons que lorsqu'elle s'en prend à des symboles, la satire opère selon un principe de dé-mythification. Si la parole mythique telle que théorisée par Roland Barthes<sup>3</sup> implique la greffe d'une signification

---

<sup>3</sup> Comme nous l'avons vu plus tôt dans ce chapitre, pour Roland Barthes, la parole mythique consiste en un système linguistique second, surimposé. Inspiré par les théories linguistiques de Ferdinand de Saussure, Barthes suppose que le signe tel que théorisé par Saussure devient pour la parole mythique un signifiant vide auquel se greffe un nouveau signifié, le concept mythique. Le concept mythique est ce qui renferme l'intention idéologique derrière l'instauration d'un mythe.

nouvelle à même une forme donnée, le satiriste est celui qui cherche à exposer les mécanismes idéologiques qui sous-tendent cette tentative d'usurpation du sens originel d'un signifiant.

### 1.2.1.3 La violence

Le recours à la violence est sans aucun doute une composante essentielle associée à la satire. Qualifiée par le théoricien Northrop Frye « d'ironie militante » (1957, 272), la satire mettra souvent en scène un personnage qui se verra la cible de tortures et sévices multiples administrés par le satiriste dans l'optique de lui faire expier ses fautes. Dans d'autres cas, et c'est ce qui nous intéressera plus précisément dans le cadre de ce mémoire, nous assisterons plutôt à la torture d'une victime plus ou moins innocente aux mains d'un personnage vicieux, ce dernier étant la réelle cible du satiriste. Selon Sophie Duval, dans ce type de mises en scène, « c'est la société corrompue qui s'acharne sur une innocente victime offerte en expiation pour accroître sa vitalité » (2000, 208-209).

Reposant sur un principe de surenchère, la violence au sein du texte satirique fait basculer la représentation du monde dans une « imagerie démonique » (Frye, 1957, 180) et substitue le registre de la farce à celui du morbide, du pessimisme et du cynisme. Le texte satirique dépeint alors l'existence selon une « *visio malefica* » (1957, 289) où l'existence humaine n'est que souffrance causée par une violence sans limites :

Le monde des cauchemars, celui de l'enchaînement, des victimes expiatoires, de la douleur et de la confusion ; [...] le monde également du travail gâché et détruit, des ruines et des catacombes, des instruments de torture et des mouvements de délire. (1957, 180)

Par la violence, le principe de dévaluation satirique s'accompagne désormais d'intentions sadiques et mortifères. Aux antipodes d'une conception de la satire comme reposant sur le principe de la farce et cherchant à provoquer le rire, ce type de satire cherche à livrer une « vision crépusculaire » (Angenot, 1982, 99) du monde. Ce monde, c'est celui du lendemain de la catastrophe, où tout sens moral semble avoir été aboli au profit du mal ubiquiste, désormais principal moteur de l'action

humaine. Dans ce monde satirique empreint de noirceur, « le cours de l’histoire s’est infléchi en une déchéance irrémédiable » (1982, 99).<sup>4</sup>

#### 1.2.1.4 L’ironie

Bien que, tel que nous l’avons vu précédemment, il existe plusieurs moyens de se moquer d’une cible en la dévaluant, l’ironie demeure l’un des moyens de prédilection par lequel le satiriste disqualifie son opposant sur le plan de la langue en ridiculisant son discours et l’idéologie qui le sous-tend. Pascal Engel explique d’ailleurs que la manière la plus aisée de composer une satire est de « procéder directement par antiphrase » (2008, 42), forme simple de l’ironie consistant à dire l’inverse de ce qui est pensé. Au cours de l’analyse que nous ferons de *Lust*, nous pourrions constater que cette apparente contradiction associée à l’ironie est une tactique à laquelle Elfriede Jelinek a régulièrement recours, surtout lorsqu’il s’agit de mettre en scène les rapports souvent violents qu’entretiennent les hommes et les femmes.

Selon Linda Hutcheon, la dévaluation, que nous avons déjà vue comme étant un mécanisme de l’écriture satirique, serait intrinsèque à l’ironie puisque celle-ci « consiste en une signalisation d’évaluation presque toujours péjorative » (1981, 142). L’ironie suppose donc une superposition au niveau du sens et de la lecture puisqu’un seul texte comportera deux niveaux de lecture :

Sur le plan sémantique, l’ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition de contextes sémantiques (ce que l’on dit/ce que l’on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés. (1981, 144)

Hutcheon le dit, cette intention évaluative transmise par l’ironie est presque toujours péjorative. Dans *Le carquois de velours*, Lucie Joubert affirme que l’ironie « s’exerce toujours aux dépens de quelqu’un ou de quelque chose » (1998, 17), ce qui renforce le lien unissant l’ironie à la satire qui

---

<sup>4</sup> Un exemple de cette *vision crépusculaire* se retrouve dans le pamphlet *A Modest Proposal*, publié anonymement par Jonathan Swift en 1729. Dans ce texte faisant un usage implicite des procédés de l’ironie et de la satire, l’auteur propose de réduire la misère dont l’Irlande est alors victime en se servant de nouveaux-nés comme source d’alimentation. Lourdemment teinté d’humour noir, ce texte se voulait un réquisitoire à l’endroit de l’aristocratie anglaise et brossait un portrait sans complaisance de la situation sociale du pays dont Swift était originaire.

recèle elle aussi un potentiel d'agression à l'endroit d'une cible précise. L'ironie se révèle ainsi un moyen privilégié par les voix marginalisées de confronter le discours dominant en cherchant à se réapproprier son potentiel de transmission idéologique. L'ironie recèle un important potentiel subversif puisqu'elle repose en grande partie sur un principe d'inversion :

Il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des rapports, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot. (Hamon, 1996, 23)

En cherchant à inverser les structures de pouvoir usuelles transmises par les discours, l'ironie permet d'exercer une forme de vengeance et se fait l'arme par laquelle de nouvelles voix parviennent à se faire entendre. Ainsi réapproprié, le discours dominant devient discordant et force le lecteur dans un territoire qui ne lui était familier qu'en apparence. Hutcheon considère que la lecture d'un texte ironique devient alors un acte de lecture « dirigé au-delà du texte » (1981, 141) devant prendre en compte l'auteur du texte et les intentions qui le sous-tendent.

La satire se nourrit elle aussi du procédé ironique de l'antiphrase qui consiste à faire correspondre à un seul signifiant deux signifiés. Sophie Duval explique que « l'ironie tient une place de choix dans l'écriture satirique : de profondes affinités lient le discours satirique et ce trope qui opère lui aussi dans les champs du comique et de la critique » (2000, 187). La satire et l'ironie se distinguent cependant sur un plan, soit celui du résultat escompté. Ainsi, si la satire implique une visée correctrice, l'ironie, pour sa part, ne cherche qu'à dénoncer, sans toutefois proposer une alternative claire au tort qu'elle reproche à un discours. La position de moraliste propre au satiriste n'est donc pas nécessairement la posture de l'écrivain ayant recours à l'ironie et c'est sur cette distinction précise qu'appuie Northrop Frye : « Quand le lecteur, [...], n'est pas très sûr des intentions de l'auteur ou de son attitude propre, l'ironie ne comporte guère d'élément satirique » (1957, 272). Pour se mettre au service de la satire, l'ironie doit donc se charger de cette intention correctrice. Si, comme la satire, le texte ironique peut comporter des éléments désapprobateurs, la satire cherche quant à elle à excéder le cadre textuel afin d'exercer une réification effective à un niveau extra-diégétique, son potentiel supplantant celui de l'ironie.

### 1.2.2 La satire à l'époque postmoderne

Jusqu'à maintenant, les éléments que nous avons identifiés afin de définir la satire appartiennent à une vision plutôt traditionnelle, voire classique de ce trope. Puisque le roman qui sera étudié dans ce mémoire appartient plutôt à une période littéraire que l'on pourrait qualifier de *postmoderne*, il nous importe d'actualiser notre définition de la satire. Grâce aux travaux de théoriciens de la postmodernité tels que Linda Hutcheon et Pascal Engel, nous démontrerons que si, dans un premier temps, la satire conserve une esthétique dévaluative telle qu'étudiée plus tôt dans ce chapitre, c'est au niveau de son fonctionnement qu'elle évolue.

La satire cherche à s'attaquer à une cible toujours extratextuelle, soit le monde social au sein duquel le satiriste évolue (Duval, 2000, 43-44). Suivant cette définition, nous avons pu convenir que la satire critique ce qui contrevient à des normes ou à des valeurs morales que le satiriste cherche à défendre. Par contre, Pascal Engel rappelle qu'à l'ère postmoderne, soit une ère marquée par un profond scepticisme envers toute notion de vérité empirique<sup>5</sup>, il devient impossible pour le satiriste de dénoncer des écarts et déviances face aux normes et valeurs morales puisque nous ne croyons plus en celles-ci. Pour Engel, le satiriste ne fait donc plus figure d'autorité quant aux normes mais devient plutôt sceptique face à celles-ci : « le satiriste n'est pas un réaliste quant à l'existence des normes, mais un sceptique ; il n'y croit pas, et s'il peut les désigner, c'est de manière purement ironique. » Le théoricien démontre ensuite que la satire ne prendra désormais plus pour cible les déviances aux normes mais plutôt les normes elles-mêmes : « Quand le satiriste se montre violent, sa violence semble bien plus dirigée contre les normes et les valeurs morales que contre ceux qui les violent » (2008, 36-38).

Qu'advient-il alors de cette fameuse visée correctrice propre à la satire? En une ère postmoderne visant à interroger toute notion de consensus (Hutcheon, 1988, 7), la satire n'a plus pour but de corriger un travers sociétal de manière prescriptive, mais plutôt de manière réflexive :

---

<sup>5</sup> Dans *La condition postmoderne*, l'homme de lettres français Jean-François Lyotard définit la postmodernité comme étant une période marquée par une remise en question des métarécits, des mythes et des grands discours sur lesquels s'est construite la société occidentale contemporaine.

« it maintains fluidity of consciousness where all norms have been revealed as illusions » (Rutland, 1992, 6). Sans promouvoir d'alternative fixe, la satire postmoderne pose un regard démythifiant sur les normes sociales et cherche à les déstabiliser en en exposant la nature à la fois arbitraire et artificielle.

### 1.2.2.1 La réappropriation féministe

Longtemps, la satire fut considérée comme un mode d'écriture à la fois conservateur et au service du patriarcat puisqu'elle était produite par une figure d'autorité<sup>6</sup> aux dépens d'un groupe marginalisé qui n'avait pas les moyens de répondre à sa verve assassine :

Les femmes n'appartiennent pas à la catégorie des gouvernants, [...] : elles sont du côté des gouvernés ; dans presque toutes les sociétés, elles forment, comme le disent les sociologues, une couche culturelle sous-développée. L'auteur des satires qui s'en prend à elles court assez peu de risques, [...]. (Hodgart, 2009, 79)

Cependant, c'est à l'ère de la postmodernité littéraire que la satire subit d'importantes mutations permettant à des voix autrefois marginalisées de se la réapproprier afin de dénoncer les rapports de pouvoir qui organisent les genres en deux groupes distincts où l'un exerce une domination sur l'autre.

Féminisme et postmodernité sont deux courants de pensée allant souvent de pair puisque tous deux cherchent à formuler une critique des rapports de domination et recourent souvent à des procédés littéraires tels que l'ironie et, bien entendu, la satire. Ainsi, selon Linda Hutcheon, « double-voicing or heterogeneity is not just a device which allows contesting assertions of difference. It also paradoxically offers a textual model of collectivity and community of discourses which has proved useful to both feminism and postmodernism » (1988, 67). Si nous avons démontré que la satire postmoderne ne cherche plus nécessairement à exposer les comportements

---

<sup>6</sup> C'est au troisième chapitre que nous étudierons comment la notion de genre influence la conception d'une instance d'autorité au sein d'un texte narratif.

déviantes mais plutôt les normes régissant nos sociétés, nous postulons ici que la norme dénoncée par la satire féministe présentée dans *Lust* est celle du script sexuel hétérosexuel.

Proposé par les théoriciens John Gagnon et William Simon, la notion de script sexuel signifie que « chacun.e d’entre nous introjecte et incorpore des scénarios – des scripts – que nous performons par la suite » (Boisclair, 2013, 14) ; selon Isabelle Boisclair, ceux-ci permettraient de mesurer « la relative absence de représentations de femmes désirantes dans les scénarios qui forgent notre univers culturel » (2013, 15). Cet outil d’analyse nous apparaît comme particulièrement intéressant puisqu’il nous permet de considérer les représentations du désir dans les objets culturels comme des technologies du genre<sup>7</sup>, jamais réellement libres ou détachés d’un rapport de pouvoir qui s’élabore entre les sexes. Les scripts sexuels recèlent cette idée selon laquelle « les représentations culturelles participent à l’élaboration des conceptions de la sexualité, lesquelles se traduisent en pratique » (Boisclair, 2013, 14) et suggèrent une conception constructiviste de la sexualité selon laquelle toute relation sexuelle et ses représentations est pré-déterminée, voir programmée, par la culture au sein de laquelle baigne un individu.

Ainsi, la satire féministe présentée dans *Lust*, qui a pour objet les représentations transmises par la littérature pornographique, cherche avant tout à exposer les mythes de la virilité dont les scripts sexuels androcentrés se font les vecteurs. Ainsi, la représentation de la sexualité « se présente comme un microcosme chargé des diverses attitudes et valeurs auxquelles souscrit la culture » (Millett, 2007[1971], 41) : l’homme y occupe un rôle dominant et actif alors que la femme se voit figée dans le rôle de simple objet, représentation en creux de la puissance virile (Dardigna, 1981, 14). La satire féministe de ce mode de représentation cherche à rendre cette division binaire du désir grotesque et anti-érotique. Selon Juliet Wigmore, les comportements masculins sont ridiculisés justement parce qu’ils cherchent à respecter la norme virile imposée par leur environnement social : « These behaviour patterns, which are (...) socially motivated, give the impression of being grotesque, yet they are essentially logical consequences of conforming to the

---

<sup>7</sup> Dans son ouvrage *Technologies of Gender* paru en 1987, la théoricienne féministe Teresa de Lauretis définit le genre comme étant une construction sociale, « an affect of language » (de Lauretis, 1987 : 2). De Lauretis cherche à exposer les techniques (par exemple le cinéma, les slogans publicitaires) qui fabriquent par des représentations une sexualité qualifiée d’hétéronormative, conforme au modèle hégémonique patriarcal.

demands of this society » (1990, 215). Autrement, c'est ici le grossissement d'un trait autrefois célébré qui fait ressortir le caractère problématique de la norme.

Si la satire classique se serait peut-être moquée d'un homme en cherchant à le féminiser, alors la satire féministe postmoderne a ceci de particulier qu'elle pose un regard péjoratif sur l'homme qui cherche à tout prix à s'inscrire dans cet idéal d'une virilité mythique.

### 1.2.2.2 La pornographie morale

La satire féministe telle qu'employée par Jelinek propose donc d'investir la littérature pornographique dans le but de la subvertir et de la forcer à exposer l'idéologie patriarcale qu'elle abrite. En ce sens, nous proposerons ici qu'Elfriede Jelinek correspond au « moral pornographer », figure développée par Angela Carter dans *The Sadeian Woman* : « A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes » (1979, 22).

La posture du *pornographe moral* peut certes s'inscrire en parallèle avec celle du satiriste qui emploie la fiction afin de se prononcer sur un tort observé au sein de la société. Pour Carter, le pornographe moral ne serait pas l'ennemi des femmes puisque, tout comme le satiriste postmoderne cherche à pointer le ridicule d'une norme sociale, le pornographe moral cherche à exposer le mépris pour les femmes véhiculé par les représentations pornographiques traditionnelles. Comme le satiriste, le pornographe moral cherche à exposer « the false universals of sexual archetypes » (1979, 18) et l'idéologie machiste qui bénéficie de ces scénarios culturels qui colonisent et limitent l'imaginaire érotique humain.

La posture de pornographe morale semble par ailleurs particulièrement appropriée pour Jelinek qui avait déclaré en entrevue avec Christine Lecerf qu'une bonne pornographie « est une pornographie de la société » (2007, 64). Tel que nous l'avions brièvement abordé lors de notre introduction, Jelinek considère que la pornographie devrait chercher à montrer les corps qui travaillent à maintenir un certain ordre au sein de la société. Il s'agit là d'un autre travail qui se fait à l'abri des regards, dans la sphère intime et que l'on tente de passer sous silence. Pour Jelinek, la pornographie se doit de révéler le plus grand tabou sociétal qui ne serait non pas la sexualité mais

bien le travail auquel les femmes se livrent afin d'assurer le confort des siens. Et c'est cette révélation qui devrait provoquer un rougissement chez son lectorat, et non une énième représentation de la sexualité hétérosexuelle.

### **1.3 *Lust* : Ébranlement de la norme érotique androcentrée**

Voyons maintenant de quelle manière le roman *Lust* présente une satire critique du roman érotique canonique et des valeurs qu'il sous-tend. Pour ce faire, nous isolerons les trois protagonistes masculins du récit, Hermann, Michael et « l'enfant » et démontrerons que ceux-ci représentent chacun un élément de la virilité mythique, soient le pouvoir, la puissance et la possession ; Jelinek emploie un langage aux connotations dévaluatives et moqueuses propre à la satire afin de critiquer une telle construction de la masculinité. Nous constaterons ainsi que Jelinek critique la représentation mythique de la masculinité présente dans la littérature érotique classique en faisant des hommes des créatures violentes dénuées de toute humanité qui se voient réduits à leur phallus, constamment dressé vers leur prochaine victime.

#### **1.3.1 Hermann : la figure priapesque du directeur**

Dans *Lust*, l'intention satirique de Jelinek est annoncée très tôt lorsque celle-ci nous présente pour la première fois son protagoniste masculin, tel un dieu veillant sur le village anonyme où se déroulera l'action du roman : « Restant à leur place ils s'endorment et marquent ainsi leurs liens avec le directeur qui, souffle vivant, est leur père éternel » (1991, 7). D'emblée, le personnage masculin est limité à sa position hiérarchique dans un système capitaliste puisqu'il n'a pas de nom mais plutôt un titre, soit « le directeur ». Ce titre, suivi de métaphores exagérées telles que « souffle vivant » et « père éternel » montrent le statut de déité conféré au protagoniste par la communauté sur laquelle il veille. En employant la logique du grossissement propre à l'écriture satirique, Jelinek informe le lecteur que puisque l'économie du village dépend entièrement du directeur, celui-ci possède un droit de vie et de mort sur ses constituants puisque si l'un de ceux-ci venait à perdre son emploi, alors il se verrait perdre son accès aux ressources qui permettent sa survie.

Selon Sophie Duval, « [l]a fabrication du personnage satirique suit les règles rigoureuses d'une dégradation systématique. Le satiriste l'élabore au moyen d'une rhétorique tout entière employée à le discréditer » (2000, 194). Elfriede Jelinek cherche ainsi à dépouiller ses protagonistes de toute substance de vie, les réduisant à de simples types sociaux. Le patronyme du directeur, « Hermann » (1991, 19) suit cette logique de réduction puisqu'une fois traduit, ce prénom signifie littéralement « monsieur » et « homme ». Le protagoniste masculin s'en trouve ainsi réduit à son statut social et à son genre, enfermé dans des schémas de performance déterminés par ces deux seuls traits.

### 1.3.1.1 Le mari

Dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Elfriede Jelinek, le mariage n'est jamais le symbole d'une union heureuse entre l'homme et la femme : « In Jelinek's vision of a marriage, there is nothing outside such sexual politics, and that is why everything seems so hopeless » (Lehnert, 1994, 41). Le mariage est l'importation à domicile de la domination patriarcale et le lit conjugal nous est livré tel le microcosme des inégalités genrées visant à réifier la femme dans son statut d'objet : « Le directeur plonge sa main dans la poche de ce corps qui lui appartient » (Jelinek, 1991, 39).

Nous l'avons vu, l'un des aspects fondateurs de la virilité mythique est la puissance, soit la force physique, dont l'homme se doit de faire preuve. Dans *Lust*, celle-ci sera démontrée lors des violents rapports sexuels du directeur avec sa femme, Gerti : « L'homme décide de contraindre sa femme à honorer le contrat de mariage » (1991, 27). D'emblée, Jelinek inscrit les ébats du couple sous le signe de la contrainte, signalant l'absence de consentement chez la femme ; et seule la volonté de l'homme est prise en compte dans ce script du mariage hétérosexuel. Par ailleurs, les métaphores employées par Jelinek au moment de décrire la scène « érotique » démontrent que le directeur conçoit la sexualité comme un exercice de domination de l'autre :

Il mord les seins de la femme, dont les mains du coup se propulsent en avant. Il n'en est que plus stimulé, la frappe sur l'occiput et lui enserre plus fermement les mains, ses ennemies de toujours. [...] Il fourre son sexe dans la femme. [...] L'homme est un chien qui dort, jamais on n'aurait dû l'éveiller et le soustraire au cercle

de ses relations d'affaires pour le ramener à la maison. Il porte son arme sous la ceinture. Elle vient de partir comme un coup de fusil. (1991, 21-22)

Caractéristique de la littérature pornographique, la résistance de la femme nous est présentée comme factice, un simple recours narratif menant à un scénario érotique ayant pour fonction de démontrer le triomphe de l'homme sur la faible volonté féminine. Dans l'extrait cité, les mains de la femme, qui tentent de prévenir les assauts du mari, sont donc considérées comme des « ennemies », des obstacles à la jouissance masculine plutôt que des outils pouvant y contribuer. Par la suite, l'homme « fourre » son sexe dans la femme, rappelant la suprématie du phallus qui la pénètre, la remplit violemment. Dans le scénario érotique traditionnel, « the prick is always presented erect, [...] ; it points upwards, it asserts. The hole is open, an inert space like a mouth waiting to be filled » (Carter, 1979, 4). Toujours dans ce même extrait de *Lust*, Jelinek compare l'homme à un chien qui s'éveille en vue d'attaquer sa proie. À nouveau, cette métaphore nous ramène au champ sémantique de l'agression destinée à confirmer la domination masculine.

Dans ce même extrait, l'intention satirique de Jelinek transparait par son recours au registre sémantique de l'animalité pour décrire le protagoniste masculin. Son insatiabilité sexuelle (en anglais *lust*, ce qui nous ramène à nouveau au titre de l'oeuvre), renverse l'ordre de la métaphore érotique en ne cherchant plus à magnifier l'homme mais plutôt à le rabaisser au niveau du simple animal en rut prêt à délaissier ses obligations professionnelles afin de « besogner » sa femme. Enfin, l'ultime métaphore employée dans l'extrait étudié nous ramène à nouveau à cette idée d'agression, de violence et, ultimement, de mort. En effet, traitant du sexe du directeur, l'auteure déclare qu'il « porte son arme sous la ceinture ». Cette métaphore rappelle non seulement toute la violence dont le directeur est capable mais aussi la toute-puissance qu'il exerce sur ceux et celles qu'il domine et qui ne possèdent aucune agentivité face à un tel être : « Cette femme n'a pas le cœur de se refuser, elle va, désarmée » (Jelinek, 1991, 16). Puisque la femme ne possède pas le membre qui se dresse, elle est « désarmée », elle ne peut opposer aucune résistance face à son oppresseur, « [e]lle pense à sa force [à lui] et referme la bouche » (1991, 16). La puissance permet donc à l'homme d'accéder sans contrainte à ce corps qu'il possède par les liens du mariage.

Nous en arrivons maintenant à un autre aspect de cette virilité mythique, soit la possession. La femme est possédée par l'homme et l'image qu'elle projette témoigne non seulement de sa valeur à elle, mais aussi de celle de l'homme qui la possède et l'entretient :

Le directeur lit ces annonces et passe commande pour sa femme dans une boîte spécialisée d'une petite boîte où elle pourra se nicher : en dentelle de nylon rouge, où silencieuses brillent les étoiles. Une seule femme ne suffit pas à l'homme, mais la menace de cette maladie l'empêche de sortir son dard et d'aller butiner. (Jelinek, 1991, 14)

La lingerie achetée par le directeur pour sa femme occupe plusieurs fonctions. En précisant que le personnage se la procure dans une boîte qualifiée de « spécialisée » par l'auteure, on signale la richesse se trouvant à la disposition du directeur ainsi que son statut socio-économique qui le maintient à distance du reste des habitants du village. Le déshabillé est un vêtement à la fois inconfortable et révélateur, ayant pour but de limiter, de contenir les gestes de la femme qui le porte. Toujours suivant cette idée de possession, la femme se « niche » dans le déshabillé offert par son mari, qui devient ainsi la place désignée de la femme, un endroit d'où elle ne pourra s'échapper. Puisqu'il est choisi par l'homme, le déshabillé se fait corollaire du désir masculin qu'il symbolise. Ainsi habillée, la femme du directeur subit une désobjectivation qui la soumet à des désirs qui lui sont extérieurs. La mention « où silencieuses brillent les étoiles » se rapporte également au silence qui règne sur le désir des femmes. Affublées de lingerie coquette, elles donnent corps à un fantasme éminemment masculin.

L'extrait révèle également que dans la logique d'insatiabilité sexuelle qui serait propre à l'homme, il est presque contre nature que celui-ci n'ait qu'une seule femme à sa disposition. C'est avec une verve moqueuse que l'auteure nous apprend que l'unique raison pour laquelle le directeur se contente de son épouse, c'est la menace des maladies transmises sexuellement. Préoccupé seulement par sa virilité, l'homme est dénué de l'épaisseur émotionnelle qui le motiverait à demeurer fidèle à son épouse, la mère de son enfant; tout ce qu'il craint, c'est une féminité autre, menaçante, qui échappe à son pouvoir et à son contrôle.

Dans un même ordre d'idées, ce désir de l'homme de posséder entièrement la femme sera poussée à son paroxysme lorsque le directeur en viendra à interdire à sa femme « de se laver, car

même ses odeurs lui appartiennent » (Jelinek, 1991, 59). L'intention satirique s'exprime ici par un recours grotesque à la scatophilie. L'homme n'est non plus un dieu mais bien celui qui « se jette dans la merde comme d'autres dans la mer » (Jelinek, 1991, 29), un être dépravé qui possède jusqu'aux moindres déchets de sa femme, ses odeurs, ses excréments : « puisque les jambes sont ouvertes, qu'elle se poste donc au-dessus de sa tête et lui pisse dans la bouche » (Jelinek, 1991, 43). Dans cet extrait, Jelinek démontre que la moindre chose produite par la femme appartient à l'homme qui s'en empare avec avidité. De son labeur à ses fluides et odeurs corporelles, tout revient de droit à ce mari qui la possède. Les actions du mari rappellent également la vision crépusculaire du monde souvent véhiculée par la satire puisque dans la logique diégétique de *Lust*, les êtres adhèrent tant à la logique capitaliste qu'ils cherchent à posséder jusqu'aux déjections corporelles d'autrui.

En s'astreignant aux contraintes de la virilité inculquées à son sexe, l'homme n'est non plus magnifié mais plutôt réduit au niveau de la bête, d'une créature d'excès. Si *Lust* se voulait un contre-point au fameux *Histoire de l'œil* de Bataille<sup>8</sup>, Jelinek démontre que les excès érotiques contribuent non pas à l'élévation de l'homme mais plutôt à un rabaissement vers les déchets et les excréments.

### 1.3.1.2 Le directeur

Dans *Lust*, la virilité mythique s'exprime également par le pouvoir social conçu par Jelinek comme étant éminemment masculin. Le directeur est donc représenté tel une figure omniprésente, exerçant sa domination dans le domicile familial et à l'usine qu'il dirige. Dès les premières lignes du roman, le directeur est représenté comme un être à part, qui « n'est pas compté avec les habitants, il compte à lui seul » (1991, 8). À l'opposé de cette figure magnifiée, les ouvriers prennent la forme d'une masse indifférenciée, anonyme : « Le directeur ne connaît pas ses ouvriers individuellement,

---

<sup>8</sup> Rappelons qu'en entretien avec Christine Lecerf, Jelinek déclare : « J'avais voulu à l'origine écrire une sorte de contre-histoire d'*Histoire de l'œil* par Georges Bataille. Je pensais qu'il était envisageable pour une femme d'écrire sur l'obscène. Malheureusement, j'ai dû me rendre à l'évidence que c'était une chose impossible. Le langage de l'obscène est masculin, c'est une langue totalement investie par l'homme où la femme est celle qui se montre, celle qui s'offre, et où l'homme est celui qui consomme le corps de la femme. » (*L'entretien*, 2007)

mais il connaît leur valeur globale, chers amis, bonjour à tous! » (1991, 8). La hiérarchie sociale s'exprime donc sur le plan de la verticalité, à l'image du phallus qui se dresse, avec cette figure de directeur, « maître de son usine » (1991, 10), qui surplombe le village dont il assure la survie en prodiguant des opportunités d'emploi à la foule écrasée par le pouvoir : « Sur leurs matelas ils sont pris d'un désir de mort » (1991, 15). Le rappel du matelas place d'ailleurs les ouvriers dans le même rapport au directeur que celui-ci entretient avec sa femme lorsqu'il la domine dans le lit conjugal. Tous sont donc condamnés à l'horizontalité mortifère face à cet être mégalomane, « édifice à la surface de la terre » (1991, 9).

En étendant la domination de la figure du directeur sur l'ensemble du village, Jelinek renforce cette impression selon laquelle toute tentative d'émancipation est vouée à l'échec puisque nul n'échappe à l'autorité du pouvoir patriarcal. Dans la satire que fait Jelinek du pouvoir patriarcal, celui-ci est tenu pour principal responsable d'une société sclérosée où tous les rapports humains se conçoivent sous le signe de la domination et où il est impossible d'échapper aux « limites non négligeables de son enclos » (1991, 228), c'est-à-dire le rôle qui nous est attribué au sein d'une société donnée. La femme du directeur et les ouvriers se voient par ailleurs jumelés dans de nombreuses métaphores : « L'homme neutralise la femme de tout son poids. Pour neutraliser les ouvriers qui alternent dans la joie travail et repos, sa signature suffit, nul besoin de peser sur eux de tout son corps » (1991, 20). Notons d'ailleurs la pointe d'ironie qu'emploie Jelinek lorsqu'elle décrit le train de vie des ouvriers, qui alternent « dans la joie » les périodes de travail et de repos ainsi que la double lecture possible du mot « poids », ici livré à la fois au sens physique et social.

Le directeur fait donc office de dictateur à l'endroit des habitants du village, où il règne de son « fauteuil où il gère des destins » (Jelinek, 1991, 49). Il est responsable de la stabilité économique de ses habitants, qui dépendent « de ce grand enfant à l'humeur charitable qui peut d'un coup virer de bord, et nous qui nous retrouvons tous dans le même bateau passons par-dessus bord » (1991, 87). Dans ce passage, Jelinek critique l'ordre social qui place le pouvoir entre les mains d'hommes immatures, idée signifiée par l'équivalence métaphorique qui s'établit entre le directeur et « l'enfant ». L'auteure recourt ensuite à la littéralité en décrivant les habitants du village et le directeur comme étant tous « dans le même bateau », un bateau mené par un capitaine fou prêt à sacrifier son équipage dans le but ultime de satisfaire ses propres désirs égoïstes.

Le pouvoir du directeur s'exprime aussi par une domination sur le plan économique. Sous cette domination, la population du village est déshumanisée et comparée à des « bestiaux qui tous les jours font la navette, parqués dans des compartiments de chemins de fer » (Jelinek, 1991, 139) et qui retournent à la fin du travail chez eux, « mal lotis, parqués dans leurs stalles où ils carillonnent de leurs cloches en colère et trépignent au bout de leurs attaches » (Jelinek, 1991, 234). Dans ces extraits, l'auteure peint un portrait catastrophique d'une société étouffant sous le capitalisme. Plutôt que de s'épanouir à l'ouvrage, les ouvriers sont condamnés à une routine qu'ils abhorrent mais dont ils ne peuvent s'échapper. Considérant les allégeances politiques de Jelinek, l'image des ouvriers entassés dans des compartiments de train n'est également certes pas sans rappeler le déplacement des populations juives vers les camps de travail lors de la Deuxième Guerre mondiale.

Hermann, le directeur, est donc l'homme viril par excellence. Il assure sa domination selon les trois axes analysés plus tôt dans ce chapitre. Mais selon l'optique de Jelinek, puisqu'il se pose comme dieu terrible d'une société déshumanisée, où les seuls rapports humains sont ceux de la domination et de la consommation, il n'est pas un être à célébrer mais plutôt à ridiculiser. La virilité mythique impose également un ordre hiérarchique à la possibilité de posséder le corps de l'autre : « tandis qu'à l'entour les pauvres se meurent, jour après jour les nantis s'assurent de leur droit tacite à disposer de l'autre, et jouissent l'un de l'autre » (Jelinek, 1991, 54). C'est dans les plus hautes sphères du pouvoir qu'il devient possible d'appartenir à une société du loisir où le souci de la survivance est chose du passé et où l'atteinte de la jouissance est la seule préoccupation.

### 1.3.2 Michael : Le retour du même

Nous nous attarderons maintenant au second protagoniste masculin de *Lust*, Michael, un jeune étudiant en droit brièvement de passage dans le village afin de skier. À son arrivée, Jelinek nous dresse le portrait de ce jeune homme alors en pleine ascension sociale :

Ce jeune homme est, quant à lui, membre d'une corporation estudiantine très élitiste où la noblesse dessille les yeux des bourgeois et leur recolle aussi sec. Ce que cet étudiant-là ne se donne pas la peine de réussir est indigne de figurer dans le Who's who de la jeunesse de Vienne. Dans sa corporation d'étudiants qui n'a rien de frappant en soi, faute de battre le fer, on se bat soi. Les petits s'entre-déchirent sans pitié, cependant que les grands, brillant de tous leurs feux, passent par-dessus les têtes et les mains des autres, au milieu des ombres démesurées, témoins de leur venue. (1991, 95)

Michael fait donc partie d'une clique d'étudiants qui règne en petits seigneurs sur le reste des universitaires. Dans cet extrait, nous observons que tous les aspects de la construction de la masculinité se trouvent réunis dans une sorte de microcosme servant à former la classe dominante de demain. D'abord, on mentionne que la « noblesse dessille les yeux des bourgeois », signifiant une importante aisance de Michael et de ses amis sur le plan monétaire puisque ceux-ci supplantent la classe des bourgeois. Ensuite, sur le plan du pouvoir, l'auteure explique que si Michael ne réussit pas une tâche, ce n'est non pas parce qu'il en est incapable mais plutôt parce que cet accomplissement ne contribuerait pas à un avancement sur le plan social. Et puis, il est question de puissance lorsque l'auteure aborde les luttes auxquelles se livrent « [l]es petits » afin de briller parmi leurs pairs qui eux, se font remarquer simplement par leur carrure physique. Ainsi, ceux qui ne peuvent se faire remarquer sont condamnés à disparaître au sein de la masse indifférenciée des « ombres démesurées » qui doivent se contenter d'être témoin de la magnificence de l'autre en raison de leur virilité inférieure.

Michael fera la rencontre fortuite de Gerti alors que celle-ci est en fuite de son mari sadique, et il deviendra son amant. Si Gerti espère trouver une délivrance et peut-être même du plaisir entre les mains du jeune étudiant, elle sera à nouveau contrainte de se soumettre aux désirs d'un autre homme : « Puis l'instant d'après revient de son plein gré retrouver laisse et ceinture de sécurité, monte dans la voiture et se laisse, apathique, tasser au fond du siège » (Jelinek, 1991, 103). Au-delà de limiter l'imaginaire érotique, les srips de la sexualité limitent le champ d'actions des personnages. Dès que Gerti réussit à se libérer ne serait-ce que pour un bref moment du joug de son mari, toute cette liberté ne servira qu'ultimement à la ramener dans les bras d'un autre homme.

À nouveau, la relation hétérosexuelle est représentée selon une hiérarchie genrée : « Du haut de son cher destrier, l'étudiant écoute la femme s'en remettre à lui » (Jelinek, 1991, 104). Michael se trouve donc en bonne position dans la hiérarchie sociale et possède même un titre, « l'étudiant », garant d'un avenir prometteur. Celui-ci regarde de haut « la femme », son sexe étant la seule composante de son identité et la figeant dans une position subalterne à l'homme, malgré leur différence d'âge. De plus, l'emploi du terme « destrier » n'est pas sans rappeler l'image du chevalier issue des contes de fées et qui, racontés aux enfants, transmettent dès le plus jeune âge un idéal hétéronormatif où une femme sans défense doit être secourue par un homme.

« Il est unique » (1991, 104), affirme par la suite Jelinek, commentaire toutefois ironique puisque Michael s'apprête à soumettre Gerti aux mêmes scripts sexuels qu'elle performait avec Hermann, son mari : « À peine cette Gerti a-t-elle échappé à la ceinture de sécurité de sa maison, qu'un jeune représentant de la loi s'apprête à mettre la main dans sa boîte à gants » (Jelinek, 1991, 108). Cette « loi » que représente Michael, c'est celle de l'idéologie patriarcale qui enferme la sexualité humaine dans un seul script sexuel, soit celui de la soumission de la femme qui est là « pour être croquée et grignotée » (Jelinek, 1991, 110), qui se contente de donner son corps qui sera pénétré de toutes parts, telle une vulgaire « boîte à gants ».

L'instance énonciatrice sera d'ailleurs particulièrement révélatrice de la nature satirique du texte lors de la première rencontre érotique entre Michael et Gerti. Celle-ci commente l'ennui des femmes qui se retrouvent sans cesse confrontées aux mêmes scénarios de domination, où la réciprocité du plaisir semble impossible :

Hélas cela manque d'originalité, il se répète! Dire que vous êtes enfin dans votre peau, et que votre plaisir est toujours le même! Une chaîne infinie de répétitions qui chaque fois nous plaisent un peu moins, habitués que nous sommes par les médias et messageries électroniques à recevoir du neuf à domicile. Michael l'écartèle comme s'il voulait la clouer en croix et non, ainsi qu'il en avait l'intention, l'accrocher dans une penderie afin qu'elle rejoigne les autres rossignols. (Jelinek, 1991, 131)

Selon ce passage, c'est cette nécessité ressentie par l'homme de performer la virilité qui limite l'imaginaire érotique humain et qui a pour conséquence l'éternelle reconduction du même : chaque pénétration équivaut à toutes les pénétrations précédentes et cet enchaînement mène à l'ennui, à la répétition, à la mécanisation du corps humain. Pour un bref instant, Jelinek suggère même que seules les nouvelles technologies sont aptes à produire du neuf puisque celles-ci sont écartées de la performance virile du fait qu'elles ne soient pas humaines. Autre symbole de non-différenciation, ce passage se termine sur la révélation des réelles intentions de Michael, soit d'ajouter Gerti à sa collection de concubines qu'il a possédées, la dépossédant de toute individualité et la réduisant à un simple corps parmi tant d'autres qu'il a pénétrés. Le violent recours à l'image de la crucifixion établit par ailleurs une filiation virile entre Michael et Hermann, deux hommes qui ne peuvent performer la sexualité que sous le signe de la violence et de l'humiliation qu'ils imposent à l'objet de leur désir.

### 1.3.3 L'enfant : l'apprentissage de la domination

Hermann et Gerti sont les parents d'un jeune garçon qui sera rapidement décrit comme suivant « les brisées de son père, afin de pouvoir lui aussi devenir un homme » (Jelinek, 1991, 10) et de régner un jour sur son village natal. Malgré son jeune âge, celui-ci domine déjà ses camarades de classe grâce à ses talents dans les sports : « L'enfant skie bien, les enfants du village s'effacent comme l'herbe en dessous » (1991, 10), rappelant la foule indifférenciée qui se meut sous le règne de son père, le directeur de l'usine et centre de leur minuscule univers.

À l'image de Gerti, l'enfant est également une *possession* et le directeur se plaît « à exhiber cette coûteuse tranche de vie » (Jelinek, 1991, 24). L'enfant suit des cours de musique classique afin de démontrer le raffinement de ses parents et ses nombreux jouets provoquent « [l]'envie des enfants du village » que l'enfant « savoure comme une bonne pincée de pouvoir » (Jelinek, 1991, 23). Si la femme souffre de son cantonnement dans l'objectification et de la soumission aux hommes qui la désirent, le fils du directeur conçoit son objectification et le désir qu'elle produit comme un pouvoir. La femme-objet est désirée pour son corps, sa seule valeur au sein d'une société marchande, alors que l'enfant-objet est désiré pour la position qu'il occupe, garante d'une domination future. L'objectification de l'enfant ouvre donc un espace de possibles inaccessible pour la femme.

Dans un deuxième temps, l'enfant est socialisé de manière à déjà reconnaître la femme à titre d'objet sexuel à utiliser. Certes, le fils du directeur est beaucoup trop jeune pour nous être présenté dans un contexte érotique, mais les sévices auxquels il astreint le corps de sa mère est déjà révélateur de ceux qu'il saura plus tard administrer aux femmes qu'il connaîtra. Le lit conjugal est donc source de matériel pornographique pour l'enfant, qui « regarde en souriant les trous de serrure par lesquels il épie les délices domestiques » (Jelinek, 1991, 29). Les médias occupent également une place prépondérante dans l'éducation sexuelle de l'enfant qui, après avoir consommé des magazines pornographiques, « observe le corps de sa mère » (Jelinek, 1991, 29). Ces corps faux et médiatisés se confondent avec celui, en chair, de la mère, première femme qui s'offre à lui.

L'enfant n'a rien d'une page blanche. Il est blanc, avec un visage hâlé par le soleil. Le soir venu il aura été baigné à satiété, aura prié et travaillé. Et se collera contre la femme, se repaîtra d'elle, lui mordra les tétons pour la punir d'avoir tantôt laissé le père élargir ses tunnels et ses tuyauteries, vous entendez! (Jelinek, 1991, 29-30)

Jelinek signale ici que cet environnement marqué par la performance virile du père, l'enfant est déjà marqué par le désir de posséder, de dominer une femme. Sa mère se fera donc le réceptacle de ce désir émergent et l'enfant cherchera à imprimer sa possession sur un corps déjà marqué par la maternité en lui mordant les seins. Le fils du directeur exprime donc une variation virile du complexe d'Œdipe où la violence se verra imposée à la mère plutôt qu'au père puisqu'à partir de la ceinture, « nous les hommes sommes tous solidaires » (1991, 259), ironise Jelinek.

Il convient donc de dire que peu importe leur âge ou leur statut social, les protagonistes masculins de *Lust* se rejoignent dans une filiation qui est celle de la virilité. Comme nous l'avons vu précédemment, la virilité est une notion floue et mouvante qui force l'homme à devoir sans cesse faire ses preuves. Cette injonction à la preuve virile soumet donc les individus mâles à des schémas d'action qui limitent à exercer sans cesse une violence répressive à l'endroit de groupes marginalisés et subordonnés. *Lust* nous apparaît donc comme un roman lourdement répétitif de par ses nombreuses reconductions de scènes érotiques à caractère violent, mais ces répétitions infinies soulignent les limites qui s'imposent aux individus qui sacrifient leur identité, et leur profondeur émotionnelle au profit d'un statut social. Dans un même ordre d'idée, il est possible de considérer les trois protagonistes masculins comme la simple évolution de l'individu masculin en cours de socialisation : l'enfant qui brutalise sa mère, le jeune homme qui humilie ses premières conquêtes sexuelles et finalement le directeur, l'homme viril par excellence qui règne tout au haut de la hiérarchie de son genre.

#### 1.3.4 Grottesques phallus

« Allons, messires chasseurs, laissez-moi regarder par le viseur, n'avez-vous pas tous des membres saisissants? » (Jelinek, 1991, 215), s'exclame la narratrice à l'endroit de ses protagonistes masculins à la manière d'une provocation. L'élément central de la littérature érotique traditionnelle est sans aucun doute le phallus, que l'homme tient bien tendu, tel un « insigne de sa virilité »

(Jelinek, 1991, 68). Puisque le propre de la fiction est de permettre l'ouverture d'un espace de possibles qui n'est plus limité par la logique humaine et la biologie, la littérature érotique produite par des plumes masculines tend parfois à exagérer, voire à magnifier la taille de l'organe viril de leurs protagonistes : « When man forgets his measurements and gives free rein to his fantasies, the size of his penis generally acquires frenzied proportions. Erotic literature, for example, offers a profusion of big pricks, enormous members, formidable cocks » (Reynaud, 1983, 40). Au terme « pénis » seront substitués une série de signifiants tous associés aux glorieux registres de la guerre, de la conquête, du sport et autres domaines virils. Dans cette section, nous verrons que Jelinek s'inscrit dans ce registre de la surenchère mais qu'elle le fait de manière à mieux se moquer de cette tendance.

Dans la mythologie grecque, Priape est un dieu de la fertilité ithyphallique représenté comme étant constamment affublé d'une érection aux dimensions monstrueuses. De telles représentations se sont glissées dans la littérature érotique traditionnelle, qui a elle-même produit son lot de membres démesurés suscitant l'adoration des femmes s'offrant à ces immenses outils. Employant le registre satirique, Jelinek démontre cependant l'absurdité de la chose puisqu'une fois les organes masculins gonflés à outrance, ceux-ci ne sont plus aptes à susciter le désir, voire le plaisir des corps féminins toujours soumis aux logiques biologiques. Ainsi, le directeur qui nous est décrit comme « si grand qu'on ne saurait en faire le tour en un jour » (Jelinek, 1991, 59), possèdera un membre proportionnel : « Son sexe est si lourd qu'il a peine à le soulever. La femme n'a qu'à le porter un peu » (Jelinek, 1991, 33). Dans cet extrait, l'auteure ridiculise le protagoniste masculin en le plaçant dans une relation de codépendance avec celle qui se veut l'objet de son désir. Censée demeurer passive, la femme devra assumer un rôle actif puisque l'homme n'est pas en mesure de supporter à lui seul tout le poids de sa virilité. Le poids et la taille du membre masculin en comparaison avec le sexe féminin est d'ailleurs un problème qui sera réitéré tant lors des relations unissant le directeur à sa femme que celles unissant cette même femme à Michaël, son amant. Dans ces scènes, la taille de l'organe et l'emploi qui en est fait n'est pas sans rappeler le registre de l'agression, voire même de la torture. Ainsi, Michael « tente d'élargir l'intérieur de la femme à grands coups de bélier » (Jelinek, 1991, 117), l'emploi du terme « bélier » évoquant non seulement l'affrontement mais également une entrée faite dans la force et la violence, sans le consentement de l'autre. Pour sa part, le directeur « parle tranquillement du con et de la façon dont

il l'écartèlera » (Jelinek, 1991, 17), « l'écartèlement » semblant un terme plus approprié pour une scène de torture moyenâgeuse que pour un acte se voulant intime, sensuel.

Le registre de la violence sera par ailleurs largement investi par Jelinek. Les métaphores créant des parallèles entre le phallus et les outils de guerre abondent dans la littérature érotique traditionnelle, « [f]ollowing the traditional metaphor of the phallus as a plough-share furrowing the woman, he has diversified the imagery : with the knife blade, the barrel of a gun, or the electric drill, the vagina has become either the wound he opens or the hole he bores » (Reynaud, 1983, 31). Ainsi magnifié, le phallus devient le symbole par excellence de la conquête du corps féminin par l'homme viril. Dans *Lust*, Jelinek cherche à retirer cette dimension symbolique afin de ramener le phallus-arme au niveau de la simple arme pouvant causer des dommages réels :

L'homme veut pousser son char déchaîné dans l'ornière fangeuse de la femme qui s'accroche à une technique respiratoire et se jette sur le côté afin d'échapper au gros calibre qui fonce droit sur les sous-bois de la culotte. [...] La lune brille, les brillantes étoiles sont toutes de la partie, et le lourd engin du mari rentrant de lointains rivages, fend le sillon qu'il a creusé à coups de dents, éparpille tels des flocons d'écume l'herbe fauchée, et remplit la femme. (1991, 61)

Précédemment, nous avons vu comment la satire cherche à détruire un symbole et son potentiel de transmission idéologique. Pour ce faire, Jelinek procède par une disjonction contextuelle : autrefois comparé à une arme de guerre, le phallus est ici *littéralement* une arme qui force la protagoniste féminine à trouver refuge, car elle se « jette sur le côté ». Ici, le phallus est symbole de danger, « un gros calibre », un « lourd engin » qui « creuse » le corps de la femme « à coups de dents ». Si Angela Carter avait comparé l'image de la femme dans les représentations érotiques à un trou : « The hole is open, an inert space » (1979, 4), chez Jelinek, ce trou n'est pas l'espace d'où émerge le plaisir. Il est plutôt le trou causé par le plaisir violent, ravageur de l'homme et de ses assauts sexuels sur le corps de la femme. Le grossissement satirique confère un caractère mortifère à l'exaltation des symboles virils qui ne suscitent désormais plus le désir mais plutôt la mort ou le désir de fuir.

## Conclusion

Tout au long de ce chapitre, nous avons pu observer de quelle manière Elfriede Jelinek emploie des stratégies propres à la satire afin de critiquer la représentation traditionnelle de l'homme viril véhiculée par la littérature érotique. Selon Jelinek, la diffusion d'une telle image d'un homme incapable de concevoir le désir et la sexualité autrement que sous l'angle de la domination de l'autre à tout prix ne peut créer une société où tous peuvent exister (et jouir) de manière égalitaire. Une telle image crée un homme sclérosé, coupé de son humanité car trop préoccupé à devoir performer un genre qui n'est lui-même qu'une construction sociale. Même si cette image parvient à inscrire l'homme dans la classe des dominants, elle comporte deux dangers implicites : l'aliénation sociale dont sera victime l'homme incapable de se conformer aux injonctions de la virilité mythique ou le risque de devenir un monstre ridicule pour celui qui s'y conforme parfaitement. Dans un tel contexte, les scripts sexuels hétéronormatifs ne sont pas le véhicule d'une sexualité satisfaisante ayant pour but la jouissance commune; ils se font plutôt vecteurs d'une idéologie patriarcale mortifère qui divise le pouvoir selon une logique genrée. La représentation que fait Jelinek de la sexualité hétéronormative est donc éminemment politique puisqu'elle se fait le symbole cru de ce que les humains font subir à d'autres humains dans le but d'asseoir leur pouvoir.

Le recours à la satire offre à Jelinek plusieurs avantages. Dans un premier temps, la satire parasite un autre genre, ici la littérature érotique, de manière à le déconstruire pour démontrer les idéologies qui la sous-tendent et qu'elle tentait de faire paraître naturelle. Dans son projet de démythification satirique, Jelinek démontre que la littérature pornographique traditionnelle assure la transmission d'un pouvoir androcentré en répétant à l'infini des schémas représentationnels au sein desquels l'homme est dominant, actif et conquérant et la femme passive, ouverte et soumise. De telles représentations sont à l'origine du mythe de la virilité en tant qu'idéal à atteindre pour les deux sexes ; l'homme viril domine la hiérarchie sociale, et la femme l'ayant aidé à parvenir à un tel statut peut s'estimer heureuse d'avoir contribué à sa réussite. La satire permet à Jelinek de se réapproprier de tels discours afin d'en faire reconnaître le caractère factice, socialement construit. Il s'agit d'aller au-delà du simple renversement : la satire dans son incarnation postmoderne et féministe force le lecteur à voir où se situe le pouvoir et à démanteler le langage qui en assure la pérennité en le faisant disjoncter.

La satire féministe de Jelinek ne se complait pas dans un renversement de rôle ou dans l'énonciation d'opinions ouvertement féministes. L'entreprise de démythification de Jelinek emprunte à Barthes cette volonté d'aller au cœur du langage afin de démontrer que le langage est la source réelle de l'aliénation sociale lorsque celui-ci se voit réapproprié à des fins idéologiques.

## CHAPITRE 2

### BELLE À CROQUER : DÉMYTHIFIER LE CAPITALISME ET LE PATRIARCAT PAR LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE

*He got you with the cleaver  
He hung you up forever  
Anticipating new skin*

Siouxsie and the Banshees,  
*Carcass*

Juin 1978. Le magazine pornographique américain *Hustler* soulève la controverse en arborant sur sa page de couverture un photomontage comprenant des jambes de femmes huilées s'échappant d'un hachoir à viande manuel. La tête, le visage et le torse reposent, hachés, sur une assiette de porcelaine blanche. L'identité de la femme à qui appartiennent ces jambes est annihilée, et celle-ci n'est plus femme mais produit prêt pour la consommation. Cette viandification du corps féminin est une métaphore se déployant sur deux axes : d'une part, la sexualité, et de l'autre, l'alimentation, ici à la fois symbolique et réelle. Dans les deux registres, c'est le pouvoir qui régit l'ordre de la représentation. Tout d'abord, en considérant l'axe alimentaire, nous constatons que c'est l'être occupant le niveau supérieur de la chaîne alimentaire qui se nourrit des êtres se situant à des niveaux inférieurs. Ainsi, si la viande consommée par l'humain est synonyme de vie, elle sera synonyme de mort pour l'animal dont le corps est condamné à devenir simple aliment. Une fois cette logique appliquée à l'axe de la sexualité humaine, nous constatons que c'est la femme, vue comme occupant une situation d'infériorité par rapport à l'homme, qui sera condamnée à être consommée.

Dans ce deuxième chapitre, nous postulons que la métaphore alimentaire telle qu'elle se déploie au sein du roman *Lust* est porteuse d'un système de représentation des relations de pouvoir qui sous-tendent les diverses interactions entre les genres. Puisqu'un personnage romanesque n'a pas à se nourrir pour vivre son existence de papier, l'acte alimentaire revêt un caractère hautement symbolique. Ce qu'un personnage mange, avec qui il le mange, ses préférences, tout cela forme un réseau sémantique se situant bien au-delà de l'impératif biologique qui nous pousse, créatures de

chair, à nous nourrir. Chez Jelinek, les pratiques alimentaires des personnages se rapportent à la fois au rang social occupé par ceux-ci et au genre leur ayant été assigné. Le roman démontre que ceux qui ne peuvent atteindre les plus hautes sphères du pouvoir sont condamnés à devenir des produits de consommation pour leurs supérieurs. En d'autres termes, ceux qui ne peuvent avaler seront tôt ou tard avalés.

Le présent chapitre comprend quatre sections. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux théories de la métaphore alimentaire comme système sémiotique du pouvoir, une logique à laquelle le théoricien Roland Barthes s'est intéressé dès 1961, dans son recueil d'essais *Mythologies*. La deuxième section s'intéressa au glissement sémantique créant une adéquation entre l'appétit alimentaire et l'appétit sexuel, assimilation caractéristique de la littérature érotique et des systèmes de pouvoir à l'œuvre dans celle-ci. Dans les deux sections suivantes, nous étudierons l'alimentation en lien avec la performance du genre. Nous débuterons avec l'exercice viril de la consommation pour ensuite nous concentrer sur l'idée de la performance du féminin dans la domesticité. Nous verrons alors comment il incombe aux femmes de créer une scission symbolique entre la sphère privée et la sphère publique, scission reposant en grande partie sur la production alimentaire, qui serait elle-même le propre des femmes. Cette injonction à la production alimentaire et à la domesticité s'assimile à ce que des théoriciens et théoriciennes contemporaines regroupent sous l'appellation de *travail invisible*<sup>1</sup>, travail capital consacré au maintien de l'ordre dans le domicile familial et, par extension, dans une société donnée. Ensuite, en ajoutant à l'analyse la notion de sacrifice, nous traiterons de la scène d'infanticide finale de *Lust* pouvant être vue comme une conséquence extrême de cette charge de travail incommensurable. Chez Jelinek, l'infanticide se présente comme seule situation de renversement de l'ordre avaleur/avalé.e; la femme ne peut s'attaquer qu'à un homme dont la croissance n'est pas encore à terme dans une tentative d'émancipation ultimement vouée à l'échec.

---

<sup>1</sup> Selon Camille Robert, le travail ménager, effectué majoritairement par les femmes possède trois caractéristiques principales : son invisibilité, son caractère privé et sa gratuité. On dit du travail ménager qu'il est invisible car il s'effectue à l'extérieur du marché et n'est donc pas reconnu sur le même plan que le travail salarié effectué dans la sphère publique. (2018, 8)

## 2.1 La nourriture comme système sémiotique

L'acte alimentaire est souvent analysé au sein des *cultural studies*<sup>2</sup>. Parmi les théoriciens et théoriciennes convoqués, nous retiendrons d'abord Marjorie DeVault, Carole Counihan, Sally Cline et Fabio Parasecoli, qui se sont intéressés à l'aspect genré des relations de pouvoir en lien avec notre logique de consommation alimentaire. Par souci chronologique, nous commencerons par un texte du théoricien Roland Barthes. En effet, pour Barthes, l'aliment est posé moins comme objet que comme réseau isotopique.

### 2.1.1 La polysémie alimentaire

Dans son essai « Vers une psycho-sociologie de l'alimentation moderne », Roland Barthes affirme que ce que nous considérons comme simple moyen de survie serait avant tout « un système de communication, un corps d'images, un protocole d'usages, de situations et de conduites » (1961, 979). Barthes qualifie de *polysémie alimentaire* (1961, 985) le phénomène par lequel la consommation alimentaire déborde le simple besoin primaire et considère qu'il s'agit là d'une des caractéristiques principales de la modernité.

Consommer un aliment signifie donc beaucoup plus que la simple intention de pallier un besoin vital : « dès qu'un besoin est pris en charge par des normes de production et de consommation, bref dès qu'il passe au rang d'institution, on ne peut plus dissocier en lui la fonction du signe de la fonction [...] ; depuis que l'homme ne se nourrit plus de baies sauvages, ce besoin a toujours été fortement structuré » (Barthes, 1961, 980). En considérant la société illustrée par le roman *Lust*<sup>3</sup>, nous comprenons que la majorité des habitants de ce village sans nom a accès à des victuailles, elles-mêmes distribuées par un supermarché central. Par contre, tous les membres de cette société n'ont pas accès à la même qualité, voir à la même quantité de nourriture. Ainsi, les

---

<sup>2</sup> Quelques décennies avant l'émergence des *cultural studies*, des théoriciennes féministes telles que Colette Guillaumin, Christine Delphy et Louise Vaudelac s'étaient déjà intéressées à la division genrée du travail domestique. Cependant, puisque notre approche se veut culturelle plutôt qu'anthropologique et parce que ces travaux ne prennent pas compte d'un certain renouveau de la notion de famille (par exemple, les familles comprenant un ou deux parents appartenant à la communauté LGBTQIA+), nous avons fait le choix de nous intéresser à des études plus récentes sur le travail alimentaire et la notion de genre.

<sup>3</sup> Ayant conscience des iniquités qui demeurent en place de nos jours, nous préférons nous limiter au microcosme produit par Jelinek pour éviter les affirmations biaisées en termes de classe et de privilège.

ouvriers et les chômeurs n'auront accès qu'à la nourriture de qualité plus basse ou offerte à rabais, tandis que les membres des classes supérieures pourront se permettre des aliments plus riches et variés. De ce fait, la nourriture permet le maintien et l'élaboration d'un système de classes qui se manifeste chaque fois qu'un individu achète ou porte un aliment à ses lèvres.

Dans l'ouvrage *Feeding the Family*, Marjorie L. DeVault abonde également en ce sens : « Eating, apparently a biological matter, is actually profoundly social. What we eat, where we get it, how it is prepared, when we eat and with whom, what it means to us – all these depend on social arrangements » (1991, 35). En observant les habitudes alimentaires d'un groupe ou d'une société, nous observons avant tout les changements qui les traversent au fil du temps.

### 2.1.2 Produire et consommer

Le couple conceptuel *producteur* et *consommateur* crée une relation hiérarchique sur laquelle nous allons maintenant nous pencher. Si la littérature abonde en scènes de banquets festifs, de beuveries et autres actes de consommation, celles-ci mettent principalement en scène des hommes dans le rôle de consommateurs et des femmes dans le rôle de productrices. Ce que cette dichotomie genrée suppose, c'est en effet que « [c]onsumption embodies coded expressions of power » (Parker, 1995, 349).

Dans *Second Words*, l'auteure canadienne Margaret Atwood qualifie de *politique* l'action de se nourrir en raison des relations de pouvoir qui découlent de cet acte en apparence innocent : « By 'politics', I mean who is entitled to do what to whom with impunity; who profits by it; and who therefore eats what » (1982, 392). Ainsi, Atwood propose une équivalence directe entre la chaîne alimentaire et la hiérarchie sociale qui permet à des groupes d'agir en toute impunité et de consommer tout ce qu'ils désirent.

Plusieurs théoriciennes féministes ont noté que la féminité traditionnelle est liée au fait de nourrir les autres tandis que la masculinité l'exclut : « Male subjects cannot perform activities related to the preparation of food without affecting their masculine traits [...]; dedicating time and effort in fixing meals is perceived as connected to the nurturing role that is considered typical of

females » (Parasecoli, 1997, 194-196). La chaîne de production alimentaire se trouve ainsi polarisée selon une logique genrée qui produit des normes et une ritualisation de la pratique : « By reiteration, the norms intrinsic to these practices and processes, highly regulated and ritualized, are likely to be incorporated in the very body of the individual, which thus enters the domain of intelligibility » (Parasecoli, 1997, 196). Ces mêmes normes assurent à leur tour la stabilité du sujet genré et sa perpétuation. L'émergence du sujet féminin est ainsi garantie par la soumission de celui-ci aux règles et aux normes qui régissent la chaîne de production alimentaire et il en est de même, dans le sens opposé, pour le sujet masculin.

La valeur attribuée à un individu dans la sphère sociale détermine ainsi la place qui lui revient au sein de la chaîne alimentaire qui détermine *qui avale qui* : « Men's and women's ability to produce, provide, distribute and consume food is a key measure of their power » (Counihan, 1998, 2). En étudiant les activités humaines liées à la production alimentaire, plusieurs théoriciennes féministes ont rapidement constaté que l'argument de « nature » était souvent employé à titre d'écran pour une réalité toute autre, soit la justification de l'exploitation d'un groupe par un autre. Déjà, Marjorie DeVault avait constaté le danger associé au devoir de production alimentaire auquel les femmes devaient se soumettre, y voyant la source d'une violence latente : « expectations of men's entitlement to service from women are powerful in most families, [these] expectations often thwart attempts to construct truly equitable relationships and sometimes lead to violence » (DeVault, 1997, 240). L'argument sera par ailleurs repris dans *Travail invisible*, où Camille Robert déclare que « le travail d'amour, avec son don de soi "naturel" inhérent aux femmes, impayé et impayable, se révélait être plus précisément une extorsion de travail gratuit, une exploitation, le fruit d'un rapport social » (Robert, 2018, 8). En incorporant la norme socialement construite selon laquelle la femme se doit de prodiguer des repas à sa famille, le sujet masculin en vient à former des attentes que le sujet inférieur doit combler sous peine de châtement.

## 2.2 Le goût de l'autre

Dans cette section, nous verrons comment la métaphore alimentaire participe à la désubjectivation de la femme afin que celle-ci se transforme en objet prêt à la consommation : « the active, powerful male literally defines the female as a supine, passive, object of consumption – a

food symbol for cultural practice mirroring male-female power relations » Counihan, 1998 : 3). Ainsi, les métaphores en viennent à modeler l'inconscient collectif d'une société et limitent le champ des possibles de ses membres en leur imposant certaines représentations tout en en excluant d'autres.

La métaphore alimentaire, appliquée sur le plan de la sexualité, contribue à hiérarchiser nos sociétés, tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Les individus faibles doivent se soumettre à l'appétit des plus puissants, que cet appétit soit alimentaire ou sexuel. Selon Sally Cline, la nourriture devient l'image privilégiée par la métaphore pour exprimer les inéquités genrées : « That there is a sexual dynamic within our society, that there is a power relationship between the sexes is undeniable. These electric elements have today found an extraordinary manifestation in and through food » (Cline, 1990, 3).

### 2.2.1 La confusion des appétits

Intéressons-nous d'abord au glissement sémantique qui crée une adéquation entre l'appétit sexuel et l'appétit alimentaire et de ce fait, la double connotation que nous pouvons associer au mot *appétit*. Dans *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Sarah Sceats reconnaît dans un premier temps que les deux appétits sont liés par leur caractère :

At an evolutionary level the connection must surely be explained by the necessity to sustain life : both food and sexual congress are sought in response to the sharpness of appetite; both are primarily concerned with the body's needs, acting on the body and affecting attitudes towards it. Through the connecting medium of the body, food and sex certainly interweave, and it is important for survival that both appetites be stimulated and satisfied [...]. » (Sceats, 2000 : 24)

Sceats démontre cependant qu'au-delà du simple impératif de survie, la métaphore alimentaire souligne un aspect plus pernicieux de l'association de l'appétit sexuel à l'appétit alimentaire, soit la hiérarchisation de l'appétit des individus, ou plus précisément, qui mange et qui est mangé. Comme nous l'avons vu chez Barthes, la métaphore alimentaire abonde dans les images que nous consommons au quotidien. En abordant le caractère délibéré de l'emploi de la nourriture

afin d'évoquer le corps féminin<sup>4</sup>, nous constatons à nouveau que le désir, ou *l'appétit*, qui prime, c'est celui de l'homme. Les melons comme métonymie pour une poitrine féminine, la métaphore du sexe féminin « à manger », la prégnance de ces images démontre que selon l'ordre métaphorique régnant au sein de notre société, l'homme occupe systématiquement la position du consommateur et la femme, celle de l'objet à consommer.

### 2.2.2 La métaphore cannibale

Dans *The Sadeian Woman*, Angela Carter avoue son malaise face à la polysémie du terme *chair*, soit la *chair* humaine et la *chair* de l'animal tué pour la consommation humaine : « The world 'fleisch' in German, provokes me to an involuntary shudder. In the English language, we make a fine distinction between flesh, which is usually alive and, typically, human; and meat, which is dead, inert, animal and intended for consumption » (Carter, 1979, 161). Carter parle ainsi d'une logique qu'elle qualifie de « cannibale » et qui serait caractéristique du régime capitaliste, qui encourage l'exploitation de l'humain par l'humain : « Cannibalism, the most elementary act of exploitation, [is] that of turning the other directly into a comestible; of seeing the other in the most primitive terms of use » (Carter, 1979, 164).

Si l'on considère les représentations des actes de cannibalisme dans la tradition littéraire, deux tendances s'imposent : d'une part, le cannibalisme littéral, où un personnage en dévore effectivement un autre<sup>5</sup> ; d'autre part, et c'est à cette forme que nous nous intéresserons, sous la forme métaphorique des désirs rappelant des tendances cannibales. Le réseau sémantique découlant de l'association entre la sexualité et la nourriture revêt ici un caractère sombre et mortifère en exprimant un désir insatiable qui ne trouvera sa satisfaction que dans la dissolution totale de l'autre : « The longing for consummation by negation is manifest in motifs and figures of cannibalism [...].

---

<sup>4</sup> Rappelons-nous la chair hachée sur la couverture du magazine *Hustler* décrite dans l'introduction. Pour un exemple supplémentaire, *Coke* dévoile en 2013 une réclame publicitaire présentant une modèle de dos, nue, dont le corps est censé représenter une bouteille de boisson gazeuse. Ici, le produit est totalement absent de la réclame ; ce qu'on nous vend, c'est avant tout un fantasme qui s'adresse tant aux hommes qu'aux femmes.

<sup>5</sup> Dans *L'histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, le Marquis de Sade dépeint un géant anthropophage moscovite du nom de Minski qui prétend devoir sa santé, sa force, son apparence juvénile et sa vitalité à son régime cannibale. Angela Carter s'était par ailleurs intéressée à cet exemple d'anthropophagie littéraire en y voyant « the shocking tragedy of mortality itself, that all flesh may be transformed, at any moment, to meat. » (Carter, 1979, 164)

The monstrous appetites of these figures suggest [...] fantasies of omnipotence [...] – a condition that may suggest deathly appetites in the modern sensibility » (Sceats, 2000, 6). Pour Sarah Sceats, qui s'est intéressée à la représentation de personnages aux tendances cannibales chez des auteures contemporaines telles que Margaret Atwood et Angela Carter<sup>6</sup>, l'édification du protagoniste masculin en ogre anthropophage transforme le simple fait de s'alimenter en un acte de dévoration où l'un doit se sacrifier pour assurer la satisfaction des désirs de l'autre. Dans *From Communion to Cannibalism : An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Maggie Kilgour reconnaît que la relation sexuelle est souvent représentée par la littérature érotique comme *mode d'incorporation* de l'autre : « a less totalizing but still bodily image for incorporation is that of sexual intercourse, which is often represented as a kind of eating. Like eating, intercourse makes two bodies one, though in a union that is fortunately less absolute and permanent » (Kilgour, 1990, 7). Tout comme le cannibalisme, où l'on ingère littéralement le corps de l'autre, la relation sexuelle revêt ce désir d'incorporation, de possession totale de l'autre qui passe par la redéfinition de ses limites corporelles. Avaler l'autre, c'est fantasmer le vol de sa vitalité qui devient nôtre ; c'est menacer son intégrité. Lorsqu'il est avalé, l'autre est anéanti et n'existe plus qu'à travers l'avaleur. Dans un courant similaire, Angela Carter nous invite à considérer le lit conjugal et la table à manger sur le même plan symbolique : « the bed is as public as the dinner table and governed by the same rules of formal confrontation » (Carter, 1979, 146). Tous deux horizontaux, le lit conjugal et la table à manger desservent le même but, soit la consommation de l'autre dans un acte d'affirmation de la verticalité du pouvoir qui permet cette domination symbolique. Ce que nous constaterons au moment de notre analyse de *Lust*, c'est que cette équivalence n'a certes pas échappé à Jelinek.

### 2.2.3 Une question de fraîcheur

Sans cesse objectifié, le corps de la femme tel que représenté par la littérature érotique canonique est un objet de chair dénué de vie, prêt à la consommation. Ainsi, le vieillissement féminin ne sera que rarement décrit en des termes élogieux puisque si l'âge est synonyme chez

---

<sup>6</sup> Dans son roman *The Edible Woman*, Margaret Atwood met en scène une jeune femme qui ne parvient plus à manger car elle s'identifie aux aliments qu'elle tente d'ingérer. Dans *The Magic Toyshop*, Angela Carter dépeint une famille écrasée sous le poids d'une figure paternelle terrible, *uncle Philip*, qui tente de contrôler tant les finances que les corps des membres de sa maisonnée.

l'homme d'expérience et de sagesse, il sera plutôt associé à la détérioration et la putrescence chez la femme. Tout comme la viande, le corps de la femme se doit de répondre aux exigences de fraîcheur formulées par son consommateur.

Dans le *Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir consacre un chapitre au vieillissement, le concevant comme une source d'angoisse proprement féminine. « [L]a femme est brusquement dépouillée de sa féminité ; c'est encore jeune qu'elle perd l'attrait érotique et la fécondité d'où elle tirait, aux yeux de la société [...], la justification de son existence » (de Beauvoir, 1976 [1949], 450). Une femme vieillissante est avant tout impuissante car dépourvue de la « valeur symbolique » (de Beauvoir, 1976[1949], 450) qui lui était accordée par les hommes; elle ne peut plus qu'assister « impuissante à la dégradation de cet objet de chair avec lequel elle se confond » (de Beauvoir, 1976[1949], 451). Cependant, de Beauvoir offre un contrepoint à cette vision plutôt négative en affirmant que si la femme d'âge mûr ne peut plus être objectivée par le regard masculin, c'est bien parce que sa vie intérieure a pris le pas sur son enveloppe corporelle : « La femme vieillissante sait bien que si elle cesse d'être un objet érotique, ce n'est pas seulement parce que sa chair ne livre plus à l'homme de *fraîches* richesses : c'est aussi parce que son passé, son expérience font d'elle [...] une personne » (de Beauvoir, 1976[1949], 451, nous soulignons). En vieillissant, la femme acquiert une certaine indépendance, une autonomie des hommes qui les gêne potentiellement dans la mesure où la femme ne dépend pas ou plus d'eux.

Pour sa part, dans *Femininity*, Susan Brownmiller décrit une culture « where the chief criteria of feminine success are ephemeral youth and beauty » (Brownmiller, 1984, 165). Reprenant elle-même la métaphore de la viandification du corps féminin, elle parle de la chirurgie en des termes qui ne seraient pas étrangers à un boucher : « preservation methods include the finest cutting and sewing that plastic surgery can offer » (Brownmiller, 1984, 165). Tel un morceau de viande soumis à la gradation de la fraîcheur séparant la chair vivante de la putréfaction suscitant dégoût et rejet, le corps de la femme se doit d'être découpé et d'employer des méthodes artificielles de préservation.

#### 2.2.4 Gerti : l'avalée des avalées

Pour Jelinek, et c'est ce qui est en jeu dans *Lust*, ce qui rend ce débordement de la métaphore alimentaire possible, c'est le pouvoir qui réduit les corps jugés subalternes par un régime capitaliste et paternaliste au rang de simple produits consommables devant se soumettre non seulement aux goûts du consommateur mais aussi à la menace de leur propre date de péremption.

« La femme n'a que son corps pour vous servir » (Jelinek, 1991, 65), mais, si l'on se fie à la logique de représentation propre à la littérature pornographique, la femme n'a également que son corps à nous servir. Dans *Lust*, la servitude s'inscrit dans la véritable nature de la femme, tant sur le plan domestique que sexuel : « Les femmes se sont chargées du dîner, et jamais n'oublent de se rendre elles-mêmes appétissantes, pas question de se faire rayer du menu » (Jelinek, 1991, 50). Dans cet extrait, Jelinek dénonce la double servitude à laquelle les femmes se soumettent. Dans un premier temps, le corps sert à accomplir les travaux domestiques dont les autres bénéficient et, dans un deuxième temps, il n'est pris en compte que pour son aspect extérieur, livré au regard de l'homme. Le corps, telle la nourriture, est avant tout un produit voué à être transformé afin de répondre à des exigences extérieures. Le corps féminin est une matière première devant sans cesse s'améliorer, toujours à la recherche de méthodes permettant de repousser sa date de péremption.

Car ce corps n'existe pas pour plaire à sa détentrice, loin de là. Sans cesse vidé de son intériorité, le corps n'est qu'une surface que l'on apprête selon les caprices masculins : « Les cuisses de la femme ne doivent s'apprêter que pour lui, le directeur, ce terrible passager, doivent baigner dans l'huile bouillante de son désir » (Jelinek, 1991, 166). Dans ce passage, l'auteure révèle la douleur des femmes qui s'efforcent de se rendre désirables grâce à l'image des cuisses baignant dans « l'huile bouillante » du désir masculin. Fragmenté, le corps devient aisément malléable, consommable par l'homme qui oublie l'humain qui se trouvait autrefois derrière : « Cette femme est là pour être croquée et grignotée » (Jelinek, 1991, 110). Tout comme la viande est apprêtée pour encourager l'appétit du consommateur potentiel, elle est transformée de manière à en masquer l'origine :

L'être humain butineur tire sa nourriture animale des pâturages au-dehors, mais il ne reconnaît pas ses amis quadrupèdes une fois qu'il les a dans son assiette. Pour couronner le tout, il veut que la femme retire ses vêtements, cette fois nous avons le temps. [...] Et la femme, pour sa tranquillité, doit accepter les vagues, l'écume baveuse de l'homme. Qui se voit comme un beau sauvage allant faire ses emplettes au rayon boucherie de son épouse. (Jelinek, 1991, 31)

Dans ce passage, Jelinek dénonce la logique charcutière omniprésente dans la littérature érotique. Si la découpe des carcasses animales a pour but d'encourager une dissociation entre l'animal et la viande, celle-ci est employée de la même manière pour encourager l'exploitation, la dévoration du corps féminin par l'homme. Le corps de la femme n'est donc qu'un présentoir : « la femme est un beau parti, car elle est tripartite. Vous avez le choix entre le haut, le milieu et le bas » (Jelinek, 1991, 112). L'image du beau sauvage se servant dans un supermarché évoque également la lâcheté de cet homme fier de dominer une femme qui lui est de toute manière déjà soumise, tant par sa fonction biologique que sur le plan économique.

Alors que le chasseur est celui qui est doté de mobilité et donc, du choix de sa conquête, la femme est la proie et donc celle qui s'offre, qui attend d'être prise : « elles aussi jadis étaient des offres alléchantes ! Et l'on choisissait les maris en fonction de leurs ressources » (Jelinek, 1991, 70). Si Jelinek dénonce dans un premier temps le vieillissement comme source de désespoir pour les femmes qui craignent de perdre leur mari qui repartiront à la conquête d'un produit plus frais, l'auteure critique cependant aussi une conception utilitariste et consumériste des relations humaines présente chez les femmes à la recherche du meilleur parti possible. La femme, ayant pleinement incorporé son rôle de produit, de matière première à transformer, se demande comment l'homme parviendra à l'entretenir.

Et c'est là qu'une autre source d'inéquité vient assombrir les relations entre les genres. Si la valeur de la femme repose entièrement sur son apparence et celle de l'homme sur ses ressources, la femme est condamnée à perdre de la valeur tandis que l'homme s'enrichit grâce à la position privilégiée conférée par son emploi. Ainsi, l'homme est celui qui « est toujours en mesure de cuisiner, goûter et apprécier d'autres pains d'épice plus frais » (Jelinek, 1991, 175) tandis que la femme est condamnée à dépérir, à perdre cette fraîcheur qui avait autrefois attiré l'homme : « c'est ainsi que nous sommes, nous, les femmes des générations mûres. Nous perdons quelque peu la forme en route, et ne sommes plus vraiment à croquer ! » (Jelinek, 1991, 192)

Propre à la société capitaliste et paternaliste, la logique de l'offre et de la demande est rendue manifeste par la métaphore alimentaire déployée dans *Lust*. Une scène particulièrement caractéristique de cette vision nous est livrée lorsque Gerti tente de retrouver son amant, Michael, sur la montagne où celui-ci fait du ski accompagné de ses amis. Si c'est avant tout par sa beauté physique que Gerti cherche à attiser le désir de son jeune amant en faisant « en sorte de pouvoir s'offrir comme amuse-gueule » (Jelinek, 1991, 167), nous ferons rapidement le constat que celle-ci ne peut détourner l'attention de Michael de ses jeunes amies, belles et blondes, apparemment à l'abri du spectre de la vieillesse menaçant d'annihiler leur charme : « Jamais elles ne deviendront des Perrette pleurant l'envol de leurs espoirs. Leurs sexes ne fermentent pas encore, elles sont délicieuses, ces laitières » (Jelinek, 1991, 208). Les amies de Michael semblent dans un état de jeunesse quasi perpétuelle, elles ne craignent pas l'abandon car la vieillesse et la mort sont des réalités qui ne les ont pas encore effleurées. L'emploi du terme « laitière » peut d'ailleurs rappeler un certain humour un peu paillard, à savoir que les jeunes filles peuvent toujours « traire » le sexe des hommes, pouvant extraire une substance laiteuse, synonyme de vie qui prolifère dans la jeunesse.

Pour sa part, Gerti est mise à l'écart comme l'offre peu alléchante qu'elle représente pour les jeunes consommateurs que sont Michael et ses amis : « La dernière bouteille a été jetée. Personne ne songe sérieusement à prendre une gorgée de Gerti, pourtant elle s'offrirait gratis jusqu'à ce que la verdure revienne » (Jelinek, 1991, 214). Pour tenter d'éclipser les autres offres alléchantes que sont les jeunes filles, Gerti n'a d'autre choix que de réduire sa propre valeur, de se donner sans rien espérer en retour. Mais voilà que, selon la métaphore alimentaire déployée par Jelinek, Gerti devient un sous-aliment, un rebut de table indigne d'accompagner l'alcool fin qu'est Michael : « Songeant à l'ambrosie inaccessible de Michael, conservée dans sa forme éternelle et son format unique » (Jelinek, 1991, 214). Non seulement la jeunesse et la beauté de Michael font de lui un produit supérieur, que Gerti ne peut s'offrir avec ses maigres ressources qui diminuent à chaque minute, son appartenance au genre masculin fait en sorte qu'il peut espérer toujours conserver sa valeur et ainsi se préserver d'une appropriation par un être qui n'en a pas les moyens.

## 2.3 Nourrir son homme : consommation et virilité

Puisque les personnages romanesques n'ont pas besoin de se nourrir pour survivre, chaque scène alimentaire est un vecteur idéologique servant à communiquer à son lectorat une information concernant le personnage représenté en train de consommer un aliment. Comme nous l'avons vu, trois hiérarchies sociales sont transmises de manière récurrente par les scènes de repas : la classe sociale, le genre et l'âge. Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons plus précisément à la manière dont l'alimentation participe à la construction de l'image de l'homme viril.

### 2.3.1 Le chasseur

Si la femme est souvent vue comme la principale productrice de repas au sein de la sphère familiale, une figure permet cependant à l'homme d'usurper ce rôle sans remettre en cause son identité virile. Cette figure, c'est celle du chasseur, qui donne lui-même la mort à l'animal qu'il s'apprête à consommer plutôt que de performer l'acte aseptisé, et donc jugé comme féminisé, de se procurer une viande déjà apprêtée dans un supermarché :

Food demarcates power relationships. [...] Meat is life to the humans who eat it, but death to the animal being consumed. For what is food if not a less powerful life-form? Eating and killing are necessarily aspects of the same act [...]. What is killed does not die voluntarily. Therefore the creatures man eats must be weaker than he is. They are overcome by man's superior power. Food and weakness are thus associated. Those who are weak are eaten by those who are strong, according to the survivalist outlook demonstrated in nature by Darwin. Eater and eaten modulate into hunter and quarry, the powerful and the powerless. Metaphorically, if you are weak, you are edible; if you are edible, you are weak. (Nicholson, 1987, 38-39)

De ce fait, la chasse est vue comme un sport qui permet à l'homme de caresser un fantasme d'omnipotence en lui conférant concrètement un pouvoir de vie ou de mort sur une forme de vie inférieure. Si, à l'origine des sociétés, l'humain chassait pour assurer sa survie, il est désormais possible de voir la chasse comme une activité avant tout symbolique. Certes, de nombreux chasseurs consomment leur proie mais il est tout de même possible de voir derrière la prétention du sport le désir de domination et de contrôle de l'Autre liés à la conquête.

Anne-Marie Dardigna évoque à ce sujet la chasse comme métaphore de la séduction de la femme par l'homme viril : « tout comme il s'agit de dominer l'animal, la chair, la mort, ce qui est

en question dans cette bataille et qui produit l'identité virile, c'est la domination d'une femme » (Dardigna, 1981, 83). Les travaux de Dardigna nous ramènent donc à cette adéquation entre la table à manger et le lit conjugal. À nouveau, la femme est condamnée à l'immanence et n'a pour dessein que de confirmer la virilité de l'homme qui la prend.

Dans l'article « Violent Love : Hunting, Heterosexuality, and the Erotics of Men's Predation », Brian Luke se penche sur la relation dialectique liant la chasse dans son incarnation contemporaine à l'identité masculine et au comportement sexuel. Dans la même optique que Dardigna, celui-ci déclare que « contemporary hunting by [...] white men is structured and experienced as a sexual activity » (1998, 628). À l'aube de la modernité, la majorité des besoins des humains occupant des sociétés privilégiées sont systématiquement comblés. Pour subsister, une famille n'a plus besoin d'avoir à sa tête une figure paternelle virile, agressive et dominante. Brian Luke constate cependant que cette violence primaire ne s'est cependant pas évanouie, la présence de la chasse à notre époque marquée par le consumérisme et la facilité dénotant un aspect négatif et mortifère de la masculinité :

The hunter often portrays himself as providing for his family through a successful kill and « harvest ». This posture seeks to ritually reestablish a stereotypical masculine provider role less available now than it may once have been. [...] This hunting is doubly sexual – as a source of erotic enjoyment as well as an expression of masculine gender identity. (Luke, 1998, 634-635).

Un autre parallèle que signale Luke avec l'érotisme et le pouvoir masculin se trouve dans « the desire to possess those creatures who interest or *excite* the hunter. Taking possession typically entails the animal, eating the flesh, and mounting the head or the entire body » (Luke, 1998, 629, nous soulignons). Si Dardigna s'intéressait à la chasse à titre de métaphore pour les relations hétérosexuelles, Luke confirme que la chasse littérale ne peut se défaire de cette équivalence entre virilité et domination de l'autre selon la logique du « corps victorieux [qui] absorbe le corps vaincu et se rénove » (Bakhtine, 1970, 82). Pour éprouver sa virilité, l'homme se doit de dominer, de démontrer de manière effective sa force sur une forme de vie qu'il considère comme inférieure à lui-même. Quand l'homme fait une conquête, que ce soit celle d'un cerf ou d'une femme, sa proie revêt des aspects de trophée dont l'acquisition se fait dans le but de l'exhiber à un membre de sa propre communauté, qui attestera de la virilité de l'auteur de la monstration.

### 2.3.2 L'ogre

En analysant la figure du chasseur, nous nous sommes surtout attardées à la manière dont l'homme acquiert sa nourriture. Dans cette section, nous verrons comment il la consomme. Ici, c'est de la figure de l'ogre que nous traiterons à titre de métaphore pour l'insatiabilité du consommateur de sexe masculin, tant dans le domaine alimentaire que sexuel :

Il y a dans l'érographie une surévaluation bien connue des possibilités humaines et la surenchère en est un lieu commun. Les prouesses sexuelles sont vraiment hors de portée des êtres normaux. Le gigantisme des organes, l'aphrodisie des personnages, la complication des postures, voire leur impossibilité, la dépense d'énergie sexuelle dont on fait état, tout cela dépasse la réalité humaine. (Brulotte, 1998, 160)

Tel que dépeint dans *Lust*, l'appétit masculin correspond parfaitement à cette description de surenchère, qui « dépasse la réalité humaine ». Si nous avons déjà traité de l'inutilité pour un personnage romanesque de se nourrir, le fait de le faire avec excès sera nécessairement un reflet de ses convictions et de son caractère. L'univers romanesque jelinekien est profondément polarisé, particulièrement au niveau de la distribution des ressources alimentaires. *Lust* met donc en scène, d'une part, des personnages masculins fortunés qui possèdent tant de victuailles qu'ils mangent à s'en rendre malades et d'autre part, des ouvriers et autres prolétaires qui peinent à s'endormir, torturés par un ventre vide et l'angoisse de ne pas savoir quand viendra le prochain repas. L'excès alimentaire participe donc à la logique de l'excès sexuel décrit par Brulotte en créant une diégèse marquée par une violence virile, par l'irrationalité destructrice et le triomphe de l'égoïsme.

Mikhaïl Bakhtine s'est intéressé aux figures d'ogres chez François Rabelais afin d'élaborer sa théorie du grotesque. Pour Bakhtine, le recours aux images grotesques permet de miner les normes sociales en exposant un monde à l'envers, déjà en voie de dissolution : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque* » (Bakhtine, 1970, 302). Selon Bakhtine, les représentations du corps et de la nourriture sont les plus puissantes lorsqu'il s'agit de communiquer une logique du monde qui serait proprement *grotesque* puisqu'il s'agirait de « la source principale et le principe créateur de toutes les autres exagérations et hyperboles » (1970, 302). En d'autres termes, représenter le personnage en plein acte de *gloutonnerie* est avant tout une métaphore d'un ensemble d'excès que celui-ci pourra commettre avec son corps : la violence et la sexualité insatiables.

Selon Philip Thomson, « grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife » (1972, 11). Or, l'univers littéraire d'Elfriede Jelinek prend justement pour source une Autriche marquée par un conflit profond : reconnaître ou non sa responsabilité au terme de la Deuxième Guerre mondiale. Si l'univers représenté par le grotesque est fortement polarisé, c'est parce que le grotesque opère lui aussi selon une logique dichotomique : si, d'une part, il permet de retourner l'ordre du monde et de se moquer de ce qui ne devrait pas être (Bakhtine, 1970, 303), le corps grotesque menace l'équilibre du monde jusque dans sa dissolution totale, voire la mort.

Afin de témoigner de l'aspect positif, puis de l'aspect négatif du grotesque, Bakhtine oppose deux images, soit celle, festive, du banquet populaire et celle, plus solennelle, du banquet privé. Pour Bakhtine, le banquet populaire représente une célébration commune qui permet de tirer profit du labeur de tous les membres d'une société : « L'homme *trionphait* du monde, l'avalait au lieu d'être avalé par lui ; la frontière entre l'homme et le monde s'effaçait dans un sens qui lui était favorable » (1970, 280, *nous soulignons*). S'il y a surabondance alimentaire dans le banquet communautaire, c'est parce qu'il y a en premier lieu surabondance de joie, d'individus à nourrir. L'excès est ici vu comme positif car il est la marque d'une humanité capable de se réapproprier le monde qui l'entoure afin d'assurer sa propre pérennité.

L'excès revêt cependant un caractère sombre lorsqu'advient le banquet privé. Quand l'homme s'enferme dans la sphère privée pour manger avec excès, sa consommation prend des allures de destruction : « le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son *détriment* » (Bakhtine, 1970, 280, *nous soulignons*). La consommation individuelle ayant lieu dans la sphère privée s'oppose donc à la consommation communautaire ayant lieu dans la sphère publique, et c'est la notion de partage et de division qui crée cette polarisation. « Si l'on isole le manger du travail, dont il est le couronnement, et si on le considère comme un phénomène de la vie privée, il ne restera rien des images de rencontre de l'homme avec le monde, [...], du lien essentiel du manger avec la parole et la joyeuse vérité » (Bakhtine, 1970, 280). Pour Bakhtine, le banquet permet non seulement l'échange des ressources

essentielles mais aussi la communion entre les individus d'une collectivité. C'est le moment de discuter, de prendre conscience du sort des autres. Ainsi, la consommation privée qu'entraîne le mode de vie bourgeois met fin à la notion de partage et crée un mode de vie foncièrement marqué par l'individualisme qui se perpétue grâce à la loi du plus fort.

La figure de l'ogre appartient donc à ce phénomène de consommation privée, où un seul être consomme ce qui devrait nourrir l'ensemble d'une collectivité. La figure de l'ogre est également mortifère puisqu'en consommant à l'excès, elle prive une partie de la population de victuailles et condamne à mort les plus vulnérables. Chez Jelinek, les personnages occupant une position hiérarchiquement élevée sont métaphoriquement représentés comme des ogres au sens bakhtinien de la logique grotesque. Dans un premier temps, l'ogre est une figure séparant littéralement la notion de travail de l'acte alimentaire. Le patron, l'ogre, surveille la chaîne de production mais n'y prend jamais une part active. Ensuite, l'ogre s'enferme dans sa demeure, qui n'est pas sans rappeler un château imprenable.

### **2.3.3 La main qui nous nourrit : masculinité et alimentation**

Dans l'ensemble de son œuvre, Elfriede Jelinek dénonce l'idéologie de consommation effrénée qui s'empare de l'Europe et plus particulièrement de son Autriche natale au terme de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les denrées visées par cette frénésie populaire, la nourriture se révèle pour l'auteure particulièrement évocatrice pour traiter des relations de pouvoir liant non seulement les hommes aux femmes mais également les classes dominantes aux classes ouvrières. Le vocabulaire alimentaire employé dans *Lust* déploie un réseau métaphorique riche et complexe divisant les puissants des dépossédés.

#### **2.3.3.1 La sexualité**

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, la sexualité n'est dans l'œuvre de Jelinek que rarement source de plaisir que ce soit pour ses protagonistes ou pour son lectorat. Si l'auteure réinvestit le genre de la littérature pornographique, c'est à la manière d'un cheval de Troie permettant de rendre manifeste la nature exploitative de celle-ci. Dans cette section, nous

chercherons à examiner comment le langage associé aux plaisirs de la table dévoile la nature du pouvoir qui se dissimule dans les plaisirs de la chair.

Dans une scène se déroulant dans un supermarché, les désirs de Herrmann, le directeur de l'usine, alternent entre deux types de chair : la chair animale scellée sous vide dans les présentoirs de la boucherie et celle des femmes qui occupent l'espace commercial environnant. La description va comme suit :

Lui, un dieu, évolue, allègre, parmi ses créatures qui sont moins que des enfants et croulent sous des tentations plus vastes que l'océan. Il jette aussi l'œil dans les paniers d'autrui et dans des décolletés étrangers que secoue quelque vilaine toux et qu'un fichu protège des non moins vilains désirs. [...] Lorsqu'il regarde sa femme, dont la main gauchement effleure dans les gondoles la mort emballée avec une science tout hermétique, qu'il voit cette chair si peu performante dans ses beaux vêtements, il est pris d'une terrible impatience : lui confier son poids de chairs; en ce lieu où tout est délice, vrai supplice de Tantale, mais vénal et que lui peut se payer pour un chiffon de papier [...]. (Jelinek, 1991, 79-80)

Dès le début de l'extrait, le directeur est placé dans une position privilégiée par rapport aux autres clients du supermarché puisque l'auteure le qualifie de « dieu » tandis que les clientes sont reléguées à des rangs métaphoriquement inférieurs tels que « moins que des enfants » ou même, dans un registre déshumanisant, de « créatures ». Le directeur peut se permettre de tourner son regard (et ses désirs) sur leurs paniers à provisions, puisqu'il a les moyens de se procurer tout ce dont il a envie ; il peut également se permettre de lorgner les corps de celles qui lui sont inférieures, « les décolletés étrangers » et qui peinent à se protéger de ce chasseur invétéré car seulement munies d'un petit fichu, faible rempart face aux attaques du directeur. Ainsi, l'auteure dessine une corrélation implicite entre les désirs du directeur pour la nourriture et pour les femmes, les deux *objets* voués à soulager ses appétits : alimentaire et sexuel.

Le lien entretenu entre la chair animale et la chair féminine sera encore plus manifeste dans la deuxième partie de l'extrait, tandis que le directeur observe la main de sa femme qui glisse sur la viande emballée, « la mort emballée avec une science tout hermétique ». Ici, Jelinek élabore un rapprochement métaphorique entre l'animal que nous mangeons et la femme que le mari consomme dans le lit conjugal. Nous retrouvons également la sempiternelle adéquation entre *Éros* et *Thanatos*, soit le rappel que pour assouvir l'appétit de l'un, le plus faible devra se sacrifier,

jusqu'à l'annihilation de soi. Ce qui frappe dans cet extrait, c'est la solidification du personnage masculin à titre de « consommateur » qui projette son appétit insatiable sur toute surface.

La pensée de Hermann divise donc le monde selon une logique cannibale : ce qu'il a envie de consommer et le reste. Ainsi le supermarché, est le lieu de « lieu de tous les délices », où il peut faire le plein de viande fraîche et de visions érotiques. En effet, cet espace est avant tout peuplé par des femmes puisqu'il constitue une sorte de lieu transitoire permettant de se procurer les biens nécessaires pour le travail qui les attend au sein du domicile familial.

Outre la simple projection sur le corps des femmes qui l'entourent, l'appétit du directeur deviendra manifeste lors des nombreuses scènes érotiques disséminées dans le roman. Dès le premier assaut sexuel, l'auteure signale la nature insatiable de l'appétit du directeur en déclarant que Gerti, sa femme, « boutonne sa chair, afin de ne pas mettre les sens de son mari en appétit » (Jelinek, 1991, 12). D'entrée de jeu, Gerti tente de couvrir cette surface sur laquelle Hermann projette ses désirs. Telle une mère dissimulant des sucreries à ses enfants, elle tente de supprimer l'appétit en éliminant toute source de stimulation, en évitant d'être *appétissante* aux yeux de son mari. Malheureusement, le subterfuge se révélera vain : « Il compte, séance tenante, la déguster au moins deux fois et jusqu'au bout » (1991, 17). Dans cette phrase, deux réseaux entrent en jeu : l'immédiateté et la quantité. Occupant une place privilégiée dans l'ordre social, le directeur n'a pas à attendre ou à craindre qu'il n'y en ait pas assez pour assouvir son appétit. La faim n'est donc jamais une menace à son intégrité.

Dans les scènes érotiques de *Lust*, une place prédominante est accordée à la bouche et aux diverses actions posées par cet orifice. Or, si la bouche permet par la voie du baiser des contacts sensuels avec l'autre, elle est également l'orifice par lequel nous consommons le monde qui nous entoure. Ainsi, Hermann « s'abreuve aux grandes lèvres » (1991, 18) de sa femme, « broute » (1991, 19), « mord » (1991, 21) et « croque sa pâtisserie du jour » (1991, 22). Ce qui lie cet amoncèlement d'actions buccales, c'est que dans tous les cas, c'est la bouche de l'homme qui performe l'action reliée à une volonté de se nourrir (s'abreuver, brouter, croquer) et c'est au corps de la femme de prodiguer nourriture et boisson afin que soit attisé le désir de l'homme, qui

« [j]usqu'à la lie [...] boira le divertissement » (1991, 21). Jusqu'à la lie, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de l'autre, ici réduit au rang de simple « divertissement ».

Un dernier réseau métaphorique érotique auquel nous nous intéresserons est celui du plateau de présentation :

Quel travail d'avoir chaque fois à sortir les seins par en haut pour les poser sur le plat de ses mains! Il faudra bien un jour qu'elle apprenne à s'offrir sur un plateau, à se donner elle-même plaisamment, complaisamment, c'est trop long, trop pénible d'avoir à cueillir un à un tous ses fruits. (Jelinek, 1991, 80)

Comme nous l'avons déjà vu au premier chapitre, les rôles accordés aux protagonistes lors des scènes érotiques sont codés selon le sexe de ceux-ci. Pour la femme, ce rôle se limite souvent à celui de l'offrande, du don passif de soi. Le passage cité nous rappelle l'équivalence entre le lit conjugal et la table proposée plus haut par Angela Carter et démontre qu'ici, c'est la femme qui offre son corps et l'homme qui reçoit cette offre grâce au « plat de ses mains » avant de la consommer. Toutefois, si les hommes sont habituellement représentés tels des chasseurs ou des pourvoyeurs pour leur famille, Jelinek tourne cette image au ridicule en mettant en évidence la paresse du directeur qui trouve « trop pénible d'avoir à cueillir » le corps de sa femme et préférerait que la proie s'apprête d'elle-même. Qu'elle soit livrée à lui sur un plateau d'argent, comme le dit le dicton populaire, ici indirectement repris par l'auteure. Ce passage évoque une nouvelle critique du système capitaliste, soit la lassitude qui possède ceux qui sont parvenus à se hisser tout au haut de la chaîne alimentaire. Celui qui a déjà tout ne désire plus travailler pour obtenir son dû, il préfère que tout lui soit donné et que jamais il n'ait à l'exiger.

La métaphore alimentaire peut également s'appliquer au corps de l'homme mais ce que nous observons, c'est que lorsque l'auteure compare le membre viril à de la nourriture, il le fait plutôt avec plaisir, voire de la fierté : « Son membre est gros et lourd, il remplirait un petit poêlon si l'on mettait les olives avec. Autrefois, il l'offrait aux femmes qui prenaient plaisir à le brouter » (1991, 119). Si l'on compare avec l'extrait cité plus haut, où le directeur souhaite voir sa femme « s'offrir sur un plateau », nous constatons dans ce nouvel extrait que l'homme n'offre que son membre aux femmes et ne se voit ainsi pas menacé de désubjectivation ou d'annihilation. De même, la métaphore employée ici par l'auteure se fait aux dépens des femmes qui « broutent » le membre

du directeur, se voyant comparées à de simples bestiaux qui doivent brouter l'herbe à quatre pattes. Même si, dans les travaux que nous avons abordé précédemment, l'on considère que l'individu qui mange est celui qui domine l'autre, cet extrait nous force à constater que dans la langue de l'obscène, jamais la femme ne parvient à renverser l'ordre hiérarchique imposé à son genre. Quand elle se donne, c'est pour combler les désirs de l'homme et quand c'est enfin elle qui mange, c'est à nouveau pour combler les désirs de celui qui s'offre à elle.

Malgré ce constat pour le moins sombre, c'est par la moquerie que Jelinek parviendra à défaire cette autre forme de domination. D'abord, l'auteure s'emploie à ridiculiser le corps de l'homme qu'elle décrit comme affublé d'une « lourde saucisse dans son feuilleté de peau et de poils » qui ira rôtir « au four de la femme » (1991, 34). En nous rapportant encore à un extrait précédent, nous nous rappelons que l'auteure décrivait la femme comme devant se livrer sur un plateau d'argent. Or, le corps de l'homme est ici dévalué et comparé à une simple pâtisserie peu appétissante qui nécessite le corps de la femme afin de parvenir à sa jouissance. La métaphore alimentaire permet également à l'auteure de mettre en relief l'insatisfaction sexuelle des femmes : « Il dégage son chef, presse la tête de la femme contre le col de la bouteille *censée* la régaler » (1991, 18, nous soulignons). L'emploi du verbe « censurer » est une boutade que l'auteure envoie à celui qui croyait régaler les femmes avec son membre. La moquerie de l'auteure a ici pour but de dénoncer cette primauté qui est accordée à la jouissance masculine et qui se fait aux dépens de la jouissance féminine. Sans rapport d'égalité, impossible que tous et toutes trouvent leur plaisir et l'un des individus prenant part à cette scène ne peut qu'être laissé sur sa faim.

### **2.3.3.2 Le pouvoir**

Emblème du pouvoir qu'exercent les hommes sur les femmes, la nourriture est également symbole du pouvoir qui scinde les rapports entre les classes. D'emblée, Jelinek nous présente la relation unissant le personnage du directeur aux ouvriers du village en ces termes : « Cet homme qui les abreuve de sa vérité comme de son souffle – telle est l'évidence de son règne » (1991, 7). Le personnage romanesque alors dépourvu de patronyme est ici une « surface langagière », le porte-parole d'un système idéologique. Ainsi, l'homme est le transmetteur d'un discours idéologique dont se nourrissent les masses de manière à solidifier la position du meneur, presque

de dieu, de son règne au sein d'une société donnée, à assurer la docilité des masses qui reçoivent ces discours tels une vérité immuable.

Jelinek insiste par ailleurs sur les liens reliant puissance économique et consommation :

Pour ce directeur les gens comptent simplement dans la mesure où ils sont des gens et à ce titre peuvent être achetés ou transformés en acheteurs. Tel est le discours que l'on tient aux chômeurs de la région, dont on songe à alimenter l'usine, alors qu'eux-mêmes voudraient manger. (Jelinek, 1991, 78)

Cet extrait révèle comment la logique de la société de consommation scinde le monde en deux catégories : les consommateurs et les consommés, les acheteurs et les achetés. Ici, la métaphore alimentaire rend manifeste le caractère pernicieux de l'idéologie capitaliste : les ouvriers ne sont en réalité qu'une matière première servant à alimenter les usines de la classe dirigeante ; malgré le temps et l'effort qu'ils mettent à l'ouvrage, ils reviennent à la maison, aussi pauvres qu'ils l'étaient la veille.

Selon Jelinek, ce régime draconien est en place en raison d'une hiérarchie de valeurs implicite qui organise la répartition des ressources au sein du pays : « Ce pays est coutumier de tels investissements à fonds perdus puisqu'il se nourrit de l'art, mais il ne nourrit pas tous ses citoyens et fidèles, dont aucun ne mérite la distinction : mention spéciale du jury » (1991, 23). Dans cet extrait, Jelinek emploie la métaphore alimentaire afin de montrer comment la société capitaliste fait dangereusement écho au fascisme. Il est ici question de « distinction » et de « mention spéciale du jury », ce langage rappelant l'élection, la hiérarchisation des individus selon leur valeur intrinsèque et ce qu'ils peuvent rapporter à leur pays (« [qui] se nourrit de l'art », se nourrissant du produit de ses citoyens). Ce langage n'est pas sans rappeler pour le dénoncer l'eugénisme, méthode préconisée par le parti nazi afin de nettoyer les masses des éléments jugés comme nuisibles, voire carrément inutiles. Ainsi employée, la métaphore alimentaire nous rappelle que le pouvoir se nourrit des individus qu'il domine et que ceux qui ne peuvent participer à ce cycle sont condamnés à être éliminés.

Dans le portrait manichéen que Jelinek dresse de la société capitaliste, deux systèmes de représentation s'imposent. Dans un premier temps, la famille du directeur, image de l'opulence, nous est représentée selon la logique grotesque bakhtinienne analysée plus tôt dans ce chapitre.

Tout d'abord, le pouvoir permet au directeur d'abuser des ressources disponibles même s'il n'en a guère besoin : « Dans cette maison-ci, la nourriture n'est pas importante, mais pour l'homme elle doit être abondante » (Jelinek, 1991, 45). En plus de ses autres fonctions, la nourriture est un bien servant à illustrer l'aisance, et donc la puissance, du directeur. La nourriture abonde, mais elle n'est pas choisie pour son goût ou son aptitude à générer des souvenirs ou des émotions. Poursuivant cette logique, l'extrait suivant présente un débordement vers le registre du grotesque :

Les sacs à provision remplis à la hauteur de leurs exigences valent dans un bruissement à travers l'entrée, propulsés par les coups de pied du directeur. Il lui arrive dans un accès de rage de piétiner la nourriture qui éclabousse alors jusqu'au ciel. Puis de projeter sa femme au beau milieu du dépôt de marchandises et de compléter le tableau avec elle, l'autorisant à respirer son souffle, à lui lécher le pénis et l'anus. [...] La femme est couchée sur le sol, grande ouverte, ouverte au monde, et recouverte de denrées gélatineuses, ce qui la fait valoir, la valorise de plusieurs points. (Jelinek, 1991, 80-81)

Cet extrait nous ramène à la distinction faite par Bakhtine entre le banquet populaire et le banquet privé. Après le semblant de civisme dont le directeur avait fait preuve dans le supermarché, il est de retour chez lui, où il peut faire éclater sa colère excessive et la projeter sur les denrées alimentaires, symboles de son aisance. Ici, l'excès alimentaire n'est pas synonyme d'un surplus de joie; il symbolise l'avarice, le désir de priver autrui d'une substance vitale. Dans cet extrait, la nourriture tout juste achetée n'est pas vouée à assurer l'équilibre, l'intégrité du corps; elle sert plutôt à le souiller et à être elle-même souillée dans ce que le corps produit et rejette. Plusieurs excès sont ici mis en réseau : l'excès monétaire permettant le gaspillage alimentaire, l'excès de colère, de consommation et de violence érotisée. Lorsque le couple s'y vautre, la nourriture est ramenée sur le même plan symbolique que le bas corporel, la femme, littéralement entourée de nourriture, y consomme « le souffle », « le pénis » et « l'anus » de son mari. Le directeur contrôle ce que la femme peut consommer, à savoir son corps à lui et non les victuailles qu'il vient d'acheter. Et encore, la femme doit offrir à son mari les services sexuels que celui-ci lui « autorise » et non prendre elle-même du plaisir. Sa bouche et sa langue appartiennent à l'homme, tout comme le reste de son corps. La fin de l'extrait démontre d'ailleurs que dans l'ordre métaphorique, c'est plutôt le corps de la femme qui équivaut à la nourriture aux yeux de l'homme, et y est même inférieur puisque la nourriture « la valorise en plusieurs points ».

Or, si la nourriture est dépourvue de valeur aux yeux du directeur, il n'en est pas de même pour les ouvriers et tout autre individu se situant tout au bas de la hiérarchie sociale :

Là demeurent les employés, et ouvrent les bras, mais rien n'y tombe. La chair qu'ils mangent exhibe les blessures que l'animal reçut de son vivant. Ils mangent également les étouffe-chrétiens<sup>7</sup> qui sortent de leurs fours, tas informes à l'image de leurs corps, de leurs rires déplaisants. Informe aussi leur couvée, leur descendance en colère, qui leur court derrière, telle la morve dégoulinant du nez. (Jelinek, 1991, 138)

Dans cet extrait, Jelinek souligne l'ascétisme qui marque le mode de vie des ouvriers aux bras grand ouverts et pourtant vides. Si la nourriture consommée par le couple directorial nous était décrite en termes d'opulence et d'excès, celle des ouvriers est rare et de médiocre qualité. Ici, la viande mangée n'est plus celle disponible sur les rayons des boucheries aseptisées. Cette viande porte encore les traces de l'animal qui est mort pour la fournir et rappelle à l'ouvrier son propre corps dont l'intégrité est mise en danger par la prégnance de la faim. Si, dans l'extrait précédent, la femme était valorisée par la nourriture sous laquelle elle était ensevelie, ici la nourriture est aussi médiocre que le corps qui la produit et qui s'apprête à la manger, « tas informe à l'image de leurs corps ». Après l'orgie de gaspillage alimentaire, nous constatons les répercussions réelles de celles-ci, à savoir le manque qui se propage dans les classes inférieures. L'extrait met également en scène les enfants des ouvriers, « la descendance » au sein de laquelle se propage la colère. Si la génération précédente courbe l'échine devant la classe dirigeante, la génération suivante nourrit la haine, le ressentiment, le désir de vengeance et de renversement. Cependant, l'affirmation selon laquelle cette couvée est aussi informe que ses parents car tenaillée par la faim et que celle-ci « court derrière » la génération précédente nous laisse envisager que le seul avenir se dessinant pour la jeune génération sera celui du remplacement de ses parents dans l'usine du directeur. D'ailleurs, ceux-ci doivent courir car la faim et les aliments médiocres propulseront probablement leurs aînés vers une mort prématurée.

## **2.4 Le maintien de l'ordre social comme performance de la féminité**

Voyons maintenant comment les productions culturelles tendent à réduire la femme au rôle de procureuses d'aliments, mais aussi de réconfort. Or, si ce rôle semble réducteur au premier regard puisqu'il confine la femme dans la domesticité, il peut aussi conférer un pouvoir non négligeable de celle qui nourrit sa famille, qui dépend d'elle pour cette raison précise. En effet, en

---

<sup>7</sup> Plat lourd, difficile à digérer.

produisant l'aliment, les femmes produisent également la famille (DeVault, 1991, 15) et sont responsables de maintenir séparées la sphère sociale et la sphère privée.

### 2.4.1 Les gardiennes

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux femmes à titre de gardiennes de la famille hétérosexuelle et de la sphère privée qu'est le domicile familial<sup>8</sup>. Pour Marjorie DeVault, ce rôle est intimement lié à la performance de la féminité : « Women [...], have been trained and encouraged to attend to others and care for them, and to resist these lessons is to risk their 'womanly' character. Thus, for many, commitment to the work of caretaking has become an apparently 'natural' part of their gendered self » (DeVault, 1991, 119). De façon insidieuse, la promotion du travail domestique comme partie inhérente de l'identité féminine est la « racine matérielle même de la dépendance économique, sociale et juridique des femmes » (Robert et Toupin, 2018, 8).

À titre de gardienne de la famille, la femme se trouve dans une position ambivalente : si elle possède un certain pouvoir sur ce microcosme, elle assure également sa propre domination chaque fois qu'elle pose un geste dans le but de l'entretenir. En effet, « [t]he image of woman caring [...] is a powerful one. It signals a central element in our culture's sense of what a woman should be; it represents the appealing wholesome best in womanliness. The image feeds misogyny as well : it can stimulate fear of the controlling, potentially manipulative power of the caring woman » (DeVault, 1991, 1). La figure de la mère est sans doute la plus apte à communiquer cette ambivalence face au pouvoir qui revient aux femmes en raison de leur rôle nourricier. Sarah Sceats déclare que « the connection of food with love centres on the mother, as a rule the most important figure in an infant's world, able to give or withhold everything that sustains, nourishes, fulfils, completes » (Sceats, 2000, 11). Donnée par la mère, la nourriture revêt un caractère double. D'une part, elle exprime l'amour d'une femme envers ses enfants et son mari ainsi que son dévouement à leur égard et tous les efforts qu'elle déploie afin de s'assurer que chacun est nourri de manière adéquate. D'autre part, l'aliment revêt un caractère sombre puisque le consommateur dépend du

---

<sup>8</sup> Bien que notre définition de la famille soit aujourd'hui élargie, cette étude se concentre sur l'image de la famille nucléaire traditionnelle, celle qui est véhiculée dans *Lust*.

pourvoyeur : si la mère est réduite à l'immanence du rôle de cuisinière, celle-ci peut tout de même refuser de nourrir ou de soigner les siens. Ainsi, la famille dépend du consentement de la femme à sa propre servitude afin d'assurer sa survie. Toutefois, ce supposé pouvoir que l'on confère à celle qui produit l'aliment se limite aux frontières de la sphère intime.

La métaphore alimentaire participe à cette volonté qu'a Jelinek de produire une « pornographie sociale » qui dévoile le travail auquel la femme se livre. Ici, il s'agit du travail alimentaire qui produit la scission entre la sphère publique et ce fameux confort que l'on associe à la sphère intime grâce aux petits plats préparés à la maison. Pour l'auteure, il est obscène que la société produise de telles attentes à l'endroit d'un groupe plutôt qu'à un autre.

## **2.4.2 La femme, travailleuse à domicile**

Enfermé dans la domesticité, le corps des femmes est limité à une fonction purement alimentaire : servir la nourriture et être lui-même servi comme nourriture. Dans tous les cas, Jelinek pose un sombre constat sur la condition féminine en démontrant qu'il n'y a aucune issue réelle : soit les femmes font le travail ménager et participent ainsi à leur propre désubjectivation, soit elles s'y refusent et se font remplacer par plus jeune, plus performante qu'elles.

### **2.4.2.1 La cellule familiale**

*Lust*, c'est le procès de la famille en tant que microcosme d'une société paternaliste qui inculque la soumission à ses membres féminins. La « cellule familiale », c'est également pour Jelinek une prison dorée où certes la femme acquiert des vêtements neufs, des bijoux et peut-être un semblant de ce que l'on s'emploie à nommer de l'amour, mais à un prix beaucoup trop élevé.

« Que tout marche bien, que l'harmonie règne entre eux, la femme en répond sur sa vie » (Jelinek, 1991, 10). Pour Jelinek, Gerti est *la femme*, réduite à son statut d'épouse et de mère. Dans cet extrait, nous constatons que c'est à la femme, à titre de gardienne de l'unité familiale, de s'assurer que la famille demeure fonctionnelle. Entre autres, cet ordre est maintenu par la

préparation des repas, sans doute la tâche la plus importante puisqu'elle doit être répétée sans faute au moins trois fois par jour. Jelinek consigne par ailleurs le caractère pernicieux de la routine alimentaire : « Bientôt viendra l'heure de couvrir à nouveau l'homme et l'enfant de nourriture » (Jelinek, 1991, 48). Le caractère cyclique de l'alimentation participe à l'enfermement de la femme au sein de la cellule familiale puisque son temps ne lui appartient pas. Ses déplacements, ses loisirs, tout doit être pensé de manière à ce que le père et le fils trouvent un repas chaud sur la table au moment où ils passent le pas de la porte. « Pour tous les appétits, telle fut son enseigne : au service du mari et de l'enfant se laisser abîmer, lovée dans leurs douces rênes » (Jelinek, 1991, 62). La protagoniste se voit donc limitée dans sa fonction narrative : elle atteint le comble du pouvoir en se soumettant aux désirs et impératifs de sa famille, d'où l'emploi du mot « rênes », qui nous rapporte à l'idée d'un mouvement contrôlé, dessiné par un autre que soi et qui sert les besoins de cet autre.

*Lust* nous apparaît comme un roman profondément tragique puisqu'il relate avant tout les efforts désespérés d'une femme, Gerti, pour trouver l'amour. En dépeignant la société capitaliste comme l'apogée de la pensée utilitariste, Jelinek met en scène une femme réduite au statut d'objet par son mari mais qui persiste à penser qu'il est possible de cultiver des sentiments qui n'auraient pas encore été ravalés par la logique capitaliste. Ainsi, le travail domestique effectué par Gerti aurait avant tout pour but de créer l'amour filial : « La famille peut faire du bien, certes, mais à condition de bien manger, [...]. En dehors des heures de la pâtée, le fils parle peu avec sa mère, bien que celle-ci tente de le charmer en le nappant d'une couverture alimentaire » (Jelinek, 1991, 12). L'amour filial nous est ici livré dans tout ce qu'il a de plus artificiel : le seul lien pouvant se créer entre les êtres se passe au moment de la pâtée, pendant ce bref instant où les dominants dépendent des dominés pour assurer leur survie. Cette relation utilitariste est la seule manière par laquelle Gerti pense pouvoir obtenir de l'affection. En gavant son fils, elle pense, à tort, que celui-ci lui rendra enfin son affection. *Lust*, c'est l'arrêt de mort des relations humaines significatives.

Tout comme les discours idéologiques servent à apaiser les masses, les systèmes de représentation entrent également en ligne de compte lorsque l'on cherche à *produire* la mère idéale, soit celle qui se complait à entretenir le domicile familial. Avec son ironie caractéristique, Jelinek décrit le pouvoir limité qu'ont les femmes et, du même coup, signale l'origine de leur soumission :

Ces lourdes juments de labeur n'ont qu'un seul moyen pour se faire élire : avec des détritres et des décombres elles mijotent un foyer à leurs familles. Leurs figues poussent jusque dans la cour, mais les hommes aiment aussi arroser d'autres sillons. Et les femmes restent au foyer, à attendre qu'un magazine leur montre combien elles ont la vie belle. (Jelinek, 1991, 111)

Sur le plan métaphorique, les femmes sont à nouveau ramenées à leur aspect purement utilitariste, comparées à des « juments de labeur », chargées d'effectuer un travail non rémunéré. Leur humanité est ainsi niée. Par la suite, Jelinek critique la maison familiale en déclarant que celle-ci n'est en fait qu'un mirage, un simulacre confectionné de toutes pièces par une femme au foyer. Ce travail n'est cependant pas apprécié à sa juste valeur puisque si les femmes parviennent à faire pousser des figues « jusque dans la cour », les hommes ne sont jamais satisfaits et, à titre de chasseurs (ou même de cultivateurs qui arrosent « d'autres sillons »), recherchent sans cesse une nouvelle proie. À quiconque se demandait pourquoi les femmes ne cherchent pas à quitter cette position peu enviable, Jelinek montre que les magazines, véritables vecteurs idéologiques au service du pouvoir en place, font irruption dans la demeure afin de proposer des représentations sur papier glacé de femmes épanouies dans leur domicile et dans leur servitude.

### 2.4.3 Les sacrifiées

Les travaux des théoriciennes féministes contemporaines ont montré que le domicile familial dont les femmes se font les gardiennes n'est cependant pas un lieu dont celles-ci peuvent pleinement profiter. Bien au contraire, les femmes sont souvent des figures sacrificielles au sein de l'économie familiale :

While the home is often presented as a haven from the public sphere and associated with « positive » qualities such as « privacy, security, family, intimacy, comfort, [and] control », feminist critics have pointed out that these positive qualities are often experienced by men rather than women. Furthermore, they have argued, it is unpaid female labour that not only services the home but also produces the positive experience of home for other people. (Ashley, Hollow, Jones et Taylor, 2004, 124)

Les femmes n'accèdent donc au statut de *bonne mère* ou de *bonne épouse* que lorsqu'elles oublient leurs propres besoins. L'œuvre de Jelinek le dit, la femme est celle qui se sacrifie elle-même pour assurer la subsistance de l'autre : « feeding work has become one of the primary ways that women "do" gender » (DeVault, 1991, 118).

Dans son ouvrage *La femme et le sacrifice*, Anne Dufourmantelle parle de la posture maternelle comme moyen pour la femme de survivre dans une société patriarcale : « Le sacrifice d'une mère, c'est aussi le sacrifice des vies possibles en elle. Elle se place doublement sous le fil du couteau, en tant que femme et en tant que mère. Épouse affiliée à l'ordre paternel puis à celui de son mari, c'est en tant que mère [...] que dans les sociétés patriarcales ces femmes sont respectées » (Dufourmantelle, 2018, 292). Pour Dufourmantelle, le destin traditionnel de la femme occidentale est forcément celui du sacrifice; celle-ci sacrifie ses aspirations, une identité propre afin de se conformer à l'identité imposée par la famille, un ensemble qui prime sur l'individu femme : « Il n'y a pas d'issue en dehors de la famille, cette chrysalide refermée sur du malheur sans langage ni révolte, avec seulement des produits de consommation pour venir à bout de l'angoisse » (Dufourmantelle, 2018, 323). La femme apprend dès sa naissance que son but est d'être mère et de servir sa famille : « women learn to think of service as a proper form of relation to men » (DeVault, 1991, 243). DeVault et Dufourmantelle dénoncent l'aspect insidieux de la production alimentaire du fait qu'il force la femme à s'oublier : ses goûts, ses désirs, tout cela est secondaire par rapport aux exigences familiales. Malgré l'évolution des mentalités, cet idéal de la mère altruiste persiste en Occident, à plus forte raison dans les milieux conservateurs tels que ceux dépeints par Jelinek.

Or, le sacrifice maternel comporte un aspect ambigu puisqu'il confère à la mère un certain pouvoir du fait qu'elle a remis une part d'elle-même dans les mains d'un autre être. Citons à nouveau Anne Dufourmantelle : « Je te donne tout, mon enfant, parce que tu es ma vie et le sens de ma vie. Je t'ai donné la vie, et tu ne pourras jamais t'acquitter de cette dette-là, alors fais en sorte que je sois fière de toi, que ton existence sauve et rachète la mienne, la justifie, la prolonge et la berce » (2018 : 281). Chez Dufourmantelle, le sacrifice maternel fait l'impasse sur ce mythe « amour inconditionnel » qui serait propre à la mère. Le sacrifice maternel s'accompagne d'une injonction, soit celle du rachat de la vie qui a été donnée, du corps abîmé et des aspirations déçues. L'enfant se fait le porte-étendard de l'identité féminine annihilée et la vengeance maternelle devient source d'angoisse dans l'imaginaire collectif, qui craint sans cesse le retour de la mère, terrible collecteur de dettes pouvant chercher, dans certains cas extrêmes, à anéantir cet enfant auquel elle a donné naissance.

### 2.4.3.1 Sacrifier l'autre

L'infanticide est une angoisse qui hante la culture occidentale. Que penser de cette inversion profonde, radicale de la hiérarchie familiale? La mère, celle qui donne son corps à l'enfant pour le nourrir, lui donne maintenant la mort. Si le statut de chasseur semble conférer à l'homme une certaine permission de donner la mort à plus faible que soi, la mort donnée par une femme demeure un grand tabou culturel, encore plus lorsque la meurtrière est une mère. Or, Elfriede Jelinek s'est beaucoup intéressée à la thématique de la mort s'inscrivant en filigrane sur la figure de la mère. Grande archéologue des malaises sociétaux d'une Autriche artificiellement repentante au terme de la Seconde Guerre mondiale, Jelinek crée des personnages de mères meurtrières avec la volonté d'endiguer la prolifération de l'idéologie paternaliste et capitaliste.

Dans un essai sur la pièce *Totenauberg*, également de Jelinek, Priscilla Wind traite du personnage de la jeune mère comme d'un miroir d'une société malade : « La mort rôde donc autour de la jeune mère. Celle-ci devient alors le symbole d'une société malsaine, cachant derrière l'apparent naturel de la maternité, les pires conséquences d'un système autoritaire dans lequel la femme procrée et éduque les enfants conformément à l'idéologie de sa patrie » (Wind, 2008, 234). Jelinek remet donc en question ce dont la mère nourrit son enfant : elle le gave d'une idéologie paternaliste, capitaliste et consumériste que l'enfant sera ensuite condamné à répéter, selon une logique de domination ou de soumission qui incombera à son sexe.

Pour Jelinek, la maternité vue comme fait de nature est un mythe dont seul le patriarcat peut bénéficier en produisant « une femme que l'on pourrait réduire à sa définition biologique » (Wind, 2008, 232). Réduire la femme à une nature féminine qu'elle accomplit en nourrissant l'autre, c'est lui imposer de s'effacer. Pour Élisabeth Lamothe, l'infanticide devient une nouvelle possibilité d'expression de la féminité qui fait l'impasse sur celle préconisée par le patriarcat :

Dans une inversion complète des schémas traditionnels où la mère est celle qui donne la mort, et non la vie, se développe alors une esthétique de la morbidité. L'infanticide prend des allures de sacrifice rituel sur l'autel de la féminité : il s'agit d'attenter à la vie du père pour assurer la domination féminine » (Lamothe, 2008, 14).

La femme ne peut attenter directement à la vie du père puisque celui-ci s'érige en tant que forme *accomplie* de l'idéologie patriarcale : profondément enracinée, établie, elle ne peut être contestée.

Par contre, lorsqu'elle s'en prend à l'enfant, progéniture du dominant dédié à le remplacer, elle attaque directement cet enracinement idéologique. Ainsi, malgré son extrême rareté, l'infanticide menace l'ordre établi en rappelant que la mère peut choisir d'attenter à la logique sociale.

### **2.4.3.2 Le don de soi : le sacrifice comme propre du féminin**

Jelinek exprime ainsi le sacrifice de la mère dévorée par son rôle : « Et si nous pouvons espérer un jour connaître un certain bonheur, ce ne sera jamais que dans le souvenir d'une bête aimée que nous aurons nourrie ou d'un être cher qui se sera nourri de nous » (Jelinek, 1991, 154). À nouveau, la métaphore alimentaire rend manifeste le faux épanouissement sans cesse promis aux femmes dans le sacrifice de leur existence au profit de la famille. Pour Jelinek, la famille fait figure de vampire qui se nourrit de l'énergie vitale de la mère :

La mère a consacré une bonne partie de la matinée à presser des carottes dans un tamis très fin, pour qu'elles profitent aux yeux de l'enfant. Ses repas, c'est elle qui les prépare. Au-dessus de la poubelle, courbée, trognon humain, elle a fait un sort à la portion de l'enfant. Après tout n'est-il pas une portion d'elle-même. (Jelinek, 1991, 63)

D'emblée, Gerti a, dans ce passage, perdu son identité, confondue avec celle de « la mère ». Le passage montre par la suite que le temps de Gerti est entièrement consacré à la préparation d'une nourriture qui, au final, ne sera même pas consommée. Une telle activité retire à sa femme sa subjectivité, la reléguant au statut d'ordure (« trognon humain ») dont la famille est prête à disposer : sa place est au-dessus de la poubelle et non à table avec les siens.

Au-delà de cet échange très peu équitable, Jelinek cherche à exposer le rôle que joue la servitude maternelle en permettant au pouvoir de se solidifier, de se maintenir :

Cet enfant auquel on ne saurait reprocher une croissance trop rapide due à la mère, puisqu'elle s'est offerte à lui en maigre pâture. Cet enfant qui appartient à une race alerte a été élevé, constamment remonté par sa mère, et maintenant plus rien ne l'arrête, il avance, il avance ! (Jelinek, 1991, 231)

Ici, Jelinek emploie le mot « pâture » pour désigner le don de soi de la femme. Le terme de « pâture » diffère de celui de « nourriture » en ce qu'il implique que l'on cède une forme de vie

inférieure à une forme de vie supérieure afin que celle-ci en retire un maximum de profit. Par la métaphore alimentaire, Jelinek expose le destin de la femme : s'épuiser à l'ouvrage tandis que les siens s'épanouissent et vivent une vie à laquelle elle-même ne pourra jamais prétendre.

Si les discours paternalistes encouragent la pratique du sacrifice maternel, Jelinek emploie l'hyperbole et le grotesque pour rendre visibles et dénoncer des pratiques qu'elle juge monstrueuses mais qui, en général, passent inaperçues car considérées comme naturelles. Voici un exemple de cette rhétorique : « [L]es sacs blêmes des seins qui reposent avachis sur son thorax, seuls un enfant et un homme y eurent, y ont encore accès. [...] Ils ont été fabriqués pour l'enfant, pour l'homme, et pour l'enfant qui sommeille en chaque homme » (Jelinek, 1991, 130). Rien n'appartient en propre à la femme, chaque parcelle de son être est un produit destiné à être consommé par une forme de vie supérieure qui profite de ce don pour asseoir son pouvoir. La métaphore alimentaire déployée par Jelinek propose une vision apocalyptique du destin féminin ; elle expose les mythes pernicioseux qui dictent à la femme le sacrifice comme seul mode de vie.

Rien n'appartient à la femme et la seule récompense à laquelle celle-ci peut s'attendre, c'est de mourir en paix, rassurée d'avoir pu tout donner à sa famille : « Et les femmes se voient promettre le paradis, à condition d'être des anges et de le préparer sur terre à leurs maris et leurs enfants, non sans y ajouter un peu de piment. Jamais elles ne souffrent le repos » (1991, 108). Aux hommes de profiter d'un véritable paradis terrestre préparé par les femmes qui elles pourront se reposer une fois mortes. Voilà la critique jelinekienne du travail invisible qu'elle dénonce comme une vie de servitude qui ne rapporte rien de concret à celles qui s'y soumettent.

### **2.4.3.3 *Lust* et l'infanticide**

Dans *Lust*, le ressentiment de Gerti face à son fils ne tarde pas à faire son apparition. « Des longues et pénibles séances d'allaitement, l'enfant ne se souvient même plus, toutes ses exigences continuent à être exaucées. La femme a donné si longtemps le meilleur d'elle-même à son enfant, et qu'en a-t-il retiré ? » (Jelinek, 1991, 40) Gerti s'est donnée à son fils, son corps en a souffert et elle constate avec amertume que ce don n'est nullement apprécié par le fils. Pour lui, l'existence semble aller de soi, il accorde moins de valeur au travail constant de la mère qu'aux cadeaux

matériels prodigués par le père, grand directeur de la seule usine du village. Le sacrifice maternel est symbolique, le cadeau paternel matériel ; il peut être tenu et vu par ses amis envieux. Gerti voit donc ce fils avancer en société mais porter le nom du père et tenir les discours de celui-ci. Le fils n'a rien *retiré* de sa mère ; il ira s'allier aux puissants de ce monde et forcera une autre femme à la servitude. Ce que Gerti, la mère, constate, c'est que le don qu'elle a fait d'elle-même est une entrave à son propre sexe ; elle n'a fait que huiler les rouages de la société capitaliste et paternaliste.

On en arrive ainsi à l'infanticide, ou la logique sacrificielle inversée. Nous disons que la logique sacrificielle est inversée puisqu'ici, ce n'est pas la mère qui se sacrifie au nom de la société paternaliste ; au contraire, il s'agit plutôt d'un geste radical, un refus d'accomplir les actions propres à cette supposée nature féminine. Par ailleurs, dans un extrait cité plus haut, Gerti voit l'enfant comme « une portion d'elle-même » (Jelinek, 1991, 63), confusion identitaire qui justifie en quelque sorte son acte.

*Lust* se termine par un infanticide : Gerti noie son fils parce qu'elle constate avec horreur que grâce à ses soins, celui-ci grandira pour suivre les traces de son père. Cependant, cet acte certes tragique nous apparaît comme futile et absurde une fois mis en contraste avec l'ensemble des oppressions qui régissent l'univers dans lequel Gerti évolue. Par ailleurs, la vaine tentative de disposer du corps sera mise en parallèle avec le corps encore bien vivant du père. Dans un premier temps, le père profitant d'un bain est dépeint comme étant encore en pleine possession de ses moyens : « Les flots mugissent autour du corps pesant dont les dures mâchoires broient les existences et engloutissent la concurrence » (Jelinek, 1991, 268). Tandis que son fils « vogue vers les eaux létales » (Jelinek, 1991, 269), le père, lui, ne subit aucune perte, il est toujours métaphoriquement associé à la figure de l'ogre, toujours prêt à dévorer l'autre. Si la mère sacrifie le fils, c'est parce qu'il s'agit là de la seule manière par laquelle une femme peut parvenir à dévorer un homme : pendant que celui-ci lui est toujours inférieur sur le plan physique. La superposition de la figure de l'ogre et du sacrifice de l'enfant démontre que l'infanticide est certes un acte de rébellion radicalement féminin mais que celui-ci ne rétablira en aucun cas la balance des pouvoirs. Gerti, la femme, la mère, n'est qu'un produit de cette société et elle a été si pleinement avalée par celle-ci qu'aucun geste ne lui permettra d'invoquer un milieu où elle ne serait pas vouée à la servitude.

## Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons observé de quelle manière la métaphore alimentaire traverse le roman *Lust* afin de dénoncer la servitude des femmes tant sur le plan sexuel que sur le plan de la domesticité. À la manière de Barthes qui, dans ses *Mythologies*, levait déjà le voile sur l'aliment à titre de système sémiotique, Elfriede Jelinek multiplie les scènes ainsi que les figures de style créant un parallèle entre la nourriture et le corps des femmes. Il en résulte une image forcément tronquée, limitée de la femme qui n'est désormais plus qu'un corps livré aux désirs des hommes. Or, une telle comparaison place nécessairement la femme dans une position peu enviable où elle doit rendre son corps appétissant pour un autre et ce, avant d'atteindre sa date de péremption. De son côté, l'homme hérite de l'échelon supérieur de la chaîne alimentaire, soit celui du consommateur ou du chasseur. Ces rôles justifieraient par ailleurs que ceux-ci aient parfois recours à la violence physique qui leur permet de s'approprier et de consommer le corps des femmes.

De plus en plus présentes au sein des *cultural studies*, les études portant sur la représentation de la nourriture dans la littérature et autres médias de masse ont ceci d'intéressant qu'elles permettent de s'attaquer à un système de représentation à la fois patriarcal et capitaliste auquel le discours féministe postmoderne cherchait déjà à s'opposer avec véhémence. Cependant, c'est par le recours à un registre que nous avons qualifié de grotesque que Jelinek satirise cette toute-puissance masculine en faisant de ses protagonistes masculins des ogres affamés qui consomment à une vitesse effrénée, sans jamais s'inquiéter de laisser des ressources aux êtres inférieurs. Ainsi, en plus de critiquer cette manière supposément virile de consommer, l'auteure se livre à une critique acerbe du régime capitaliste qui domine chaque aspect de la vie de ses protagonistes. Selon la logique appliquée par Jelinek, la seule manière d'exprimer qui on est, est de consommer afin de se distinguer de ceux qui sont consommés.

Dans ce chapitre, nous avons constaté que le registre métaphorique de la littérature érotique canonique avait souvent recours à la métaphore alimentaire. Cette équivalence métaphorique, où le corps de la femme disparaît derrière l'image d'une denrée alimentaire censée attiser le désir d'un consommateur masculin, est critiquée par Jelinek car elle participe à un système de représentation visant la désubjectivation de la femme. Cette dernière n'exprime aucun désir qui lui soit propre,

elle se contente d'apprêter son corps et de le livrer aux hommes. Pour donner du poids à sa critique, Jelinek a par ailleurs recours à un registre qui n'est pas sans rappeler celui de la presse féminine, reconnue pour ensevelir les femmes sous une pléthore de conseils plus ou moins utiles et plus ou moins sollicités afin de les enjoindre à travailler sur leur corps tandis qu'il en est encore temps. Loin d'être une simple métaphore coquine, Jelinek voit la métaphore alimentaire, telle qu'employée dans la littérature érotique canonique, comme un rappel constant de la menace du vieillissement qui terrasse le corps de la femme mais qui ne semble pas avoir les mêmes conséquences sur le corps des hommes qui, eux, semblent vieillir comme le vin plutôt que comme le lait.

Des théoriciennes féministes s'intéressant à la domesticité l'ont cependant remarqué, les scènes alimentaires peuvent également placer le personnage féminin dans une position liminale où elle peut prétendre à une certaine part de pouvoir au sein de la sphère familiale du fait que c'est elle qui produit l'aliment permettant la survie de sa famille. Bien entendu, ce rôle est à double tranchant. Si, d'une part, la femme qui cuisine est celle dont dépendent les membres de sa famille, elle n'obtient ce pouvoir qu'en sacrifiant une part d'elle-même et de son identité au profit de ce rôle de pourvoyeuse. La femme détient donc un pouvoir, certes, mais c'est un pouvoir qui se limite à la cage dorée du domicile familial. Au terme de ce chapitre, nous nous sommes donc intéressés à la scène finale de *Lust* où Gerti tue son fils, symbole de la prolifération de l'ordre patriarcal qui enferme les femmes dans la domesticité par la violence et la subjugation. Par cette finale choquante, Jelinek ravive le spectre de l'infanticide qui hante la famille nucléaire et nous rappelle cet équilibre précaire qui repose sur la soumission de ses membres à un ordre dont ils héritent mais qu'ils n'ont jamais choisi.

### CHAPITRE 3

## POUR UNE AUTORITÉ NARRATIVE FÉMININE ET FÉMINISTE

*I'll tie your legs  
Keep you against my chest  
You are not rid of me*

PJ Harvey,  
*Rid of me*

L'œuvre d'Elfriede Jelinek occupe une place bien singulière au sein de la production littéraire européenne. En effet, il semble fort inhabituel pour une auteure issue du Vieux Continent de chercher autant à se réapproprier les codes de la paralittérature et, plus largement, de la culture de masse. *Lust* est un exemple d'une telle entreprise. Reprenant les codes de la littérature érotique, le roman se teinte également de références multiples à la culture de masse non élitiste, ce qui rapproche Jelinek des auteurs postmodernes<sup>1</sup> et de leur volonté de décroiser les différents niveaux de culture afin de créer des œuvres hybrides. Cependant, malgré son recours à la culture de masse, c'est par un jeu narratif fort complexe que l'auteure cherche à maintenir cette dernière à distance afin de critiquer les valeurs que ce type de productions véhicule. Imposante, incontournable et par-dessus tout autoritaire, l'instance énonciatrice qui gouverne le roman se soustrait sans cesse à ses obligations premières, soit celles d'organiser le texte et de favoriser l'avancement de l'intrigue, afin de produire des jugements sur ses protagonistes et des commentaires sur des situations socio-politiques extérieures au récit. Ainsi l'auteure cherche à produire une critique de la culture de masse qu'elle redéploie en même temps qu'elle cherche à en exposer le contenu idéologique latent.

En premier lieu, c'est grâce à l'ouvrage *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice* de Susan Sniader Lanser que nous pourrions étudier la question de l'autorité narrative féminine et des différents enjeux que celle-ci sous-tend. L'hypothèse formulée est la suivante : la « mort de l'auteur » annoncée par Barthes dans les années 1960 ouvre en fait une brèche par laquelle la figure de l'autrice peut enfin émerger et faire valoir un point de vue autre sur un monde dont elle a longtemps été exclue. Pour ce faire, nous étudierons les stratégies narratives mises en

---

<sup>1</sup> Pour une définition de l'esthétique postmoderne, voir le premier chapitre de ce mémoire sur la satire postmoderne.

place par Jelinek au sein de *Lust* où s'impose une voix engagée, féministe et dévorante qui se réapproprie l'ensemble des discours circulant dans le roman.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à Jelinek en tant qu'auteure post-moderne qui construit une œuvre à partir d'un langage contaminé par les discours médiatiques, politiques et sociaux, qui forment un flux dont l'auteure ne peut s'échapper. Cette contamination langagière produit une société dépourvue d'affects réels et qui en viendrait à expliquer le mutisme dans lequel s'enferment les personnages de Jelinek. Soumis à une instance énonciatrice autoritaire, ils éprouvent une certaine difficulté à produire un langage qui leur appartienne et ne sont que des produits médiatiques à consommer, condamnés à disparaître lorsque leur utilité atteindra son terme. Cette partie de notre étude reposera en grande partie sur des textes de Priscilla Wind et de Jean Baudrillard. La première a analysé la contamination du langage littéraire jelinekien par la culture de masse et le second a étudié le langage prêt à consommer caractéristique des médias de masse que Jelinek cherche à critiquer. Par le biais de ces études, nous montrerons que si les personnages de *Lust* semblent si dénués d'affects et d'humanité, c'est parce que, selon Jelinek, le langage dont nous disposons afin de transmettre nos états d'âme a été parasité par une société capitaliste où la consommation fait l'impasse sur toute tentative de transmission et de communauté.

### **3.1 L'auteur est mort, vive l'auteure**

Dans son texte-phare « La mort de l'auteur », Roland Barthes offre un plaidoyer pour un texte « désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente » (1984, 64). Selon Barthes, le propre de la modernité est cette « condition essentiellement verbale de la littérature » (1984, 62), qui suppose que la littérature doit être rapportée au langage et non à l'auteur comme point d'origine : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (1984, 63). Ainsi, l'écriture devient un espace soi-disant neutre, où l'énonciation se voit ramenée au statut de fonction du langage car conçue comme processus essentiellement vide : « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (Barthes, 1984, 61).

En d'autres mots, la thèse de la mort de l'auteur suppose l'élimination de la figure de l'auteur à titre d'autorité ultime face au texte. En faisant l'impasse sur cette verticalité de l'autorité narrative, le texte devient ce champ horizontal qui s'étend à l'infini pour rejoindre un réseau de textes qui le précèdent et où le lecteur ou la lectrice peut se positionner à sa guise au moment de sa lecture. Pour Barthes, il faut détronner l'auteur et inviter le lecteur à se réapproprier l'espace textuel pour y inscrire sa propre subjectivité.

Un angle mort se pose cependant à la thèse amenée par Barthes de la mort de l'auteur, à savoir la question du genre. En effet, dans son texte « Toward a Feminist Narratology », Susan Sniader Lanser dénonce l'effacement du sujet féminin dans les études narratologiques sur lesquelles repose le structuralisme : « Traditionally, structuralist narratology has suppressed the representational aspects of fiction and emphasized the semiotic, while feminist criticism has done the opposite » (1986, 344). Selon la théoricienne, en effaçant le sujet écrivant au profit d'un *degré zéro* de l'écriture, nous évacuons le contexte réel au sein duquel une œuvre donnée est produite : « The tendency to pure semiosis is both cause and effect of a more general tendency in narratology to isolate texts from the contexts of their production and reception and hence from what "political" critics think of as literature's ground of being – the "real world" » (1986, 344). Fondée presque exclusivement sur l'étude de textes produits par des auteurs masculins, la narratologie a évacué la nature idéologique du langage au profit du langage comme matériau prétendument neutre à partir duquel se bâtit un univers diégétique qui entretiendrait des liens non pas avec le monde physique, mais avec les œuvres qui le précèdent.

Depuis au moins les années 1970, des critiques féministes s'inscrivent en faux contre cette évacuation du réel. Pour Judith Fetterley, une littérature qui se prétend apolitique et vierge de contenus idéologiques latents est également une littérature qui s'emploie à éliminer le sujet féminin au profit d'une vision universelle du monde qui s'avère en fait proprement masculine :

One of the main things that keep the design of our literature unavailable to the consciousness of the woman reader, [...], is the very posture of the apolitical, the pretense that literature speaks universal truths through forms from which all the merely personal, the purely subjective, has been burned away or at least transformed

through the medium of art into the representative. [...] Our literature neither leaves women alone nor allows them to participate. It insists on its universality at the same time that it defines that universality in specifically male terms. (Fetterley, 1997[1978], 564)

En insistant sur un langage universel transmis par une littérature dépourvue de positionnement idéologique, la sémiotique a largement contribué à l'effacement du sujet féminin. Cependant, et c'est l'hypothèse que nous chercherons à défendre en étudiant la possibilité pour une instance énonciatrice féminine de revendiquer une position d'autorité au sein de l'univers diégétique, à l'époque où Barthes s'improvise coroner et déclare la mort de l'auteur, plusieurs critiques féministes travaillent à faire émerger la figure de l'auteure et, en parallèle, celle de la lectrice. En effet, appartenant à un groupe opprimé, les femmes ne peuvent s'effacer au profit d'une universalité qui permet une transmission sans heurts ou suspicions de leurs récits. Leur expérience est une expérience autre et c'est ainsi qu'elles parviennent à subvertir les règles de la sémiotique qui tentent de dé-politiser la littérature : « Such a closed system cannot be opened up from within but only from without. It must be entered into from a point of view which questions its values and assumptions and has its investments in making available to consciousness precisely that which the literature wishes to keep hidden » (Fetterley, 1997[1978], 565).

### 3.1.1 L'autorité narrative

Dans *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Susan Sniader Lanser s'intéresse aux différents modes de construction d'une autorité narrative qui serait proprement féminine. Pour Lanser, l'autorité narrative se définit comme « the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed or conferred upon a work, author, narrator, character or textual practice » (1992, 6). Un point qui nous intéresse particulièrement dans cette définition, c'est la décentralisation de l'importance de l'auteur (ou auteure) dans l'instauration de l'autorité au sein du texte. Poursuivant sur cette idée, Vincent Jouve affirme que l'autorité d'un texte se trouve dans une voix, puisque « il y a dans tout texte, coiffant les autres, une voix qui fait autorité. Cette voix est, selon les cas, celle du narrateur ou de l'auteur impliqué, mais c'est par rapport à elle que fonctionne l'ensemble d'un système » (2001, 91). Ainsi, peu importe le chaos des voix et les dissonances, une voix s'impose toujours au lecteur et c'est autour de cette voix que s'articule la transmission d'un système de valeurs sous-tendu par une œuvre.

Cependant, cette notion de voix fait à nouveau entrave à la possibilité pour l'autorité narrative d'être à la fois féminine et féministe. En effet, dans son récent ouvrage *Women & Power*, l'historienne Mary Beard révèle que la voix féminine n'a jamais été associée avec une position d'autorité mais a plutôt été considérée comme une nuisance à faire taire à tout prix : « the tone and timbre of women's speech always threatened to subvert not just the voice of the male orator but also the social and political stability, the health of the whole state » (2017, 19). Dans *Fictions of Authority*, Lanser souligne également cette idée selon laquelle toute voix qui tente de se faire entendre le fait dans un contexte où le pouvoir qui lui revient dépend de plusieurs facteurs :

I maintain that both narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by relations of power that implicate writer, reader, and text. [...] these constituents of power must include, at very least, race, gender, class, nationality, education, sexuality and marital status, interacting with and within a given social formation. (1992, 6)

Pour Lanser comme pour Beard, chaque acte de lecture est prédéterminé par « a tradition of gendered speaking – and the theorizing of gendered speaking – to which we are still, directly or more often indirectly, the heirs » (Beard, 2017, 20). Le lecteur a donc été conditionné à accorder à différentes instances énonciatrices, en raison de leur race, leur genre ou leur position sociale, un pouvoir narratif plus ou moins grand. Par ailleurs, si Barthes cherche à diminuer l'importance de la figure de l'auteur face au texte, il n'étudie toutefois que des œuvres produites par des hommes blancs, des auteurs classiques dont l'œuvre a déjà été canonisée. S'inspirant de Bakhtine, Dale Bauer insiste aussi sur la transmission du langage et de ses structures de pouvoir qui dirigent forcément l'expérience du lecteur au sein d'un univers diégétique donné : « [b]ecause all language is "inherited" and because it is all socially and ideologically charged, the conflict of voices in a novel can reveal power structures and potential resistances to those structures » (1988, 6).

Au-delà des prédéterminations socio-culturelles qui octroient à un narrateur ou à une narratrice donnée un pouvoir narratif plus ou moins grand, Lanser propose également qu'à même la construction de l'autorité textuelle, deux aspects de la narration sont à considérer :

The first is the distinction between private voice (narration directed toward a narratee who is a fictional character) and public voice (narration directed toward a narratee « outside » the fiction who is analogue to the historical reader). The second is the distinction between narrative situations that do and those that do not permit narrative self-reference, by which I mean explicit attention to the act of narration itself (1992, 15).

Pour Lanser, deux voix s'offrent donc à l'instance énonciatrice : la voix auctoriale et publique ou la voix personnelle et privée. Le type de voix qui sera emprunté par la narration n'est donc pas un choix anodin puisque chacun de ces modes entraîne nécessairement des conséquences en termes de pouvoir, de légitimité et de crédibilité que le lecteur implicite accorde à cette voix qui raconte.

A priori, c'est la voix auctoriale qui semble posséder la plus grande autorité textuelle. Décrite par Lanser comme étant un type de narration « heterodiegetic, public, and potentially self-referential » (1992, 15), elle permet à l'instance énonciatrice de s'arroger des pouvoirs qui débordent du cadre autoréférentiel de la fiction. Les réflexions, les commentaires et les jugements sur les protagonistes sont des actions qui placent le narrateur auctorial à l'extérieur de la diégèse et en phase avec le monde habité par son lectorat. De ce fait, ce narrateur semblera pour le lecteur plus objectif et ainsi moins enclin à proposer une vision du monde à la fois trop personnelle et trop subjective pour permettre l'adhésion totale du lecteur.

Opposée à cette voix auctoriale, la voix personnelle est quant à elle homodiégétique et propose habituellement une narration à la première personne. Souvent associée aux femmes et autres communautés marginalisées, évincées de la sphère publique, cette voix est dépourvue des privilèges que nous avons précédemment associés avec la voix auctoriale. Selon Lanser, il serait cependant faux de supposer que la voix auctoriale surpasse *de facto* la voix privée en termes d'autorité narrative. En effet, si la voix auctoriale prétend posséder de vastes connaissances sur le monde qui lui permettent de régner sur l'univers diégétique, la voix privée raconte une histoire d'une manière certes plus modeste mais qui permet également de faire taire les voix qui l'entourent et qui pourraient tenter de réduire sa portée : « the autodiegetic 'I' remains a structurally 'superior' voice mediating the voices of other characters » (1992, 19). Lanser voit donc dans la subjectivité associée à la voix privée une force plus subtile puisque celle-ci soumet le lecteur à sa vision en l'empêchant de considérer un point de vue autre que celui de la narratrice. Dépourvue de la (fausse) universalité associée à la voix auctoriale, elle est le lieu de l'éclosion du féminin : lorsque la narratrice dit « je », elle impose non seulement son individualité mais également son

genre. Bien entendu, le pari est risqué : « A female personal narrator risks the reader's resistance if the act of telling, the story she tells, or the self she constructs through telling it transgresses the limits of the acceptably feminine » (Lanser, 1992, 19). La voix personnelle oscille donc entre la possibilité d'une autorité narrative proprement féminine qui permet de livrer une vision du monde dépourvue d'une fausse universalité et le risque de la non-adhésion du lecteur, qui ne parvient pas à épouser une vision qui lui apparaît comme trop éloignée, différente de la sienne propre.

Une troisième option se profile cependant pour une narratrice souhaitant prendre la parole au nom des femmes. Cette voix, c'est celle que Lanser qualifie de voix « communautaire » (*communal voice*). Narrée pour l'essentiel au « nous », cette voix s'oppose à la société fortement individualiste dans laquelle le roman contemporain se développe. La voix communautaire s'emploie à transmettre beaucoup plus qu'un récit, elle transmet également une histoire (Lanser, 1992, 22), soit celle de l'aliénation des femmes au sein d'une société patriarcale : « Communal voice thus shifts the text away from individual protagonists and personal plots, calling into question the heterosocial contract that has defined woman's place in Western fiction » (1992, 22). Si Lanser reconnaît cependant l'aspect problématique de la voix communautaire : « communal voice might be the most insidious fiction of authority, for in Western culture it is nearly always the creation of a single author appropriating the power of plurality » (1992, 22), nous analyserons comment cette voix, en plus des voix auctoriale et personnelle, est employée par Jelinek, afin de déployer un rejet total d'une tradition littéraire et discursive qui relègue la femme à un espace sociétal limité et marginalisé.

### **3.1.2 *Lust* : l'union des voix**

Dans son ensemble, le roman *Lust* est raconté par une narratrice hétérodiégétique qui entretient une relation tantôt rapprochée, tantôt éloignée avec les événements qu'elle rapporte. Par moments, celle-ci raconte avec une subjectivité parfois très marquée, et donc propre à la voix personnelle, les différents épisodes de la vie conjugale de Gerti et Hermann. À d'autres moments, elle emploie une voix se voulant moins ouvertement féminine et qui se permet de s'éloigner des événements en cours afin d'offrir son opinion sur diverses situations qui transcendent l'univers diégétique du roman. C'est cette voix qui domine littéralement les discours en circulation dans *Lust*

s'apparenterait à la voix auctoriale décrite par Lanser. Ainsi, la narratrice jelinekienne, du moins celle présente dans *Lust*, a ceci de particulier qu'elle est mouvante : elle oscille entre les divers registres afin de s'octroyer divers titres d'autorité face aux sujets dont elle traite. Pour Jelinek, les deux premières voix décrites par Lanser ne sont pas opposées, au contraire, elles sont plutôt complémentaires et servent à renforcer l'autorité à laquelle prétend notre narratrice. Par ailleurs, Lanser elle-même s'opposait à cette division de la voix auctoriale et de la voix personnelle : « [t]he tendency to oppose these modes also conceals similarities between them. Both forms bear the potential for public, self-referential narration and thus for enacting a relationship between 'writer' and audience » (1992, 20).

Pour être en mesure d'asseoir sa domination sur l'ensemble des voix et des subjectivités qui pourraient potentiellement circuler dans le roman, Jelinek a recours au mode de transmission de la parole qui est celui du discours rapporté. Cette forme par laquelle toutes les paroles sont soumises à une instance suprême qui se permet de citer avec plus ou moins d'exactitude les paroles d'un locuteur tiers nous servira à expliciter comment Jelinek articule la légitimité et le pouvoir qu'elle accorde aux différents discours mis en circulation dans l'espace diégétique. La subjectivité des personnages se trouve alors effacée au profit de celle de la narratrice, qui s'emploie à déformer leurs propos par le biais de la moquerie et de l'ironie. Ici, c'est la voix auctoriale qui fait de la narratrice la protagoniste du roman, lui octroyant un pouvoir qui lui permet de féminiser l'autorité discursive, particulièrement lorsqu'elle réduit au silence les protagonistes masculins.

Cette volonté de faire l'impasse sur la parole masculine occupe une place centrale dans le roman. En effet, si les protagonistes masculins peuvent prétendre à des places enviabiles au sein de la sphère sociale, soit la direction de l'usine pour Hermann et une carrière d'avocat pour Michael, ceux-ci ne parviendront toutefois jamais à nous livrer leur propre récit ; ils s'effacent derrière l'idéologie que la narratrice cherche à transmettre à ses narrataires. L'espace discursif devient alors un lieu de combat où la narratrice s'emploie à retirer toute trace de crédibilité aux protagonistes, dont l'autorité ainsi que le prestige pourraient affaiblir son propos :

L'homme dans son bureau passe avec satisfaction la main sous l'abat-jour de son pantalon. Il s'aère. Parle de l'allure de sa femme, sans signaler au préalable qu'à présent, c'est lui qui a la parole. Écoutez, à présent son

usine, son œuvre, parle pour lui, elle s'est même dotée de toute une chorale rien que pour cela. Non, l'avenir ne fait pas peur, ses bourses ne pendent-elles pas bien pleines? (Jelinek, 1991, 62-63)

Le premier constat qui s'impose à la lecture de cet extrait est le dépouillement du titre de directeur lorsque la narratrice parle de Hermann. De « directeur », il devient maintenant simplement « l'homme », signe qu'il est soumis à une instance dont l'autorité transcende la sienne. Par ailleurs, Jelinek parle de « l'œuvre » du directeur qui parlerait pour lui. Ainsi, plutôt que de légitimer sa parole, sa richesse la lui aurait plutôt confisquée en devenant plus importante que lui. Ensuite, la narratrice expose le comportement vulgaire du protagoniste lors d'une réunion, portant un coup important à sa crédibilité. En rapportant autant ses propos que ses actions, la narratrice construit l'ethos d'un personnage, et c'est cette construction qui crée une tension entre la place symboliquement accordée à Hermann au sein de l'espace fictif (soit celle de patron, de propriétaire ou de père de famille) et le commentaire critique de la narratrice à son sujet, destiné à lui ôter tout prestige aux yeux des narrataires. Par la suite, la narratrice rapporte le discours de Hermann d'une façon que l'on pourrait qualifier de réductrice, en résumant sa parole plutôt qu'en la transmettant dans son intégralité. Ainsi, il « parle de l'allure de sa femme », le narrataire est invité à l'écouter parler de son usine, mais rien de substantiel ne nous est transmis. Pour ajouter à cette confiscation de la parole d'Hermann, la narratrice poursuit avec un double sens moqueur portant sur les « bourses » du directeur, suggérant que la fortune accumulée n'est qu'un prétexte pour compenser sa piètre performance virile. Dans cet extrait, si le directeur fait de son épouse l'objet de son discours, il se retrouve lui-même soumis à la narratrice jelinekienne, qui se moque ouvertement de lui et bloque la transmission de ses paroles au narrataire. Cette affirmation selon laquelle « à présent c'est lui qui a la parole » est donc pleinement ironique et c'est plutôt tout le contraire qui se voit transmis par cet extrait. Le discours rapporté est soumis à une telle déformation par la narratrice que le pouvoir discursif et social de l'homme est rendu caduc par son mode de transmission.

### **3.1.2.1 Féminiser l'autorité narrative**

Dans le premier chapitre du présent mémoire, nous avons pu constater que Jelinek emploie la satire afin de remettre en cause les discours hégémoniques dictant des normes rigides qui servent souvent à subjuguier des communautés opprimées et marginalisés, auxquelles appartiennent entre autres les femmes. L'autorité narrative exerce pour Jelinek une fonction similaire : elle confère au

sein du champ discursif un positionnement qui lui permet de questionner ces normes au nom de son genre, marginalisé par la circulation des discours patriarcaux.

Si les théoriciennes féministes abordées précédemment craignaient la non-adhésion du lecteur à un récit en raison de l'appartenance de l'instance énonciatrice au genre féminin, Jelinek cherche plutôt à s'identifier clairement comme femme, par le biais de la voix communautaire telle que théorisée par Lanser, pour renforcer sa crédibilité aux yeux de son lectorat. Voyons un exemple :

Nous n'allons pas bien, nous autres femmes, lorsque nous n'aimons rien hormis faire le ménage [...]. Mais n'ayez crainte, nous restons égales à nous-mêmes. Bientôt nous couvrirons l'abîme de nos corps, comme nous tentons de couvrir d'Éternité nos pavillons sur lesquels, telles des ombres, tombent les intérêts des emprunts. Le patron viendra alors nous trouver à l'étable, nous son cheptel, qui sommes écrasés, attachés à la chaîne de nos désirs. (Jelinek, 1991, 155)

Dans cet extrait, la narratrice emploie le pronom « nous », un « nous » que Susan Lanser qualifierait de « the voice of a single individual who is manifestly authorized by a community » (1992, 21). Ici, Jelinek parle au nom d'une communauté à laquelle elle s'identifie, soit celle des femmes. Par ce « nous » littéraire, elle dénonce la souffrance découlant de l'enfermement dans un quotidien morne, répétitif censé faire le bonheur des femmes. Puisque le monde leur est hostile, elles trouvent du réconfort dans le domicile, où elles peuvent prétendre à une autorité toutefois limitée. Ensuite, en déclarant « [mais] n'ayez crainte », il semble que Jelinek cherche en quelque sorte à rassurer la part du lectorat qui n'appartient pas à la communauté dont elle dénonce les conditions, les assurant qu'il ne s'agirait là que d'un constat et non pas d'un premier pas vers la révolte des femmes. Toutefois, le discours de Jelinek cherche plutôt à se moquer de ceux qui seraient rassurés par ce calme supposé qui se fait aux dépens du corps féminin qui devra à nouveau s'astreindre à des critères de beauté qui ne leur permettront toutefois pas d'échapper à la menace du vieillissement. En parlant des corps comme des « pavillons sur lesquels [...] tombent les intérêts des emprunts », l'auteure procède à une illustration parodique des préceptes de beauté dans lesquels s'enferment les femmes en capitalisant sur ce vain espoir selon lequel elles parviendraient à rester jeunes et désirables pour toujours. Par ailleurs, en parlant de cette écrasante « chaîne de nos désirs », la narratrice met l'accent sur l'absurdité de l'existence des femmes, soumises à la violence des préceptes de beauté qui seront pourtant leur perte lorsque les hommes les remplaceront pour celles

qui peuvent encore y correspondre. Par ce recours au « nous » à la fois féminin et pluriel, Jelinek crée une identification entre la narratrice et la communauté des femmes; cependant, toujours consciente des enjeux sociaux qui semblent échapper aux femmes peuplant son univers diégétique, la narratrice cherchera plutôt à se placer à un autre niveau que celles-ci, celui justement de l'autorité narrative.

Un autre détail que nous pouvons observer, c'est que si Jelinek emploie le discours rapporté afin de se moquer des personnages porteurs d'une idéologie qu'elle dénonce, la narratrice semble cependant éprouver de la sympathie envers Gerti, soit le personnage symbolisant la communauté des femmes à laquelle la narratrice elle-même s'identifie. Par exemple, on lira à son propos : « [p]arfois, la femme n'est pas contente de ces tares qui pèsent sur son existence : mari et fils » (1991, 9). La narratrice se permet ainsi une indiscretion dont le ton n'est pas sans rappeler celui de la presse à potins, autre registre souvent associé à la voix féminine. Par ailleurs, en s'insinuant dans l'inconscient de sa protagoniste, la voix auctoriale semble tout à coup mimer la voix personnelle de manière à créer une sorte de complicité entre le lectorat féminin et Gerti. Du même coup, la narratrice met en relief, par l'emploi des mots « tares » et « pèsent », l'écart entre le discours lénifiant de la presse féminine et la réalité des femmes. De plus, l'absence de modalisateurs ou de marqueurs d'opinion suggère que cette insatisfaction est justifiée et, d'une certaine manière, « objective ».

C'est par ailleurs à ce ton rappelant celui de la journaliste indiscrète que Jelinek aura souvent recours pour rendre compte du quotidien de Gerti : « Chose étonnante, cette femme se rend stérile par des médicaments, en secret, car le cœur de l'homme, jamais amadoué, ne saurait admettre que de son réservoir d'abondance la vie ne puisse plus s'écouler » (1991, 17). Dans cet extrait, nous voyons à nouveau comment *Lust* cherche à subvertir les codes du roman érotique en se prononçant sur la contraception, un sujet habituellement passé sous silence puisque l'on semble craindre qu'une telle question fasse obstacle à la transmission d'un imaginaire sensuel, où seul le plaisir (masculin) règne. Dans cet extrait, la narratrice raille ce désir des hommes de se multiplier afin de mieux régner au sein de leur royaume, en faisant abstraction non seulement du corps de la femme mais également de ses désirs et ses opinions. En employant une voix forte et féminine,

Jelinek critique le silence et les manigances auxquelles les femmes sont réduites lorsqu'elles cherchent à reprendre le contrôle de leur corps et de leur destin.

### 3.1.3 L'emprise du réel

Si une grande majorité de romans qualifiés de « réalistes » emploient un mode de narration donnant l'impression que le récit se raconte « par lui-même », un mode de narration qui privilégie le plein investissement de son lectorat dans l'univers fictionnel, il n'en est pas de même pour *Lust*, où la narratrice s'emploie à briser le quatrième mur et se permet de nombreuses adresses au lectorat, révélant ainsi l'artifice romanesque. « Oui, aujourd'hui il y aura du soleil, ainsi en ai-je décidé » (Jelinek, 1991, 174), déclare par exemple la narratrice, rendant explicite sa participation active à la construction fictive, voire le caractère arbitraire du pouvoir auctorial. Par ce dévoilement, la narratrice s'octroie une autorité qui parvient en quelque sorte à dépasser le strict cadre du roman. Détenant les ficelles, elle révèle de manière explicite que ce monde est un prétexte pour mettre en scène, à petite échelle, les inégalités qu'elle observe dans l'univers où elle co-habite avec ses narrataires.

Du « nous » qu'elle associait à une communauté de femmes, la narratrice passe parfois au « vous » dont la fonction se révélera toute autre : « Ah, le plaisir, comme on aimerait qu'il fût le maître de notre vie. Mais à *votre* place, ma vie, je ne la bâtirais pas dessus » (1991, 183). Ici, le recours au *vous* sert à donner un ton moralisateur à l'instance énonciatrice. Ainsi, dans cet extrait, l'auteure expose l'idéologie latente de *Lust*, soit les conséquences d'un mode de vie hédoniste où la passion prime sur la raison, au détriment de la sincérité des relations humaines. En traitant des propriétés de la voix auctoriale, Lanser reconnaissait à celle-ci la possibilité de se livrer à des actes qu'elle qualifie d'« extraréférentiels » et qui permettent ainsi d'étendre l'autorité de la voix narrative « to 'nonfictional' référents and allow the writer to engage, from 'within' the fiction, in a culture's literary, social and intellectual debates » (1992, 17). Pour Jelinek, la fiction n'est qu'un simulacre qui permet de faire circuler des discours évacués de la réalité.

« Merci d'avoir prêté l'oreille à mes insultes » (Jelinek, 1991, 153), déclare la narratrice à la manière d'un clin d'œil complice adressé furtivement à ses narrataires. Marqué par les

interruptions, les ruptures, les arrêts sur image, *Lust* se révèle comme une sorte d'exutoire, un espace où la narratrice s'exprime en toute liberté. Cette liberté que la narratrice s'octroie s'observe notamment dans les nombreux commentaires qu'elle se permet d'énoncer au cours du récit, autre particularité de la voix auctoriale telle que décrite par Lanser et discutée précédemment dans ce chapitre. Digressifs, cinglants, ceux-ci s'appuient sur un élément du récit afin de bâtir un lien avec une réalité extradiégétique que la narratrice dénonce :

Et puis il y a tous ces dispositifs de sécurité magiques et magnétiques sur les vêtements neufs, ah que l'être humain n'en a-t-il pas autant! Pour qu'il ne s'envole pas en lorgnant sur des perspectives qu'il n'a pas. Le sexe doit être protégé des maladies comme la femme du monde extérieur, afin qu'elle ne regarde pas inconsidérément par la fenêtre, et, entrant dans le cours de la vie, ne veuille changer le cours de la sienne. (1991, 46-47)

Ici, le commentaire énoncé par la narratrice a comme point d'origine la place que l'on réserve à « la femme » au sein de la sphère publique ainsi que les dispositifs mis en place pour s'assurer que celle-ci ne prétendra pas à un pouvoir qui pourrait supplanter celui des hommes. Parallèlement à cette réflexion, Jelinek critique des méthodes mises en place afin d'assurer que des individus appartenant à des classes inférieures ne puissent entrer en possession d'objets de valeur. Dans son ensemble, l'extrait cité se moque de la supposée nécessité de l'étanchéité qui règne entre les diverses classes sociales et les genres. Sans cesse, l'auteure évoque la crainte du débordement qui parviendrait à remettre en question cet ordre social qui prédétermine chaque aspect de nos vies. À l'image de ses jeux narratifs, l'auteure prône un chaos qui permettrait l'éclatement des normes dont dépendent les classes supérieures.

Par moments, la narratrice ira jusqu'à dévoiler sa véritable identité afin de renforcer son lien de complicité avec son lectorat féminin :

Un être plus jeune et sans défaut élevé aux aliments complets, nous remplacera bientôt complètement! Pourquoi moi? Pourquoi moi, qui avec la quarantaine passée suis difficile à conquérir et pèse plus lourd qu'un enfant dans la balance qui jamais ne penche en ma faveur? Moi qui pour chaque bonheur inattendu ai tenté de changer, en changeant de vêtement. (1991, 189-190)

Ici, la narratrice se défait d'une parcelle de son autorité, du moins en apparence, afin de créer un lien plus intime en révélant à son lectorat une facette d'elle-même qui se voudrait plus vulnérable,

et elle établit une relation privilégiée avec la part de ses narrataires terrassés par les mêmes craintes. Bien entendu, ce corps, qui n'existe que par le biais du discours de la narratrice, pourrait n'être qu'un dispositif mis en place pour assurer l'adhésion de certains membres de son lectorat. En révélant son âge supposé et en ayant à nouveau recours à ce « nous » rassembleur, l'auteure dévoile son appartenance au groupe des femmes qui se sentent menacées par leur propre vieillissement et l'ostracisation qui peut en résulter. En admettant avoir elle-même tenté de se conformer aux standards de beauté en « changeant de vêtement », la narratrice reconnaît avoir pris part aux mêmes luttes que celles de sa protagoniste et, par extension, de ses narrataires ciblées.

Ainsi, cette voix fluctuante, à la fois intime et publique, singulière et plurielle, se révèle un dispositif par lequel une narratrice appartenant à une communauté marginalisée, ici celle des femmes, peut dominer un espace discursif en remettant en question la légitimité des discours qui ne sont pas en phase avec le sien. La fiction s'impose comme un lieu en construction permanente, où des brèches s'ouvrent pour que des voix habituellement muselées puissent s'emparer de ce dispositif et imposer leur vision du monde.

### **3.2 *Lust* et le discours médiatique**

Voyons maintenant une autre forme d'autorité qui domine non seulement le récit mais également les personnages, au point de réduire ceux-ci au statut de simples surfaces langagières. Il s'agit du discours médiatique : l'auteure démontre qu'ultimement, malgré l'autorité qu'elle cherche à s'octroyer, toute autorité individuelle demeure précaire face à celle des médias de masse.

Pour Jelinek, l'omniprésence des discours médiatiques résulte en une aporie du réel, « [t]out devient alors drame mis en scène, du débat politique au match sportif, de la télé-réalité au journal télévisé, si bien que les frontières entre réalité et fiction s'estompent et disparaissent. Tout devient drame et fiction, selon un seul et même schéma du flot télévisuel continu, ce qui altère notre rapport à la réalité et à la fiction » (Wind, 2010, 3). La conséquence directe de cette réappropriation des drames et de la violence propres à notre quotidien est une impression d'irréalité pour le consommateur, à qui l'on présente un assemblage d'images dont il ne contrôle ni le flux ni le débordement.

La narration de *Lust* « tente de recréer le processus exact des médias : elle traite toutes les informations de la même manière » (Wind, 2010, 6). En banalisant l'événement, le discours médiatique en fait un produit consommable par le plus grand public possible. Ce processus d'universalisation est par ailleurs, selon Jean Baudrillard, un concept clé de la société de consommation, que Jelinek cherche à dénoncer en s'en réappropriant à la fois la langue et les codes:

Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'*universalité du fait divers* dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est toute entière actualisée, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – tout entière inactualisée, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes. (1974, 31, nous soulignons)

Le fait divers, événement bien réel, n'est désormais plus qu'un point de départ ; transformé par le discours médiatique, il devient fiction, un mythe au sens barthien<sup>2</sup> du terme.

Comme nous l'avons vu, le récit central de *Lust* ne nous est jamais livré de façon linéaire par l'instance énonciatrice. Souvent interrompu par des digressions portant sur des sujets aussi diversifiés qu'éclectiques, le récit reproduit le processus d'amalgame propre à la transmission télévisuelle et qui serait responsable de la réduction de l'Histoire à une suite d'anecdotes. Pour Jelinek comme pour Baudrillard, c'est le discours médiatique, rendu omniprésent par la télévision, qui nous distancie du réel et résulte d'une apathie face à l'horreur : « [t]oute la matière du monde, toute la culture traitée industriellement en produits finis, en matériel de signes, d'où toute la valeur événementielle, culturelle ou politique s'est évanouie » (Baudrillard, 1974, 190). Dans son article « Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek », Priscilla Wind parle de ce discours fourre-tout comme d'un processus d'*amalgame* :

Elfriede Jelinek se sert de l'amalgame, politiquement très incorrect, afin de dénoncer le traitement de l'événement par les médias. L'amalgame aplanit et ne fait plus de différences de catégorie, il avance par association d'idées. Tout amalgamer, c'est tout assimiler afin que tout devienne assimilable, c'est-à-dire consommable. C'est pour Elfriede Jelinek le mode de fonctionnement par excellence de la télévision mais aussi de l'Autriche [...]. (2010, 7)

*Lust* est un roman profondément marqué par ce processus de l'amalgame. S'il nous propose à la base le récit des violences quotidiennes imposées à une femme, celui-ci s'interrompt à de

---

<sup>2</sup> Se rapporter au premier chapitre de ce mémoire pour la définition du mythe au sens de Roland Barthes.

nombreuses reprises afin de livrer des réflexions sur la mode, le sport, les voitures. En mettant tout dans le même panier, l'auteure expose le manque de discernement des médias de masse qui en vient à miner le sens critique de ses spectateurs et spectatrices. À la manière du journal télévisé, *Lust* est un récit composé d'anecdotes plus ou moins importantes se démarquant peu les unes des autres et non un récit linéaire nous menant à sa tragédie ultime.

Si les personnages peuplant l'univers littéraire de Jelinek sont souvent perçus comme unidimensionnels, nous constaterons qu'il s'agit là pour l'auteure d'une conséquence directe des discours médiatiques dans lesquels ils baignent et par lesquels ils sont dominés. Le traitement narratif de ses personnages se fait le reflet textuel d'une sorte d'inexistence tant textuelle que sociale antérieure. Comme nous l'avons mentionné plus tôt dans cette section, Jelinek élimine la notion traditionnelle de personnage au profit de surfaces langagières, que Priscilla Wind définit comme étant « un réseau de discours qui forment une unité par le processus de l'association d'idées et de l'amalgame, permettant la mise [en] scène de différents plans de pensée » (2014, 154). Hauts parleurs cherchant à transmettre des discours formatés (2014, 54), les personnages jelinekiens se font « reflet de la propagande massmédiatique » (2014, 54) qui délimite leur quotidien.

Dans son essai *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Jean Baudrillard affirme que l'effacement du personnage et de l'individu est un phénomène propre à la postmodernité. Sans cesse matraqué par des discours cherchant à lui imposer des idées et des valeurs qui l'assujettissent à la société de consommation, le sujet postmoderne est fragmenté et tente de se « recréer une individualité de synthèse » (1974, 125). Ainsi, les surfaces langagières de Jelinek communiquent non pas un système de valeurs propre à un individu mais plutôt « une pluralité de discours issus de communautés de "pouvoir", c'est-à-dire de discours dominants des médias » (Wind, 2014, 155). Pour Jelinek, le personnage se limite donc au rôle de panneau publicitaire. Il internalise un discours qui ne lui est pas propre et chacune de ses actions sera déterminée par un système de valeurs dont il réactualise le discours.

Le personnage jelinekien n'est fondamentalement pas libre; il est « le fruit de mauvais géniteurs. Il est le fruit des médias » (Jelinek, 2006, 13). Effacé derrière ces discours qui le dominent, le personnage est assujéti à un destin prédéterminé, qui sert à assurer le fonctionnement

de la société à laquelle il appartient. Son destin, c'est celui du capitalisme dont il doit assurer la survie. Selon Priscilla Wind, la vision jelinekienne fataliste d'un individu enchaîné à son destin que nulle action ne saura changer occasionne un rapprochement entre la postmodernité et la tragédie antique : « de grandes forces sont en querelle et dirigent nos destins. L'homme en tant qu'individu n'a pas de rôle à jouer » (Wind, 2010, 4).

Cette affirmation de Wind nous apparaît comme particulièrement éclairante lorsque nous considérons le rôle moralisateur qu'attribue Jelinek à l'instance énonciatrice telle qu'elle se présente dans *Lust*. À la manière du chœur dans les tragédies antiques, la narratrice jelinekienne se charge de la transmission du contenu idéologique latent du récit à son lectorat. Tout comme le théâtre antique cherchait à mettre le spectateur en garde contre le vice, Jelinek impose une voix à la fois forte et moralisatrice à son lectorat, faisant ainsi de *Lust* un récit argumentatif et de ses personnages des contre-modèles. Voyons maintenant quelques-uns de ces discours que l'auteure reproduit et dénonce tout à la fois.

### 3.2.1 Les discours sur la féminité

Si la voix que la narratrice cherche à imiter va à l'encontre de ses valeurs féministes et anticapitalistes, nous constaterons que l'imitation se fait sur le mode du grotesque, de la parodie. Prodiguant divers conseils de beauté aux femmes pour les inciter à se rendre attrayantes, la voix se veut d'abord bienveillante mais déborde rapidement dans le registre grotesque lorsqu'elle ordonne aux femmes de faire violence à leurs corps afin de les rendre plus attrayants aux yeux de la gent masculine.

Par exemple, elle écrit ceci : « Il en va du sexe comme de la nature : on ne saurait en jouir sans la floraison de produits et de productions qui l'accompagne. Nous l'enguirlandons gentiment des fleurons de l'industrie textile et cosmétique » (Jelinek, 1991, 84). D'emblée, l'instance énonciatrice déclare que le corps dépouillé de tout artifice n'est tout simplement plus adéquat à produire le désir et encore moins la jouissance. Sont alors prescrits le maquillage et les vêtements

grâce auxquels les femmes demeurent des objets capables de faire *éclore* le désir masculin. Ici, le ton moqueur de l'auteure s'observe notamment dans son emploi du verbe « enguirlander » et dans l'amalgame ironique des femmes et de la nature. À la manière d'un arbre de Noël, la femme doit se recouvrir de diverses parures et artifices pour demeurer attrayante. Ce que Jelinek déplore dans ce passage, c'est l'incapacité d'une société dominée par le capitalisme à apprécier les choses sans devoir recourir à l'artifice. La nature, tout comme le corps, se doivent de répondre aux injonctions de la société de consommation s'ils souhaitent échapper à la décomposition et l'abjection qui en résulte.

Jelinek cherche ainsi à reprendre à même le tissu narratif, dans le but de s'en moquer, les discours hégémoniques propres aux magazines féminins. On lit par exemple ceci :

la plus coûteuse des eaux de toilette ne fait pas de nous des femmes de la plus belle eau. Reposez-vous enfin entre vos berges rétrécies. On ne met pas le vin nouveau dans une vieille outre, mes chéries! Ne voyez pas là les limites de notre entreprise, mais de simples conseils, auxquels notre prix ferait mieux de se tenir » (1991, 212).

Ici, le langage employé par Jelinek se trouve en décalage par rapport aux conseils divulgués par la presse féminine. En effet, si ces magazines exhortent leurs lectrices à demeurer jeunes et belles (« mes chéries », « de simples conseils »), Jelinek parodie leurs conseils en recourant à des images grossières qui ne figureraient jamais dans ce type de publications, mais qui en constituent en quelque sorte le revers ou le non-dit. Elle parle donc du corps féminin vieillissant comme d'une « vieille outre », de « berges rétrécies » et d'un corps qui devrait tout simplement se contenter de ce qu'il est parvenu à acquérir. Par le recours aux images grotesques, Jelinek produit un discours antiphrastique : en poussant ses lectrices à se conformer aux conseils de beauté, elle leur dit en fait de cesser d'obéir et de se réapproprier leur corps.

Hormis les images grotesques, la narration bascule également dans la parodie des discours hégémoniques sur le corps féminin lorsqu'elle exhorte ses lectrices à recourir à la violence. Tout d'abord, la narratrice encourage les femmes à se déchaîner contre leur partenaire :

Seule cette femme farde les lézardes que le temps a creusés sur sa face. Mais nous sommes toutes coquettes, n'est-ce pas, mesdames! N'ayez pas peur de vous casser les dents, jetez votre robe aux orties et ruez-vous sur

votre partenaire comme s'il ne venait pas à l'instant de vous mettre à mal! Domptez votre langage! (1991, 185)

À nouveau, l'auteure emploie ce fameux « nous » que nous avons étudié plus tôt dans ce chapitre. Dans cet extrait, le recours à la familiarité par l'adresse directe aux lectrices se revêt par contre d'un sens nouveau, soit celui de l'imitation du ton familier, complice, et propre à la presse féminine. Si l'auteure semble d'abord critiquer sa protagoniste pour avoir tenté d'effacer ses rides à l'aide de produits cosmétiques, elle admet ensuite sa propre culpabilité en ce qui a trait à la coquetterie qui serait elle-même l'apanage des femmes. Par contre, c'est après avoir créé ce moment de complicité qu'elle encourage par la suite les femmes à se violenter, à détruire leurs possessions et à ignorer la violence conjugale dont elles font les frais. Lorsqu'elle exhorte, à la fin de cet extrait, les femmes à « dompter [leur] langage », il s'agit d'un rappel à cette affirmation qu'a fait Jelinek selon laquelle il ne peut y avoir de pornographie au féminin puisque le langage qui la construit évacue la femme à titre de sujet. « Le langage de l'obscène est masculin, c'est une langue totalement investie par l'homme où la femme est celle qui se montre » (Jelinek, 2007, 64), l'auteure en appelle donc à ses lectrices de se réapproprier ce langage qui leur refuse leur humanité. Selon Jelinek, afin de se réapproprier ce langage, il faudra « le tourner en ridicule », « nous en moquer » (2007, 64) et cette moquerie subversive passe par la parodie, le grotesque. L'auteure parodie le langage des discours hégémoniques sur la beauté et l'asservissement des femmes afin de pousser les femmes à devenir grotesques. Ici, c'est le caractère excessif et contradictoire des conseils, ou plutôt des ordres, qu'elle prodigue aux femmes qui révèle l'intention critique, voire didactique de Jelinek.

Employant toujours le registre du grotesque, la narratrice poursuit son attaque contre les corps ostracisés par la culture dominante :

[v]otre place serait plutôt sur la touche, là où personne ne verrait vos culs fanés, vos mamelles fatiguées, lorsque, laborieusement, vous attisez les braises. Allez donc vous cacher ou enduisez-vous de crèmes pour effacer la différence entre vous et les classes laborieuses » (211).

Vu comme aussi abject qu'inutile dans le regard réificateur de la société de consommation, le corps vieillissant doit être dissimulé, retiré de la sphère publique et relégué à la sphère intime, souvent elle-même synonyme de solitude. La narratrice propose cependant une solution à ces corps menacés par le vieillissement, soit celle de se couvrir de crèmes cosmétiques. Ici, le discours

narratif se déploie sur deux niveaux : de prime abord, il semble en phase avec le discours dominant voulant que les corps qui ne sont plus considérés comme esthétiquement plaisants doivent se cacher ou se procurer des produits cosmétiques afin de remédier à la situation. Par contre, le registre grotesque et la violence latente des propos tenus par la narratrice nous forcent à constater qu’il s’agit ici d’une réappropriation parodique des discours hégémoniques portant sur la beauté des femmes. Lorsque la narratrice exhorte ses protagonistes ainsi que ses lectrices à se couvrir et à se dissimuler, ce n’est non pas le corps devenu supposément abject qu’elle critique mais plutôt l’industrie cosmétique et ses discours en révélant leurs tentatives de subjugation et de réification des corps non hégémoniques, sans même parler de l’obligation économique de consommer ses produits<sup>3</sup>.

### 3.2.2 Les discours publicitaires et sportifs

Afin de s’octroyer un maximum d’autorité sur son récit, Jelinek s’emploiera à imiter une voix qu’elle considère comme capable de régir des millions de destins à la fois, soit la voix propre au discours publicitaire. En effet, tout au long du roman, la voix de la narratrice mime un discours destiné à nous convaincre des bienfaits du capitalisme, de l’industrialisation et des stations de ski, sans jamais y adhérer pleinement.

Dès le début du récit, une lutte se profile entre la voix de la narratrice et celle des discours publicitaires et médiatiques qui s’imposent dans le quotidien de ses protagonistes :

Et quelle est cette voix plus puissante encore, qui ordonne aux troupeaux des prairies de se lever, tous ensemble? Aux pauvres gens fatigués, qui, à l’aube, regardant l’autre rive, ont devant les yeux les maisons de

---

<sup>3</sup> Dans un article de 2019, le magazine *Business Insider* estimait la valeur totale de l’industrie cosmétique à 532 milliards de dollars. Selon l’article, cette valeur totale risque d’augmenter de manière dramatique au cours des années à venir, entre autres grâce à la montée en popularité des *beauty vloggers* et autres célébrités du web se servant de leur plateforme numérique pour promouvoir divers produits de beauté à leurs abonnés et abonnées. Une telle montée nous pousse à nous questionner non pas seulement sur le fardeau économique qui sera porté sur les personnes incapables de déboursier des sommes aussi considérables pour parvenir à consommer ces produits vantés par les célébrités de l’ère numérique mais également sur le dommages qu’une industrie de cette envergure cause à notre environnement en employant des sous-produits pétroliers pour ses emballages et ses livraisons dans les boutiques et domiciles.

Biron, Bethany. 2019. “Beauty has blown up to be a 532 billion dollar industry – and analysts say that these 4 trends will make it even bigger”. <https://www.businessinsider.com/beauty-multibillion-industry-trends-future-2019-7>

vacances des riches? Elle se nomme, je crois, radio-réveil, fréquence Autriche 3, et débite à partir de six heures des tubes enregistrés, vaillants rongeurs qui grignotent notre journée dès le matin. (Jelinek, 1991, 13)

Dans cet extrait, l'auteure dénonce les émissions de radio en tant que propagande voilée qui incite les prolétaires à se lever, et à se rendre sur leur lieu de travail au rythme de chansons populaires censées les divertir et leur faire oublier leur fatigue et la monotonie de leur mode de vie. Ayant devant les yeux « les maisons de vacances des riches », ils n'ont comme plaisir que quelques morceaux pop répétitifs. Tout comme le téléviseur que la narratrice dénoncera dans les pages suivantes, la radio est cet objet en apparence innocent que nous faisons pénétrer en nos demeures et qui finit par régir nos vies grâce aux messages qu'il diffuse en continu. Par ailleurs, la narratrice dénoncera également la presse papier, sans doute le premier avatar de cette voix autoritaire qui s'immisce dans la sphère privée afin de modeler les esprits des lecteurs et lectrices : « Mille petites voix et flammèches qui s'élèvent vers le ciel du sombre atelier où la presse quotidienne conditionne les gens, les façonnant en vase à partir du limon » (1991, 98). La presse, qu'elle emprunte la forme du papier, du haut-parleur ou de l'écran cathodique, contribue à l'aliénation des masses en délivrant un simulacre de divertissement qui assure son adhésion au système dominant.

C'est ensuite en imitant (non sans le sarcasme et l'ironie propres à l'auteure) que la narratrice prétendra chercher à nous convaincre des bienfaits de l'usine à papier, lieu central au destin des protagonistes de *Lust* :

L'usine. [...] Comme elle surpasse en bruit intarissable les sonos! Ce foyer de l'homme – ici du directeur – qui va de pair et fait la paire avec le conjugal, jamais il ne manque de nous requinquer avec son distributeur de Coca-Cola! C'est un chapiteau de lumière et d'organismes vivants où se fabrique du papier. [...] L'usine est venue à la forêt, mais lorgne depuis longtemps déjà vers un autre pays où elle pourra produire moins cher. (1991, 85-86)

Dans cet extrait, Jelinek cherche à nous « vendre » l'usine du directeur non pas à titre de lieu où l'on travaille, mais plutôt à titre de demeure principale en la qualifiant de « foyer de l'homme ». En déclarant que celle-ci « fait la paire avec le conjugal », elle nous invite à nous y installer avec notre famille et nous assure que celle-ci saura pourvoir à nos besoins fondamentaux grâce à son « distributeur de Coca-Cola », soulignant ici l'omniprésence du système capitaliste. Non seulement nous sommes encouragés à vivre là où nous travaillons, nous devons également donner notre maigre salaire à une autre entreprise qui prétend contribuer à notre bien-être, soit Coca-Cola. Ce

passage renforce également l'idée selon laquelle le capitalisme s'emploie à détruire toute idée de nature au sein de notre environnement. En y pénétrant, les travailleurs ne sont plus que des « organismes vivants »; ils deviennent de simples cellules contribuant au fonctionnement d'une forme de vie supérieure qui serait l'usine, « chapiteau de lumière » ; « venue à la forêt », l'usine a réduit la nature à un simple territoire en attente d'être conquis. La nature ne peut être laissée à elle-même ; tout comme le corps des femmes, elle sera exploitée par l'homme : « L'usine baise la terre là où par trop avidement elle lui a pris les hommes » (1991, 73). Par ailleurs, l'usine nous est présentée comme bénéficiant d'une pleine conscience puisque celle-ci « lorgne » de nouveaux espaces à conquérir afin de réduire les coûts liés à son entretien. En combinant le registre propre aux discours publicitaires et le langage du capitalisme industriel, Jelinek montre et dénonce l'évacuation de l'humanité de la masse des travailleurs en l'attribuant plutôt à leur lieu de travail, témoignant ainsi de cette nouvelle déité à laquelle tous et toutes doivent se plier.

Une autre voix qu'empruntera l'instance énonciatrice de *Lust* est celle du présentateur sportif. Motif récurrent de l'œuvre de Jelinek, le sport y est déployé à titre de point d'intersection des différentes critiques que l'auteure adresse, entre autres, à la société de consommation, aux iniquités sociales et à une représentation passive de la féminité. Ainsi, les ébats sexuels du couple formé par Hermann et Gerti seront à plusieurs reprises décrits à la manière de véritables événements sportifs : « Cet homme s'est vidé en elle, un jour des prouesses plus spectaculaires dans sa piscine lui vaudront bien une médaille d'or! » (1991, 22) Ici, la division des rôles genrés est renforcée selon cette idée de récompense, « une médaille d'or » qui reviendrait à l'homme pour avoir effectué le travail. La femme est réduite à l'état de terrain ou de matériel servant à exécuter une prouesse physique. En imitant l'emportement des présentateurs sportifs pour décrire la soumission d'une femme à son mari, Jelinek reprend ce langage exagéré d'une manière incongrue afin de mettre en évidence et de dénaturiser une norme discursive et sociale : « Le travail des sexes, aujourd'hui exécuté par monsieur le directeur et madame son épouse – merci pour le double axel et le grand écart! – [...] est peut-être, mais ce n'est pas sûr, terminé pour aujourd'hui. À demain matin! » (1991, 264) Pour l'auteure, l'omniprésence des discours médiatiques a réduit l'expérience humaine à un spectacle propre à la consommation indifférenciée des spectateurs. De ce fait, le sport, la sexualité, la guerre, tout n'est que mise en scène bonne pour le journal télévisé du soir. Cette injonction au retour qui termine l'extrait, « à demain matin », nous rappelle par ailleurs qu'il nous

est impossible d'échapper au flot des nouvelles. L'horreur se perpétue au quotidien et nous pouvons compter sur les médias pour la transmettre.

Dans *Lust*, le sport et sa médiatisation sont responsables d'une forme d'eugénisme social célébrant les prouesses du corps au sommet de sa forme et se moquant des corps imparfaits. Usant de cette voix qui mime l'émotion des présentateurs sportifs devant les prouesses des athlètes, la narratrice fait preuve d'ironie en employant un registre démesurément élogieux pour décrire les touristes venus s'adonner au ski :

Ils évoluent sur terre de toute leur puissance, écrasant au passage tous les foyers. L'attrait de la vitesse attire les citadins sur les cimes, et cette même vitesse les précipite en bas. Ô, pouvoir encore une fois sortir de soi! Volant sous le soleil, maîtres sincères, montrant ce qu'on a fait et de soi et des autres! Ils se sont mêlés l'un à l'autre et ont engendré de nouveaux sportifs. [...] Le sport, cette absurdité douloureuse, pourquoi faudrait-il que vous y renonciez, vous qui précisément n'avez plus grand-chose à perdre? (1991, 179-180)

Or, cet extrait viserait plutôt à souligner la soif de pouvoir et de supériorité des touristes venus s'adonner au ski. La force et la vitalité des sportifs sont frappées d'une connotation négative puisqu'elles servent en réalité à « écraser » les demeures des habitants de la ville. En se rendant en région afin de pratiquer leur sport favori, les citadins veulent en réalité exprimer leur puissance sur les habitants de ces petites villes anonymes et menacent même de les envahir avec leurs enfants qui portent la « marque de fabrique de leurs parents » (1991, 180). Faisant du sport un signe d'aliénation sociale pour quiconque ne peut y prendre part, la narratrice nous somme également de nous rendre sur les pistes puisque nous n'avons de toute manière « plus grand-chose à perdre ».

Poursuivant sa tirade, Jelinek montre comment la mode, la consommation et le sport contribuent à une forme d'aliénation sociale par la condamnation au même, à la perte identitaire :

Ici point de course aux meubles d'époque, mais la course aux combinaisons de ski tape-à-l'œil, aux articles de luxe et autres accessoires [...]. La mode, la mort et les mœurs ravagent les Alpes depuis longtemps, et le soir nous nous tordons tous de rire devant l'accordéon d'un guignol qui se démène devant nous. À l'entour dorment les villageois. Devant eux la montagne ne s'ouvre pas lorsque le matin ils partent travailler, [...]. (1991, 180)

Pour l'auteure, le sport est le symptôme d'une société rendue malade par le capitalisme. Les « combinaisons de ski tape-à-l'œil » et autres accessoires symbolisent non pas un mode de vie sain, mais plutôt l'appartenance d'un individu à une caste élevée, soit celle qui possède les moyens de

se procurer ces accessoires. Ensuite, la narratrice dénonce la chosification de la nature au profit du consumérisme propre aux voyages de ski où la nature se doit désormais d'être munie de téléskis, de boutiques, de restaurants afin de se voir octroyer une valeur quelconque. La nature n'appartient plus à ses habitants, elle a été saisie par les touristes ; les gens du coin, devenus simples « guignol[s] » munis d'un accordéon, ne servent qu'à divertir ces petits seigneurs venus d'ailleurs pour dévaler des pentes.

### **3.2.3 Le personnage comme simple panneau publicitaire**

Reflet et produit de la propagande massmédiate dans laquelle il baigne, le personnage jelinekien ne parvient désormais plus à exprimer son intériorité et se contente de débiter les discours qu'il consomme et dans lequel il croit se reconnaître.

Pour le directeur, les discours publicitaires qu'il répète lui permettent de modeler sa femme selon ses propres désirs : « Il peste tout haut à cause des collants qu'il lui a interdits depuis longtemps. Les bas sont plus féminins, ils tirent un meilleur profit des trous, créant par ailleurs des perspectives nouvelles » (1991, 17). À la manière des réclames publicitaires de lingerie fine, le directeur évacue la femme de son discours au profit d'une objectification de son sexe. Ici, ce n'est non pas la femme qui est valorisée par les bas mais bien ses « trous », là où le désir de l'homme s'accomplit. Lors de cette même scène intime, la narratrice rapporte les discours prononcés par le directeur mais ceux-ci sont dénués de toute émotion, de tout désir pour son épouse. Si les scènes érotiques sont parfois également qualifiées de scènes d'amour, ce n'est certes pas le cas chez Jelinek. Au contraire, ces scènes seront un prétexte pour l'homme à réaffirmer son pouvoir : « Et d'instiller gauchement dans l'oreille chaude de la femme quelques mots sur la toute-puissance de l'homme qui n'a besoin ni d'armes ni de ruses. Qu'elle ouvre le portail lui suffit car c'est ici qu'il demeure » (1991, 27). Ici, la narratrice précise que le directeur s'adresse à « la » femme au sujet de « l'homme ». Puisque son discours est pré-formaté, il n'est pas apte à rendre compte des individus qui le prononcent. Par cette omniprésence des discours qui s'imposent et étouffent toute idée originale, Jelinek fait disparaître l'individu au profit d'une hiérarchie où un sexe et une classe dominant à force de discours arbitraires qui règnent sur la sphère publique et s'insinuent jusque dans la sphère intime, ici la chambre à coucher du directeur.

Dans *Lust*, le discours publicitaire semble avoir remplacé toute forme de dialogue possible. À la suite d'une scène d'ébat entre le directeur et sa femme, celle-ci tente d'amadouer son mari :

L'homme crie dans son plaisir, et la voix de la femme se blottit contre lui, afin qu'il agite sa baguette et qu'il en sorte une coûteuse pâtisserie pour la maison. Un ensemble fauteuil-canapé par exemple, dont on équipera les diverses stations où tous deux s'arrêtent pour frotter leurs bienheureux sexes. (1991, 44)

Une fois l'acte accompli, la femme attend une récompense, ici un item qui permettra d'augmenter le confort de la demeure familiale. Dans cet extrait, la narratrice démontre que la propagande mass-médiatique ne se limite plus à l'espace restreint de la télévision, des catalogues, et autres modes de transmission publicitaires mais s'immisce désormais dans les moments les plus intimes que les individus partagent. En plus de dénoncer la mise à mort du corps par la propagande mass-médiatique, Jelinek déplore la mort de l'affect au profit du matérialisme. Dans *Lust*, l'amour n'est pas quelque chose qui se dit. L'amour est quelque chose qui s'achète. Et, dociles, les protagonistes se plient à cette injonction : « S'éveillant de son ivresse, l'homme se plie aussitôt au vouloir de sa femme. Il est bienveillant. Mais oui, il paiera, n'a-t-il pas déjà payé tout ce que vous voyez reproduit ici en couleurs » (191, 45). L'homme obtempérera donc afin de prouver sa « bienveillance » envers sa femme et son enfant. C'est ainsi qu'il prouve sa valeur, par des biens matériels qu'il peut exposer au regard de tous, « reproduits ici en couleurs ».

### 3.2.3.1 Du corps à la machine

Symbole de prestige pour son propriétaire, la voiture semble désormais plus désirable que le corps d'une femme : « [...] le jeune homme, pleurant presque de joie devant sa propre métamorphose qu'il a voulue telle, explore toujours son confortable taxi. Il regarde même sous le siège. Ouvre Gerti et la referme aussitôt » (1991, 118). Mentionnée que bien plus tard dans cet extrait, la femme semble secondaire à la jouissance de l'homme qui jouit de posséder, tout simplement. Par ailleurs, une fois la femme obtenue, la quête pour la jouissance se poursuit mais toujours sous le champ lexical de la voiture : « Aussitôt les voici qui feuilletent des catalogues exotiques à la recherche de moteurs plus stimulants, plus performants » (1991, 119). Sous le règne du capitalisme, le consommateur est le nouvel avatar de cet homme viril sans cesse en quête d'un nouveau corps à conquérir tel qu'il était représenté dans les romans érotiques que dénoncent Jelinek. La critique de Jelinek s'est donc adaptée à l'esprit du temps et, plutôt que de se contenter de

dénoncer la servitude des femmes dans la littérature érotique, elle critique dans un même temps la société de consommation qui met à mal l'humanité de ces mêmes femmes et pousse la consommation à son paroxysme en comparant un corps vivant à celui de la simple machine dépourvue de conscience. « Dans la voiture la chaleur est si agréable que le sang luit à travers les corps. Dans la nature s'est fait un grand vide » (Jelinek, 1991, 109). Sur un plan plus symbolique, cet extrait marque la victoire de la machine et de la société de consommation sur la nature. La voiture, avec tout ce qu'elle a à offrir en termes de confort et d'espace se veut maintenant le lieu où le corps s'épanouit, au contraire de la nature, désormais « vide ». À ce stade avancé du capitalisme, c'est dans la voiture que l'individu se reconnaît, et non plus dans la nature.

La comparaison entre les corps et divers *gadgets* prisés par la société de consommation se fait au détriment non seulement de la chair humaine mais également de l'individualité du corps malmené. « Il fouille dans son sexe endormi, [...]. Ne devrait-il pas s'excuser de la traiter moins bien que ses meubles-stéréo? » (191, 121), demande la narratrice à Michael suite aux traitements que celui-ci réserve à Gerti. Dans cette analogie qui lie capitalisme et fascisme, Jelinek s'offusque de la dévaluation de la chair au profit de l'objet, de la machine. La vision crépusculaire<sup>4</sup> de Jelinek se pose ici sur la société capitaliste post Seconde Guerre mondiale pour déplorer la fin de l'humanité et de l'individualité qui deviennent « les victimes d'un système qui se base sur la propagande mass-médiatique » (Wind, 2014, 145).

### 3.2.3.2 Former les consommateurs de demain

D'emblée, le langage employé par le personnage du fils est décrit par la narratrice en ces termes : « Ne parle-t-il pas comme la télévision dont il se nourrit. [...], il n'a pas encore eu aujourd'hui sa ration d'horreur vidéo » (1991, 13). La télévision prend le rôle de troisième parent en s'invitant dans la sphère intime et en formattant les idées encore en plein développement de l'enfant. De plus, celle-ci dénonce le contenu télévisuel comme déversant sur le quotidien de ses spectateurs une « ration d'horreur vidéo » qui les conditionne à devenir insensibles devant l'horreur, surtout lorsque ceux-ci y ont été habitués dès leur plus jeune âge. La violence, la publicité, tout est

---

<sup>4</sup> Définition fournie au premier chapitre.

consommé en un flot indifférencié livré à la même heure par le sacro-saint écran cathodique qui trône au sein du domicile familial.

Si les personnages d'âge adulte qui peuplent l'univers diégétique jelinekien semblent avoir été pleinement assimilés, voire dévorés, par la logique capitaliste qui les gouverne, il en sera de même pour le personnage du fils, incapable de concevoir les relations humaines sous un autre angle que celui de la consommation : « Seul l'enfant, joué par un gamin, trouble encore la scène en distillant sa vérité d'une gorge également oppressée : Il veut un cadeau » (1991, 238). Dans cet extrait, Jelinek souligne la domination du drame médiatisé sur le réel en précisant que l'enfant est « joué par un gamin ». S'ensuit chez le lecteur un sentiment de doute : ce que nous concevons comme « réel » est réduit à un scénario destiné à être porté à l'écran. Par ailleurs, ce personnage créé par Jelinek n'aurait d'autre motivation que l'acquisition d'objets qu'il soustrait aux membres de son entourage.

Les obsessions du fils sont clairement mises en lumière par Jelinek : « Les réserves de cette langue d'enfant semblent inépuisables, mais cela manque de variété, il n'est que d'argent et d'achats. Cet enfant exige – il y croit – des trombes d'engins high tech taratata et tralala. Son langage sort, hésitant, de toutes les profondeurs que la maman avait recouvertes d'images d'animaux » (1991, 238). Pour l'auteure, la société de consommation est responsable de la corruption prématurée du fils. L'innocence habituellement associée à l'enfance est évacuée au profit d'un discours qui synthétise un désir de domination économique et d'accumulation de capital. L'amour filial et le rôle parental seront par ailleurs rendus caducs puisque toute l'éducation que la mère a tenté de transmettre à son fils, ici symbolisée par les « images d'animaux », est évacuée au profit de l'échange mercantile qui assurera la domination du fils sur les autres enfants du village : « Des catalogues entiers fleurissent dans la bouche de cet enfant. Même un cheval y a sa place. Oui, l'enfant veut se sentir en totale harmonie avec la voix du sport, et non celle du violon. Et les marchandises se font verbe, et la parole argent comptant » (1991, 238). Chaque parole prononcée par l'enfant est contaminée par la logique consommatrice, exprimant un désir unique : posséder la marchandise disposée sur le papier glacé des catalogues qui pullulent dans la sphère intime du domicile familial. Faisant écho aux écrits bibliques, ce passage souligne l'argent comme dieu régnant sur le petit ménage central de *Lust*. Par la suite, l'auteure traite du désir de l'enfant d'entrer

en phase avec « la voix du sport ». Or, comme nous l'avons vu, le sport est pour l'auteure vecteur d'une idéologie prônant la domination de l'autre sur le plan physique. Le vainqueur, témoin de sa suprématie de manière efficace et spectaculaire. Si l'enfant veut se mettre en phase avec cette voix, c'est parce qu'il ressent déjà ce besoin de dominer, de vaincre l'autre comme le fait son père avec les employés de son usine. Les discours des médias et de la consommation sont ici disséqués par l'instance énonciatrice pour ce qu'ils sont vraiment : des discours qui célèbrent l'annihilation de l'autre pour son propre gain. Par la juxtaposition des discours de la société de consommation à la parole enfantine, Jelinek pose un constat apocalyptique sur son univers diégétique, où toute notion de sentiment humain a été évacuée au profit de l'industrialisation.

## Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons analysé *Lust* selon une perspective narratologique. Grâce à un angle à la fois féministe et postmoderne, nous avons constaté qu'au sein de la production romanesque de Jelinek, la voix narrative peut occuper une fonction politique. Grâce aux travaux de narratologues féministes, nous avons vu qu'une instance énonciatrice ouvertement féminine élabore de complexes jeux narratifs afin de s'octroyer un pouvoir auparavant réservé aux narrateurs masculins. Ainsi, si la voix masculine est souvent vue comme celle qui circule plus librement dans un espace public, la voix féminine est celle qui élabore son pouvoir d'une manière plus implicite dans la sphère privée, où elle tente de créer un lien de proximité avec un lectorat. Cependant, et c'est là le cœur de l'écriture jelinekienne, plutôt que de voir ces deux systèmes comme distincts, l'auteure les conçoit comme complémentaires et intègre les deux dans le même univers diégétique afin de s'octroyer un pouvoir tant dans l'espace public que privé. La narratrice jelinekienne est omniprésente et transcendante puisqu'en plus de détenir l'ensemble des ficelles du récit, elle se permet de se prononcer sur des événements s'étant déroulés à l'extérieur de son univers diégétique, soit dans l'univers tangible de son lectorat.

C'est d'abord par l'emploi d'un « je » ouvertement féminin que la narratrice s'affirme comme femme et crée un sentiment de proximité avec la part de son lectorat qui s'identifie de même. Lorsqu'elle emploie le « je », la voix narrative communique une expérience intime qui lui octroie un pouvoir limité auprès de celles qui auraient vécu une situation similaire. Toutefois, si le

recours à la première personne peut parfois créer des soupçons ou même faire douter de la véracité de ce « je », l'instance énonciatrice aura parfois recours à un « nous » qui lui-même fluctue au cours du récit : un « nous » qui correspondra tantôt à la communauté des femmes, tantôt aux ouvriers, dans l'ensemble des cas, un « nous » marginalisé, opprimé. Tout au long du récit, la narratrice alterne les masques afin d'occuper une position de pouvoir qu'elle refuse à ses protagonistes. Même si plusieurs voix semblent se faire entendre au sein du récit, il s'agit d'une seule et même narratrice qui se réapproprie l'ensemble des discours qui tentent de circuler afin qu'au final le lectorat n'entende qu'un seul discours, soit celui de la dénonciation de la domination d'un groupe par un autre.

Parmi les discours qui circulent au sein de *Lust*, celui que nous avons étudié dans la seconde partie de ce chapitre est celui de la société de consommation et des médias. Dans un premier temps, les discours propres à la société de consommation sont dénoncés comme prescriptifs et réificateurs. Encourageant les femmes à consommer afin de se faire elles-mêmes produits de consommation, les discours de la beauté seront mimés par l'instance énonciatrice jelinekienne, qui cherche à en faire ressortir les tares et les aspects négatifs. Par un registre parodique qui emprunte beaucoup au grotesque, la narratrice encourage les femmes à se faire violence, les compare à des ornements de Noël et demande aux femmes mûres de disparaître afin de ne pas indisposer les hommes. Reproduisant le ton propre à la presse féminine, Jelinek en dénonce le caractère pernicieux, qui limite les actions des femmes en fonction du désir masculin.

Dans sa critique des discours médiatiques, Jelinek montre que ceux-ci limitent l'expérience humaine. À la manière du bulletin de nouvelles télévisé, Jelinek enchaîne sans hiérarchie claire les événements de la vie du couple formé par Gerti et Hermann, les catastrophes naturelles, l'histoire autrichienne et les exploits sportifs des touristes s'arrêtant dans le village au sein duquel se déroule le récit. Tout comme nous sommes sans cesse assaillis par les discours médiatiques dans la presse imprimée, télévisée ou radiophonique, la narratrice jelinekienne nous bombarde de récits qui se superposent au récit principal et créent un sentiment de confusion. Nous avons toujours une impression étrange, soit que le récit nous échappe, que nous ne pouvons jamais réellement aller au fond des choses car la narratrice ne nous le permet pas : elle requiert sans cesse que notre attention soit portée sur un nouvel objet.

Ainsi, les personnages jelinekiens qui, somme toute, s'effacent pour devenir de simples surfaces langagières (Wind, 2014, 154) propres à rapporter les discours médiatiques au sein desquels ils baignent. Le personnage jelinekien est en quelque sorte un personnage tragique puisqu'il nous semble échapper à son propre destin. Ses actions tout comme ses paroles sont limitées, déterminées par des forces qui le dépassent. Si d'une part les personnages ne peuvent réellement accéder à la parole puisque l'espace discursif appartient entièrement à l'instance énonciatrice qui se réapproprie leur discours (et va parfois jusqu'à se moquer ouvertement de ceux-ci), ils ne peuvent de toute façon communiquer qu'en termes de consommation. L'exemple le plus frappant de cette logique que Jelinek s'emploie à dénoncer est le personnage du fils du couple Hermann-Gerti qui, dénué de nom propre, ne fait qu'exiger de ses parents des cadeaux qu'il a vus à la télévision ou dans des catalogues. Cet enfant témoigne d'une mort de l'affect et d'un futur peu reluisant pour le genre humain, qui devra se contenter d'exister dans la sphère publique à titre de panneau publicitaire à la solde des grandes compagnies de ce monde.

## CONCLUSION

En basant notre mémoire sur trois axes, soit la satire des représentations de la masculinité, la métaphore alimentaire et l'analyse des discours publicitaires et médiatiques, nous avons pu constater que c'est avant tout la voix narrative qui permet à l'auteure de se poser comme figure d'autorité suprême au sein de l'espace diégétique. Ainsi, les trois sujets sur lesquels nos chapitres portaient cherchaient à étudier les stratégies littéraires mises en place par Jelinek afin d'ébranler les structures hégémoniques du pouvoir et de la domination. Cette stratégie littéraire, c'est une voix narrative aussi forte qu'omniprésente, cherchant non seulement à déstabiliser les figures d'autorité traditionnelles d'une société capitaliste et patriarcale, mais également à déterminer les attentes et la réception de son texte chez ses lecteurs et lectrices.

Rappelons d'abord l'objectif de Jelinek au moment de l'écriture de *Lust*, soit de créer un pendant à la fois féminin et féministe de *Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Or, Jelinek a admis que ce projet s'était solvé par un échec puisque, dit-elle, « [il] ne peut y avoir de langue spécifiquement féminine du plaisir et de l'obscénité parce que l'objet de la pornographie ne peut avoir de langage qui lui soit propre » (1991, II). C'est le langage lui-même, avec son caractère phallogocentrique, qui garantit la domination du genre masculin sur le genre féminin. Le langage de la pornographie ne peut être réinvesti par une auteure s'identifiant comme femme puisque la place que celui-ci lui réserve est celle de l'objet, soit une position dénuée de toute forme d'autorité. Ainsi, si le langage refuse toute place pour le féminin, l'auteure cherchera d'autres moyens de mettre en lumière son autorité relative. C'est en mettant en évidence l'écart entre sa voix de femme et le langage patriarcal que l'auteure parviendra à se moquer du discours normatif. Chez Jelinek, et c'était là l'hypothèse de départ de notre mémoire, c'est cette voix narrative, chargée d'autorité, qui exerce une visée subversive et déconstructiviste.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons démontré que c'est par la satire que Jelinek ridiculise et critique les représentations de la masculinité dans la littérature érotique canonique. C'est en se basant sur les travaux de Linda Hutcheon, Sophie Duval et Marc Martinez que nous avons pu constater une évolution du mode satirique : la satire avait d'abord une visée réificatrice, c'est-à-dire qu'elle cherchait à renforcer diverses normes sociales en ridiculisant les

individus qui en déviaient. Cependant, à l'époque postmoderne, un changement s'opère et c'est grâce aux travaux de Pascal Engel et de Sophie Duval que nous avons constaté que la cible satirique se déplace en cette époque marquée par une volonté de remise en question : plutôt que de se moquer de ceux et celles qui dévient de la norme, la satire vise désormais la norme elle-même, qu'elle perçoit comme aussi absurde qu'injustifiée. En reconnaissant chez Elfriede Jelinek cette volonté de déstabiliser les normes sociales par le biais de la moquerie, nous avons choisi de nous intéresser au portrait critique qu'elle dresse de la masculinité hégémonique. C'est par l'entremise de notre lecture d'auteurs tels que Anne-Marie Dardigna, Kate Millett, Ariane Djossou et Elisabeth Badinter, mais surtout de Georges Falconnet et Nicole Lefaucheur, que nous avons pu dégager les trois piliers autour desquels s'articule la représentation de la masculinité hégémonique : la puissance, le pouvoir et la possession. Par la suite, notre analyse de *Lust* nous a permis de démontrer que plutôt que de chercher à éliminer ces préceptes au profit d'une masculinité nouvelle, Jelinek en souligne l'absurdité et le caractère destructeur. Sa critique transcende par ailleurs la simple masculinité : elle démontre l'aporie des relations humaines qui résulte de ces immuables normes viriles. À cet égard, les travaux d'Isabelle Boisclair et de Catherine Dussault-Frenette, ainsi que ceux de John Gagnon, nous ont permis de démontrer que ces normes viriles entravent l'imaginaire érotique tant masculin que féminin et éliminent toute notion de plaisir, d'échange et de sentiments au profit d'une réaffirmation de la domination du masculin sur le féminin.

Ainsi, nous avons démontré que Jelinek se sert de ses trois protagonistes masculins, Hermann, Michaël et l'enfant, afin de présenter trois types de masculinité qui, au final, se ressemblent toutes, peu importe l'âge ou le statut social du protagoniste. Ce que Jelinek cherche à critiquer par le biais de la satire postmoderne, c'est une représentation limitée de la masculinité qui met l'accent sur la domination que ce groupe exerce sur les autres, notamment sur les femmes et sur les ouvriers de l'usine à papier. Chez ces trois protagonistes, la performance de la masculinité entrave la possibilité de développer une identité propre. C'est par le recours à la satire que l'auteure ébranle l'image d'une masculinité toute puissante visant à assujettir non seulement les femmes mais également les hommes qui se conforment au modèle hégémonique, craignant d'être marginalisés et eux-mêmes dominés. Au terme de ce premier chapitre, nous avons pu conclure que c'est cette volonté de sans cesse réaffirmer la domination du masculin sur le féminin qui entrave la

possibilité pour une femme de réinvestir le langage de la pornographie, puisqu'elle en ébranlerait les fondements même.

C'est dans cette même optique que nous nous sommes intéressés dans notre deuxième chapitre à la métaphore alimentaire, omniprésente dans la littérature érotique, et à la manière dont celle-ci participe à la distribution du pouvoir au sein du roman. Nous avons vu comment, selon Roland Barthes, la nourriture participe à un système sémiotique complexe qui découle d'un processus de socialisation englobant tant l'origine que la classe sociale de l'individu, et nous avons étudié comment, chez Jelinek, les personnages et leurs relations de pouvoir se révèlent à travers leurs habitudes alimentaires. Pour demeurer en phase avec la réflexion sur le genre telle qu'entamée au premier chapitre, nous nous sommes intéressée à la représentation de l'alimentation en lien avec la performance du genre. C'est donc grâce aux travaux d'auteurs tels que Marjorie DeVault, Margaret Atwood, Fabio Parasecoli et Sarah Sceats que nous avons étudié la place réservée à la femme dans cette chaîne alimentaire symbolique. Dans un premier temps, nous avons déterminé que le devoir d'assurer la production alimentaire pour sa famille enferme la femme dans la sphère privée de la domesticité et la confine au travail invisible, soit un travail non rémunéré visant le maintien de l'ordre familial. Ensuite, nous nous sommes intéressées au déplacement sémantique du terme appétit, soit de l'appétit alimentaire vers l'appétit sexuel. Cette fois-ci, c'est grâce aux travaux d'Angela Carter et de Maggie Kilgour que nous avons pu démontrer de quelle manière la femme est réduite au statut de simple aliment à consommer dans la métaphore érotique canonique, un ordre métaphorique que Jelinek cherche à dénoncer en soulignant le caractère éphémère que celle-ci confère à la beauté féminine. D'autre part, ce sont les travaux de Brian Luke et de Mikhaïl Bakhtine qui nous ont permis d'étudier l'exercice de la virilité en lien avec la consommation alimentaire. Si Luke concevait la chasse comme le moyen par lequel l'homme capture une proie à consommer tant sur l'axe alimentaire que sexuel, Bakhtine démontrait quant à lui que la représentation d'un appétit démesuré visait à exposer le caractère tyrannique d'un protagoniste. Chez Jelinek, c'est à nouveau le registre satirique qui lui permet de comparer ses protagonistes à de véritables ogres dévorant tout sur leur passage : nourriture et alcool, bien sûr, mais aussi femmes, enfants et ressources. Sur le plan narratif, c'est tant par l'exagération que la moquerie que l'auteure tourne en dérision l'insatiabilité de ses protagonistes masculins qui s'accaparent et gaspillent tant la nourriture que les femmes et les ouvriers.

Une fois rassasiées, nous avons tourné notre regard vers le jeu narratif fort complexe que Jelinek déploie dans *Lust*. Pour notre troisième chapitre, nous nous sommes intéressée à la question de l'autorité narrative, ou plus précisément, l'autorité narrative au féminin. Notamment, c'est grâce à l'ouvrage *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice* de Susan Sniader Lanser, nous avons pu étudier comment Jelinek crée une voix hybride qui combine les avantages de chaque procédé narratif au féminin identifié par Lanser. Multipliant autant les masques que les positionnements idéologiques, la voix narrative de *Lust* est incontournable, engagée et dévorante puisqu'elle se réapproprie l'ensemble des discours circulant au sein de l'espace diégétique.

Après avoir identifié le mode narratif employé par Jelinek pour s'octroyer un maximum d'autorité face à son lectorat, nous avons démontré que l'Autrichienne était une auteure proprement postmoderne qui cherchait à se réapproprier l'ensemble des discours qui peuplent son quotidien. Discours médiatiques, publicitaires, politiques, ils forment un flux auquel l'auteure ne peut échapper mais au sein desquels elle reconnaît une autre forme d'autorité latente, et c'est par la contamination langagière que Jelinek cherchera à se réapproprier ce langage afin de le pousser à révéler son caractère absurde et arbitraire. Grâce aux travaux de Priscilla Wind et de Jean Baudrillard sur la société de consommation, nous avons pu démontrer que si le protagoniste jelinekien semble aussi muet qu'unidimensionnel, c'est parce que le langage dont celui-ci dispose est parasité par l'idéologie capitaliste, qui fait l'impasse sur la transmission des affects au profit de l'injonction à consommer. Par la satire postmoderne, l'auteure dénonce les représentations traditionnelles des genres, tant féminin que masculin, véhiculées par la littérature érotique canonique d'une part, mais aussi dans les discours publicitaires et médiatiques. C'est particulièrement à ces discours autoritaires et réificateurs que Jelinek cherche à s'attaquer puisque ceux-ci sont les vecteurs d'une idéologie cherchant à mettre en application un système de domination d'un groupe sur l'autre : les hommes sur les femmes et les propriétaires sur les ouvriers. Dans ce flux de discours que Barthes qualifie de « protocole d'usages » (1961, 79), l'individu est soumis non pas par une violence qui s'exerce sur le plan physique, mais par une violence idéologique qui le force à remplir un rôle qui assure l'équilibre et la pérennité de la hiérarchie sociale. Par la mise en scène de personnages unidimensionnels, dont l'identité se limite à la place qui leur est réservée au sein de diverses hiérarchies (professionnelles, familiales, etc.), Jelinek démontre que tant les hommes que les femmes souffrent de l'omniprésence de ces discours, qui

limitent leur expérience du réel en les conditionnant à ne jamais agir à l'extérieur des schémas qui leur sont prescrits en fonction de leur genre et de leur position sociale.

Nous pouvons maintenant revenir sur cet aveu d'échec de Jelinek qui cherchait à produire un pendant féminin à l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Certes, les liens entre les deux œuvres sont ténus et il est possible de se demander si, sans le témoignage de l'auteure inclus à titre de prologue de la traduction française de *Lust*, on en serait même venu à les comparer. Si Jelinek choisit de produire une œuvre en réponse à celle de Bataille, c'est parce que cette dernière est le porte-étendard d'un certain courant littéraire où pornographie et philosophie s'entremêlent. Pour Jelinek, la supposée visée philosophique d'œuvres de ce courant (auquel nous pourrions également associer des auteurs tels que Henry Miller et Norman Mailer) perpétue l'édification de l'homme à titre de conquérant et l'objectification de la femme au profit de cette masculinité toute-puissante. Ainsi, même si les auteurs prétendent rédiger des textes de nature philosophique, le lectorat consomme ces productions avant tout pour les scènes érotiques dégradantes à l'endroit des femmes. C'est en nous basant sur cette idée du leurre que nous émettrons une nouvelle hypothèse, à savoir que ce supposé échec à produire un texte pornographique féminin était à la fois voulu et souhaité par l'auteure.

En effet, ce que nous remarquons, à la lecture de *Lust*, c'est l'absence totale de désir et de sensualité dans une œuvre se voulant pourtant érotique. Loin d'être des lieux propices à l'éclosion du désir, les corps des protagonistes sont réduits au statut de simples objets du quotidien. Ainsi, les corps sont décrits tels des repas plus ou moins appétissants, des outils, des voitures, ou des chaînes stéréo et les scènes érotiques s'enchaînent sur un mode qui rappelle un certain automatisme plutôt qu'une passion pour la chair proprement dite. Si l'une des clés de la littérature érotique consiste en l'identification du lectorat aux protagonistes de l'œuvre, Jelinek limite cette tendance à l'identification en produisant des personnages dont nous peinons à percevoir l'humanité. Gerti, Hermann et Michaël sont de simples machines qui répondent à des injonctions produites par un ordre qui les dépasse et les prédétermine. Jelinek met à profit cette inclinaison du lectorat pour la pornographie et l'obscène afin de livrer une critique d'une société capitaliste qui tue le désir de la chair au profit du désir de l'objet. L'objet de la pornographie jelinekienne est non pas le corps, tant masculin que féminin, mais l'objet matériel, capitaliste ; dans *Lust*, cette déviation du désir passe

par une langue parasitée par le langage capitaliste de la domination, un langage dénué d'humanité, un langage qui crache des ordres et qui exige d'avoir toujours plus.

Cette volonté de leurrer le lectorat qui croit lire un livre pornographique nous permet par ailleurs de jeter un regard nouveau sur l'œuvre littéraire de Jelinek. On remarque que celle-ci est portée par une véritable volonté de disséminer une critique sociale cinglante grâce à la réappropriation d'un genre littéraire canonique. Deux exemples marquants de cette production sont *Les amantes (Die Liebhaberinnen)* (1992 [1975]), un roman d'amour dénonçant la pression sociale subie par les femmes autour du mariage et de la maternité et *Avidité (Gier)* (2003 [2000]), un roman policier dénonçant les tendances fascistes des forces de l'ordre. Si Jelinek cherche à se réapproprier ces genres populaires, c'est parce qu'elle en reconnaît la portée. De son propre aveu, l'auteure est elle-même une avides consommatrice de ces productions grand public : « Je suis une passionnée des séries américaines des années soixante comme *Flipper le dauphin*, *Lassie chien fidèle* ou *Daktary* » (2007, 36). L'œuvre de Jelinek résulte donc d'un habile collage visant à mettre en scène à même un seul texte une production culturelle de masse et sa critique. Se basant sur le principe de l'intertextualité, Jelinek reconnaît que le texte qu'elle écrit n'est jamais réellement le sien mais plutôt « le fruit de mauvais géniteurs. Il est le fruit des médias » (2006, 13). Par exemple, pour en revenir à *Lust*, lorsque l'auteure fait le choix d'imiter le ton d'un présentateur télé pour décrire une scène de viol conjugal, elle renvoie directement à la complicité des médias dans l'aliénation des femmes par la transmission à peine voilée d'un système de valeurs patriarcales. L'ironie et le sarcasme du texte soulignent cette fausse neutralité journalistique, qui sensationnalise la violence du quotidien dont les femmes et les membres des communautés marginalisées font souvent les frais.

Encore une fois, c'est par la voix que Jelinek parvient à mettre à distance les schémas propres à la culture mass-médiatique afin de mieux en dénoncer l'idéologie latente. Une voix forte et autoritaire traverse son œuvre et refuse la léthargie que provoquent habituellement ces produits culturels, le plaisir supposément sans conséquence que peut provoquer un roman pornographique. Tout comme les *cultural studies* accordent une place de plus en plus importante aux productions grand public à titre d'objet d'étude pour démontrer comment celles-ci parviennent à modeler les esprits de ses consommateurs et consommatrices, l'œuvre de Jelinek s'inscrit dans cette mouvance théorique qui s'interroge sur les conséquences de la réception d'une telle œuvre et s'attarde sur les

motifs propres aux instances responsables de leur propagation. À titre de critique, Jelinek est cinglante et ne ménage pas ses mots pour démontrer les torts engendrés par la culture de masse sur les couches inférieures de la hiérarchie sociale, subjuguée, selon elle, par les images qu'ils consomment.

*Lust* se situe au cœur d'une œuvre hybride où la dénonciation de la subjugation du féminin et des classes ouvrières s'articule autour d'une critique virulente des messages faussement innocents qui circulent dans l'espace social. Si les personnages de Jelinek sont privés de la parole au profit d'une instance énonciatrice surpuissante, c'est parce que c'est ainsi que l'auteure conçoit le monde qu'elle habite : un monde où tous et toutes ne sont que le fruit des discours médiatiques qu'ils consomment. *Lust*, une véritable chronique de la violence conjugale au quotidien, fait le procès des discours pernecieux qui conditionnent les esprits. Ces discours, qui cherchent à façonner une masculinité aussi mythique qu'univoque, qui provoquent un flou identitaire entre l'individu et les produits qu'il consomme et qui nous désensibilisent aux inéquités sociales, sont ici repris de manière parodique. Si la vision de l'auteure peut nous paraître pessimiste, voire carrément nihiliste, il est également possible de voir dans la posture de celle-ci une volonté maintes fois réaffirmée de se réapproprier les armes de l'ennemi. En effet, si Jelinek s'est désormais éloignée de la production romanesque au profit de l'écriture théâtrale, il importe de mentionner qu'elle publie des textes libres de droit sur son blog personnel. Ainsi, metteurs en scène de tout acabit, troupes amatrices sont invitées à se procurer les textes (malheureusement seulement disponibles en allemand) ne moyennant aucun frais. Jelinek reconnaît le pouvoir des nouveaux médias et cherche à en exploiter les forces, tout comme les faiblesses. En d'autres mots, l'écriture postmoderne jelinekienne est un moyen de combattre le feu par le feu et d'ébranler les différentes structures de pouvoir, des rapports entre les individus et les classes à l'industrie littéraire.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus à l'étude

Jelinek, Elfriede. 1991. *Lust*. Trad. de l'autrichien par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize. Paris : Jacqueline Chambon.

### Autres textes par Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede. 2006. *Bambiland*. Trad. de l'autrichien par Patrick Démerin. Paris : Jacqueline Chambon.

### Corpus théorique

Angenot, Marc. 1982. *La parole pamphlétaire*. Paris : Payot.

Ashley, Bob, Hollows, Joanne, Jones, Steve et Ben Taylor. 2004. *Food and Cultural Studies*. Londres : Routledge.

Atwood, Margaret. 1982. *Second Words : Selected Critical Prose, 1960-1982*. Toronto : House of Anansi Press.

Badinter, Élisabeth. 1992. *XY : de l'identité masculine*. Paris : Odile Jacob.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Barthes, Roland. 2014[1957]. *Mythologies*. Paris : Seuil.

\_\_\_\_\_. 1961. « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine ». *Annales*, vol. 16, n° 5, p. 977-986.

\_\_\_\_\_. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil.

Bataille, Georges. 1967. *Histoire de l'œil*. Paris : Gallimard.

Baudrillard, Jean. 1974. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Paris : Gallimard.

Bauer, Dale M., 1988. *Feminist Dialogics : A Theory of a Failed Community*. New York : Suny Press.

Beard, Mary. 2017. *Women & Power : A Manifesto*. New York : Liveright Publishing Corporation.

de Beauvoir, Simone. 1976[1949]. *Le deuxième sexe. Tome II*. Paris : Gallimard.

Boisclair, Isabelle et Dussault Frenette, Catherine. 2013. « Avant-propos ». Dans *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, sous la dir. d'Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette. Montréal : Remue-ménage.

Boisvert, Lili. 2017. *Le principe du cumshot*. Montréal : VLB.

Brownmiller, Susan. 1984. *Femininity*. New York : Ballantine Books.

Brulotte, Gaëtan. 1998. *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Montréal : L'Harmattan.

Butler, Judith. 2006. *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais américain par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte.

Carter, Angela. 1979. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. Londres : Virago Press.

Cline, Sally. 1990. *Just Desserts : Women and Food*. Londres : Deutsch.

Counihan, Carole. 1998. *Food and Gender : Identity and Power*. Amsterdam : Harwood Academic Publishers.

Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris : Maspero.

DeVault, Marjorie L. 1991. *Feeding the Family : The Social Organization of Caring as Gendered Work*. Chicago : The University Press of Chicago.

Djossou, Ariane M. et Bouchard, Guy (dir.). 1994. *Regards sur l'homme, la masculinité et leurs théorisations*. Québec : presses de l'Université Laval.

Dufourmantelle, Anne. 2018. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*. Paris : Denoël.

Duval, Sophie et Martinez, Marc. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin.

Duval, Sophie et Saïdah, Jean-Pierre. 2008. *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Engel, Pascal. 2008. « La pensée de la satire ». Dans *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, p. 35-46. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Falconnet, Georges et Lefaucheur, Nadine. 1975. *La fabrication des mâles*. Paris : Seuil.

Frye, Northrop. 1944. « The Nature of Satire ». *University of Toronto Quarterly*. Volume 14, n°1, octobre, p. 75-89.

Frye, Northrop, Hutcheon, Linda, Neuman, Shirley et Rutland, Barry. 1992. *Genre, Trope, Gender : essays*. Ottawa : Carleton University Press.

Fetterley, Judith. 1978[1997]. « Introduction: On the Politics of Literature ». Dans *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, sous la dir. de Robyn R. Warhol et Diane Price Herndl, p. 564-573. New Brunswick : Rutgers, The State University.

Gagnon, John. 2008. *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Trad. de l'américain par Alain Giami. Paris : Payot.

Gazalé, Olivia. 2017. *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*. Paris : Robert Laffont.

Hamon, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.

Hodgart, Matthew. 2009. *Satire : Origins and Principles*. Londres : Routledge.

Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles : Actes Sud.

Hutcheon, Linda. 1981. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, n°46, avril, p. 140-155.

\_\_\_\_\_. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York : Routledge.

Joubert, Lucie. 1998. *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise*. Montréal : L'Hexagone.

Jouve, Vincent. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris : PUF.

Kilgour, Maggie. 1990. *From Communion to Cannibalism : An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton : Princeton University Press.

Lanser, Susan Sniader. 1986. « Toward a Feminist Narratology ». *Style*, vol. 20, n°3, p. 341-363.

\_\_\_\_\_. 1992. *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*. New York : Cornell University Press.

de Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.

Lecerf, Christine. 2007. *L'entretien*. Paris : Seuil.

Lehnert, Gertrud. 1994. « Elfriede Jelinek's *Lust* and *Madame Bovary* – A Comparative Analysis ». Dans *Elfriede Jelinek : Framed by Language*, sous la dir. de Jorun B. Johns et Katherine Arens, p. 35-47, Riverside : Ariadne Press.

Loewe, Siefried. 1998. « Elfriede Jelinek : pour que le langage se mette à parler... ». *artpress*, n°239, octobre, p. 42-50.

Luke, Brian. 1998. « Violent Love : Hunting, Heterosexuality, and the Erotics of Men's Predation ». *Feminist Studies*, vol. 24, n°3, p. 627-655.

Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : de Minuit.

Millett, Kate. 2007[1971]. *La politique du mâle*. Paris : Des femmes.

Nicholson, Mervyn. 1987. « Food and Power : Homer, Carroll, Atwood and Others ». *Mosaic: An Interdisciplinary Journal*, vol. 20, n°3, p. 37-55.

Parasecoli, Fabio. 2005. « Feeding Hard Bodies : Food and Nutrition in Men's Fitness Magazines ». *Food and Foodways*, vol. 13, n°1-2, p. 17-37.

Parker, Emma. 1995. « You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood ». *Twentieth Century Literature*, vol. 41, p. 349-368.

Reynaud, Emmanuel. 1983. *Holy Virility : The Social Construction of Masculinity*. Londres : Pluto Press.

Robert, Camille et Toupin, Louise. 2018. « Politiser le travail invisible : un projet féministe inachevé ». Dans *Travail invisible : portraits d'une lutte féministe inachevée*, sous la dir. de Camille Robert et Louise Toupin, p. 7-30. Montréal : Remue-ménage.

Robert, Camille. 2018. « Du ‘travail d’amour’ au travail exploité : retour historique sur les luttes féministes entourant le travail ménager ». Dans *Travail invisible : portraits d’une lutte féministe inachevée*, sous la dir. de Camille Robert et Louise Toupin, p. 31-45. Montréal : Remue-ménage.

Sceats, Sarah. 2000. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women’s Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press.

Thomson, Philip J. 1972. *The Grotesque*. Londres : Methuen.

Wigmore, Juliet. 1990. « Power, Politics and Pornography: Elfriede Jelinek’s Satirical Exposés » dans *Literature on the Threshold : The German Novel in the 1980s*, sous la dir. de Arthur Williams, Stuart Parks et Roland Smith, p. 209-219. New York : Berg.

Wind, Priscilla. 2008. « La Mère et la Mort dans le théâtre d’Elfriede Jelinek ». Dans *Les mères et la mort. Réalités et représentations*, sous la dir. de Elisabeth Lamothe, Pascale Sardin et Julie Sauvage, p. 230-236. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

\_\_\_\_\_. 2010. « Le théâtre fragmental d’Elfriede Jelinek : drame et médias », *Revue ENS Tunis*, <http://hal.archives-ouvertes.fr/>.

\_\_\_\_\_. 2014. « La crispation de l’être dans le théâtre d’Elfriede Jelinek : paroles scéniques aux confins de l’humain ». Dans *Posthumains : frontières, évolutions, hybridités*, sous la dir. de Hélène Machinal et Elaine Després, p. 143-164. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Wittig, Monique. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston : Beacon Press.