

L'auteur(e) au second degré ? Réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France

Delphine Klein
Doctorante Université Lumière/Lyon II
Aline Vennemann
Doctorante Université de Rennes II

La relation d'Elfriede Jelinek à la France est ambiguë et pleine de contradictions. Son premier contact avec le français a eu lieu lors de sa quatrième année, alors qu'elle est placée dans un jardin d'enfants viennois de la congrégation *Notre Dame de Sion*, où elle apprend à parler et à prier en langue française. Son rapport au français ne se présente pas sous les meilleurs auspices dans cet établissement, où elle subit une discipline de fer qu'elle qualifiera, plus tard, d'épouvantable et de moyenâgeuse¹. Elle continue pourtant à entretenir une relation particulière avec le français en faisant des traductions vers l'allemand ou encore en prenant régulièrement position dans le débat public français. En 1999, l'auteure dénonce la décision de l'Opéra de Strasbourg d'annuler cinq représentations de *La fête de l'agneau bêlant*, conçu avec Olga Neuwirth, alors même que l'institution avait investi quatre millions de schilling autrichiens dans ce projet². En 2006, elle réagit à « l'affaire Handke » en se prononçant contre la censure de son œuvre à la Comédie Française à cause de ses positions proserbes. De même qu'elle avait attaqué le sombre passé du *Burgtheater* à Vienne, haut-lieu du théâtre de langue allemande, Jelinek reproche à l'institution française de s'inscrire « dans la pire tradition de ces institutions culturelles qui, au temps des dictatures, mettent au rancart les artistes gênants et les condamnent au silence³ ». Peut-on y lire un appel direct de la prix Nobel de littérature (2004) à réviser le répertoire de la Comédie Française ?

L'intérêt de l'auteure viennoise pour certains intellectuels et écrivains français, dont la lecture a pu marquer sa formation intellectuelle, se manifeste à l'intérieur de son œuvre où les allusions à Barthes, Bataille, Baudrillard, Artaud, Camus ou Sartre foisonnent – un héritage qui n'est pas dénué de signification, et dont elle ne se cache pas. On notera que les écrits du structuralisme et du poststructuralisme jouent un rôle non négligeable. Quels sont les enjeux

¹ HOFFMANN Y., *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2005, p. 36.

² JELINEK E., *Lettre ouverte à quelques contribuables français intéressés*, essai daté de 1999 traduit par Yasmin Hoffmann. En ligne sur le site de l'auteure, URL : <http://www.elfriedejelinek.com/>, onglet « Archiv », consulté le 02 décembre 2012.

³ SOLIS René, « Jelinek soutient Peter Handke », *Libération*, traduit par Olivier Le Lay, 3 mai 2006, p. 29. La virulente polémique qui s'ensuivit coûta sa place d'administrateur de la Comédie Française à Marcel Bozonnet en juillet 2006. Il ne semble cependant pas en tenir pas rigueur à Jelinek, dont il mettra en scène *Jackie* (Première le 15 septembre 2006, à Amiens).

principaux de la réception par Elfriede Jelinek des intellectuels français et, inversement, comment appréhender la réception de l'auteure viennoise en France ? Dans notre étude, qui se situe au carrefour de l'esthétique de la réception et de la sociologie de la littérature, nous présenterons la réception des auteurs français dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek ainsi que de son implication en termes de modèle d'importation, avant d'interroger la réception de l'auteure viennoise en France.

Le dialogue avec les auteurs français

À maintes reprises, Elfriede Jelinek exprime, en sa qualité d'artiste engagée contre la société de consommation, son admiration pour certains intellectuels français tels que Roland Barthes, Pierre Bourdieu ou Guy Debord, dont elle questionne, reprend ou contrecarre des concepts littéraires, sociologiques et politiques. Son œuvre romanesque et dramatique est également nourrie de lectures d'écrivains français que nous sommes tentées de subsumer sous la catégorie d'« enfants terribles » de la littérature française : il s'agit notamment du Marquis de Sade, de Georges Bataille ou encore d'Antonin Artaud. De même, la recherche universitaire française et germanophone tend à lire l'œuvre d'Elfriede Jelinek à la lumière de quelques penseurs notoires qui ont marqué la France du XX^e siècle, comme Derrida, Greimas, Lacan ou encore Barthes. Il nous semble donc opportun d'interroger à partir de quelques exemples la nature et les limites de ce dialogue entre l'intelligentsia française et l'auteure autrichienne. Que révèle-t-il de l'*auctoritas*⁴ d'une auteure contestée en sa patrie et dont l'œuvre est principalement interprétée et lue à l'étranger ?

Elfriede Jelinek traductrice du théâtre de boulevard. Avant d'évoquer les auteurs français qu'elle cite, on peut mentionner ceux qu'elle traduit. Entre 1983 et 1997, elle s'intéresse à deux auteurs incontournables du théâtre de boulevard français : Georges Feydeau, dont elle traduit quatre pièces : *Monsieur chasse !* (1983), *Le dindon* (1986), *La puce à l'oreille* (1986), *La dame de chez Maxim* (1990) et la nouvelle *La mi-carême* (1997), ainsi qu'Eugène Labiche, dont elle traduit *L'affaire de la rue de Lourcine* et *La poudre aux*

⁴ Ce terme, emprunté au latin, désigne d'une part l'*autorité* comme capacité de délégation et de commandement, d'autre part le *pouvoir* de cautionner et d'assumer un acte, et il caractérise, selon notre acception du terme, la fonction amphibologique d'un auteur, à savoir sa prestance, sa considération, son crédit et l'influence qu'il a sur ses créations dans le champ littéraire. A l'origine, ce terme est lié au droit romain (voir les *Res Gestae* 34). Il a été rendu célèbre par Auguste : « post id tempus praestiti omnibus auctoritate, potestatis autem nihil amplius habui quam qui fuerunt mihi quoque in magistratu collegae [après cette époque, je dépassais tout le monde en influence/renom (*auctoritas*), mais je n'avais pas plus de pouvoir (*potestas*) que les autres qui étaient alors mes collègues au magistrat] » ; c'est nous qui traduisons). L'*auctoritas* l'importe dans les situations du flou juridique. En l'absence de règles, c'est l'autorité d'une personne ou d'un collectif qui décide. Cf. HEINZE R., « Auctoritas », in *Hermes. Zeitschrift für classische Philologie*, vol. 60 (1925), p. 348-366. Consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55235d/f355.image> ; page consultée le 4 juin 2013.

yeux en 1988. N'étant, au début des années 1980, qu'une écrivaine en marge du champ littéraire, Jelinek décide, avec son éditrice Ute Nyssen, de traduire des pièces françaises dont la tonalité et la thématique rejoignent sa propre conception esthétique du théâtre. Ces traductions lui ont finalement permis de se faire connaître sur les grandes scènes allemandes, tout en gagnant sa vie, « puisqu'on joue toujours les pièces de Feydeau dans les grandes salles de spectacle⁵ ». Ce n'est pourtant pas la seule motivation de l'auteure car, selon elle, « [i]l faut prendre un peu de plaisir [...] à ce que l'on traduit !⁶ ». Sa pratique de « sur-traduction » (« Über-Setzung ») – renvoyant à la fois à la traduction et à la trans-*position* au sens d'une refiguration du texte original – lui permet notamment de faire avouer aux mots les non-dits et sujets tabous d'une société sclérosée, une pratique d'écriture qui lui est propre. En ce sens, c'est bel et bien la transposition d'une langue vers une autre qui l'intrigue. « Traduire », dit-elle, « est comme remuer dans l'eau : ce qui semblait d'abord couler de source devient soudain trouble et limoneux⁷ ». À l'époque, la critique souligne d'ailleurs le caractère caustique et hypertrophique de sa langue. Plus tard, Jelinek concède avoir été interpellée par la représentation schématique de la femme, notamment celle de l'épouse, dans la société foncièrement patriarcale et bourgeoise dépeinte dans ces vaudevilles⁸. Par ailleurs, le genre du vaudeville va influencer sa propre écriture, notamment pour la conception de la pièce *Restoroute ou l'École des amants*, récemment traduite en français⁹, dans laquelle Jelinek revisite le libretto éponyme de Mozart *Così fan tutte* tout en le persiflant. Depuis quelque temps, on s'intéresse davantage à Elfriede Jelinek en tant que traductrice d'œuvres françaises¹⁰. Dans sa thèse, Béatrice Costa analyse l'influence du vaudeville français sur l'écriture de Jelinek par-delà la postmodernité de ses textes qui semble *a priori* l'en éloigner, tandis que l'étude de Birgit Oberger est centrée sur la traduction du *Juif de Malta* (2001)¹¹.

⁵ NYSSSEN U., « Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek », in Janke P. *et.al.* (dir.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens Verlag, p. 354-364. Ute Nyssen commente ce choix de la manière suivante : « Einmal, weil wir glaubten, dass gerade sie den Witz für diese Vaudeville-Dramatik des 19 Jahrhunderts mitbrächte und zum anderen, weil wir hofften, dass diese Übersetzungen ihre (und unsere) leeren Kassen auffüllen könnten, denn Feydeau-Stücke werden immer in großen Häusern gespielt. », *ibid.*, p. 364.

⁶ HOFFMANN Y., *op. cit.*, p. 53.

⁷ JELINEK E., « Für Utta Roy-Seifert », in *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, Vienne, Übersetzergemeinschaft, 1999, p. 11. Cité d'après OBERGER Birgit, *Elfriede Jelinek als Übersetzerin*, Francfort/Main, Peter Lang, 2008, p. 9. (« Übersetzen ist oft wie im Wasser wühlen: was klar erschienen ist wie eine Quelle, ist plötzlich trüb und schlammig »).

⁸ JELINEK E., « Das Über-setzen », in *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, Vienne, Übersetzergemeinschaft, 1999, p. 7-9, ici p. 7. Cité d'après OBERGER B., *op. cit.*, p. 22. Jelinek qualifie sa pratique de « sur-traduction » (en allemand *über-setzen* au sens d'aller plus loin et au-delà de ce que dit le texte) : « Dem entsprechen gewisse Radikalisierungen in meiner Wort- und Sprachwahl : nicht Diskretion, sondern Übersteigerung, wo es nur möglich ist. Ein leichtes Mädchen kann durchaus eine Hure genannt werden, um die Verachtung und doppelte Moral (auch die Bedrohung, die von ihr ausgeht, die aber wiederum keine wirklich ist) ihrer Kundschaft, der besseren Herren, zu verdeutlichen. », p. 8.

⁹ JELINEK E., *Restoroute ou L'École des amants*, traduit par Patrick Démerin et Dieter Hornig, Lagrasse, Verdier, 2012.

¹⁰ COSTA Béatrice, *Im interkulturellen Spannungsfeld: das französische Vaudeville und Elfriede Jelineks Theatertexte*, thèse de doctorat sous la direction de A. Bosse et I. Noël, Université de Namur, soutenue le 27 mars 2013 ; KARGL Elisabeth, « Elfriede Jelinek, traductrice de Feydeau », Paris, L'Harmattan, 2013 (*à paraître*).

¹¹ OBERGER B., *op. cit.*

Cette dernière met également en lumière les procédés de transposition linguistique mis en place par Jelinek, tout en élaborant une théorie plus générale sur la traduction des textes de théâtre et de leur transposition sur scène. Les théâtres germanophones montrent un engouement pour certaines traductions de Jelinek, parmi lesquelles *L'affaire de la rue de Lourcine*, une commande de la *Schaubühne* à Berlin, qui demeure aujourd'hui encore l'une des traductions les plus jouées dans les théâtres de langue allemande.

Elfriede Jelinek et le poststructuralisme. La réception de la littérature française par Elfriede Jelinek ne se réduit pas à la traduction des comédies légères. Bien au contraire, ses œuvres, qui recèlent de nombreuses citations d'hypotextes français, entrent en dialogue avec une multitude d'auteurs de l'Hexagone qui ont marqué la théorie et l'histoire littéraire, ou bien encore la pensée philosophique¹². Dès les années 1970, Jelinek s'intéresse au structuralisme et la sémiologie française. C'est notamment l'avènement du concept de l'intertextualité et des théories sur la productivité du texte qui a influencé son écriture. Pour mieux comprendre comment Elfriede Jelinek travaille sa langue et son écriture, il semble en effet judicieux de se référer aux travaux du sémiologue français Roland Barthes, qui a eu une influence décisive sur notre auteure, comme l'ont souligné de nombreux travaux¹³. À la fin des années soixante, la lecture de l'essai *Mythologies* (1957) constitue une césure dans le parcours artistique d'Elfriede Jelinek. Roland Barthes y expose sa conception du « mythe » et propose une grille d'analyse. Sa compréhension du mythe est avant tout issue d'une démarche sémiologique qui « s'assume comme une sémioclastie¹⁴ ». Elfriede Jelinek reprend à son compte le combat contre le mythe en tant qu'« outil idéologique qui empêche l'accès à la connaissance » et qu'« instrument de pouvoir pour la classe dominante¹⁵ ». Dans son essai *l'Innocence sans fin*¹⁶, elle revisite les thèses marxistes de Roland Barthes au sujet de la société de consommation et de spectacle qui fabrique ses propres mythes par le biais de la télévision et de la publicité. L'impact des nouveaux médias et des moyens de communication dans la vie quotidienne, thème récurrent dans les textes de Jelinek, contribue à forger un nouveau programme esthétique, formulé dans son essai *Je voudrais être légère*¹⁷. Si la

¹² On reconnaît Artaud, Barthes, Bataille, Baudelaire, Baudrillard, Bourdieu, Camus, Deleuze, Derrida, Foucault, Girard, Guattari, Kristeva, Lacan, Choderlos de Laclos, Lyotard, Mauss, Rousseau, Sade, Sartre, Saussure...

¹³ Voir entre autres : JANZ Marlies, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Metzler, « Realien zur Literatur : Autorinnen und Autoren », 1995 ; JOHNS Jorun B., ARENS Katherine, *Elfriede Jelinek: framed by language*, Riverside California, Ariadne Press, 1994, et DOLL Annette, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek, eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart, thèse de doctorat, 1994.

¹⁴ BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1957, p. 8.

¹⁵ JORDAN Magali, SOBOTTKE Mathilde, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger Public, coll. « Vies Rebelles », p. 44.

¹⁶ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit*, Schwiftingen, Galerie-Verlag, 1980.

¹⁷ JELINEK E., « Ich möchte leicht sein », *Theater Heute Jahrbuch*, 1983, p. 102.

recherche se focalise d'abord sur le potentiel démythifiant des premiers textes de prose comme *Michael* (1972) ou *Les amantes* (1975), on s'accorde aujourd'hui sur le fait que l'œuvre de la prix Nobel peut être lue dans son ensemble à l'aune du programme barthésien de la déconstruction des mythes. L'auteure insiste d'ailleurs elle-même sur cet héritage qui la distingue de son compatriote Thomas Bernhard ou encore de Robert Walser¹⁸.

Répondre et relire. L'exemple des *Exclus* et de *Lust*. Le dialogue de la prix Nobel avec ses homologues français peut prendre différentes formes dans son œuvre, comme nous souhaitons le montrer à l'aune de deux exemples particulièrement significatifs. Le titre allemand du roman *Les Exclus* (*Die Ausgesperrten*, 1985), propose un jeu de mot avec celui de la pièce de Sartre *Les Séquestrés d'Altona*, traduit par *Die Eingesperrten*. Un « écho déformé », comme l'écrit Yasmin Hoffmann¹⁹, non seulement à la pièce française, puisque Jelinek écrit un roman, mais aussi aux concepts philosophiques qui y sont en jeu. Le roman met en scène un existentialisme mal interprété, utilitariste et intéressé, en vogue dans les années d'après-guerre, allant de pair avec la mode zazou²⁰. Ainsi Jelinek aborde la question du détournement et de la falsification de la pensée sartrienne résultant des pratiques de vulgarisation des médias et d'une lecture superficielle par le grand public. Elle dénonce également le travail des traducteurs, au service, selon elle, d'une politique culturelle réactionnaire²¹. Au-delà de la relecture des œuvres philosophiques et dramatiques de Jean-Paul Sartre²², le roman comporte de nombreuses allusions aux œuvres majeures d'Albert Camus, du Marquis de Sade et de Georges Bataille. C'est justement en réponse à *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille qu'Elfriede Jelinek construit son antiroman pornographique *Lust*²³.

¹⁸ Voir à ce titre JELINEK E., LECERF Christine, *L'Entretien*, Paris, Seuil, coll. « France Culture », 2007 : « Bernhard est dans l'affirmation de la musique là où moi je tente de la "démythologiser", au sens de Roland Barthes » (p. 45) ; « Le langage de Walser est un langage du sens premiers, ce que Roland Barthes a appelé la 'dénotation'. Il y a le langage de la dénotation et le métalangage, langage du sens second, de la connotation. Walser est pure dénotation [...] Je dénonce le caractère mensonger de tout métalangage. Mes procédés sont ceux de la critique du mythe, telle que l'a exposée Roland Barthes dans ses *Mythologies* » (p. 68-69).

¹⁹ HOFFMANN Y., *op. cit.*, p. 98.

²⁰ Pour plus de précisions, consulter les articles de SONNLEITNER Johann, « Existentialismus im Nachkriegsösterreich. Zu Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* », in Rétif F., Sonnleitner J. (dir.), *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Gesellschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 79-88, et de VENNEMANN A., « Le silence des Exclus ou la parole confisquée dans le roman éponyme d'Elfriede Jelinek », in Boursicaut H. (dir.), *Dislocation des Empires : Les perdants de l'Histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 147-168.

²¹ L'auteure explique à sa traductrice française, Yasmin Hoffmann, que « le concept de 'classes dirigeantes' a, par exemple, été remplacé par l'expression 'couches sociales dominantes', ce qui d'emblée a permis de falsifier, édulcorer et désamorcer la charge politique de l'existentialisme au profit d'une restauration de la République fédérale et du capitalisme allemand. » Propos recueillis par Yasmin Hoffmann à Vienne en février 1989. Cf. JELINEK E., *Les Exclus*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 278.

²² Citons, à titre d'exemple, les allusions à *L'Âge de raison*, *La Nausée*, *L'Être et le néant* et *Huit clos*.

²³ BATAILLE G., *Histoire de l'œil, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970. Édité clandestinement en 1928 sous le pseudonyme du Lord Auch et accompagné de huit lithographies anonymes (de la main d'André Masson), ce récit retrace les perversions sexuelles de deux adolescents.

Elle souligne d'ailleurs à diverses reprises avoir voulu écrire « une sorte de contre-histoire²⁴ » à cette œuvre. Un autre hypotexte du roman de Jelinek, non moins sujet à scandale, est le récit sadomasochiste *Histoire d'O*. de la Française Anne Desclos, publié sous le pseudonyme de Pauline Réage²⁵. Ce texte pose les jalons d'une littérature érotique où la soumission inconditionnée de la femme est au cœur des intrigues. Notons que ces trois œuvres, celles de Bataille, celle de Desclos et celle de Jelinek, ont connu une réception journalistique marquée du sceau du scandale. La lecture des intellectuels français, de préférence transgressifs, s'inscrit chez Elfriede Jelinek dans le cadre d'une critique virulente de la condition féminine, non seulement dans le quotidien, mais aussi dans le domaine professionnel, littéraire et éditorial : « Mon projet n'était pas d'écrire un simple porno », commente l'écrivaine, « mais de produire une critique sociale comme l'ont fait Georges Bataille et le marquis de Sade. [...] Je voulais tenter d'écrire une sorte de pornographie sociale [...cependant] je n'ai pas pu écrire ce livre parce que c'est un livre impossible, parce qu'il n'y a pas de langue féminine pour dire l'obscénité.²⁶ » D'après Françoise Rétif, le texte de Bataille traduit la dimension transgressive et paroxystique d'une langue et d'un art qui font de l'œil et, partant, du regard et du voyeurisme, un médium de la cognition (*Erkenntnis*) et d'une « transcendance négative²⁷ ». Si l'œil, métaphore de la transgression par excellence, est, dans le roman de Bataille, au service d'une esthétique de l'obscénité, Jelinek prive l'organe visuel de ses attributs essentiels : pas plus qu'il n'accroît le potentiel érotique d'une situation, il n'apparaît comme l'organe de la transgression ; il devient au contraire source d'un dégoût froid et lucide. Reproduisant, renversant et dénonçant « la conception mythique de la sexualité » de Bataille, l'auteure montre que cette dernière reste prisonnière d'un système de valeurs traditionnelles²⁸. Pour Jelinek, il n'y a pas de langue pornographique propre à la femme parce qu'elle ne dispose librement ni de son corps, ni de son désir. Son projet initial d'opposer une « contre-langue », une esthétique de l'obscène au féminin, à l'écriture pornographique de Bataille s'annule de fait pour s'incarner dans une anti-pornographie²⁹.

²⁴ JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*, p. 64.

²⁵ RÉAGE P., PAULHAN J., *Histoire d'O*, Sceaux, Jean-Jacques Pauvert (éd.), 1954.

²⁶ JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*, p. 64.

²⁷ Voir RÉTIF Françoise, « Die Lust des Obszönen bei Georges Bataille und Elfriede Jelinek », in Rétif F., Sonnleitner J. (dir.), *op. cit.*, p. 108.

²⁸ *Ibid.*, p. 108-109.

²⁹ Voir également le développement que Françoise Rétif fait sur le « langage dévoyé » dans RÉTIF F., « Voyeurisme, art et sacrifice chez Elfriede Jelinek », in *europa*, Revue mensuelle, n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 359-368, notamment p. 365.

Jelinek et Artaud. Dans le contexte de la lecture et de l'appropriation par Elfriede Jelinek d'un certain nombre d'œuvres et de théories françaises, on ne s'étonnera pas que la recherche universitaire franco-germanophone tende à lire l'œuvre d'Elfriede Jelinek à la lumière des penseurs et théoriciens français. Ainsi le travail monumental de Bärbel Lücke³⁰ décortique les textes de Jelinek en s'appuyant sur la théorie du discours de Greimas et la méthode de déconstruction de Derrida. Sa thèse de doctorat, qui demeure une référence incontournable quant à la lecture (post-)structuraliste de l'œuvre de Jelinek, démontre l'impossible fixation du sens et le processus tripartite de construction, déconstruction et reconstruction d'une signification, moyennant le concept derridien de la « différance ». Sur le plan dramatique, on rapproche souvent l'esthétique de Jelinek du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud³¹. Bien qu'elle ne partage pas ses idées utopiques d'un théâtre capable d'éveiller chez son public les forces vitales et les valeurs humaines, ses nombreux essais théoriques ainsi que ses textes dramatiques ne cessent de remettre en question les mécanismes traditionnels du théâtre. « Je ne voudrais pas voir sur les visages des acteurs le reflet d'une fausse unité : celle de la vie », annonce l'auteure dans *Je voudrais être légère*, « [j]e ne veux pas animer des inconnus devant les spectateurs ». Sa devise est claire : « Je ne veux pas de théâtre³² ». En refusant catégoriquement tout théâtre mimétique, reproduisant la vie (sur scène) grâce aux artifices de l'art, Jelinek cherche à mettre en mots et en images les non-dits et les tabous d'une société sclérosée, bercée par ses illusions et douillettement installée dans son confort. À l'instar de la conception théâtrale d'Antonin Artaud de « l'irreprésentable³³ », le théâtre de dénonciation d'Elfriede Jelinek abolit les frontières entre la scène et la salle, entre la réalité représentée et la réalité vécue, afin d'ouvrir et d'encroiser les espaces d'action et de réception. Dieter Hornig replace ce rejet du « dispositif mimétique du théâtre

³⁰ LÜCKE Bärbel, *Semiotik und Dissemination. Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks « Prosa » « Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr »*, Wurzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

³¹ Voir par exemple les rapprochements que proposent les analyses de HAB Ulrike, « Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Text und Kritik*, n° 117, 1993, p. 21-30, de BANCAUD Florence, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2010, p. 142-144 et de BÖHMISCH Susanne, *Le jeu de l'abjection. Étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, « Les mondes germaniques », 2010, p. 213-229. « 'Des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers'. Jelinek/Artaud : Grausamkeit, Komik, Katharsis », in ARTEEL Inge et MÜLLER Heidi Margrit, *Elfriede Jelinek - Stücke für oder gegen das Theater?*, Brussel, Koninklijke Vlaamse Academie van België, 2008. Voir également l'analyse de THIÉRIOT G., « Sinnzerstörung? Sinngebung? Zur Fleischwerdung von Text in Elfriede Jelineks Dramen *In den Alpen und Das Werk* », in LARTILLOT Françoise, HORNIG Dieter, *Jelinek, une répétition ? / Jelinek, eine Wiederholung ? : A propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 99-110.

³² « Ich möchte nicht sehen, wie sich in den Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. [...] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. [...] Ich will kein Theater. »; voir JELINEK E., *Ich möchte seicht sein*, texte en ligne sur le site de l'auteure : <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fseicht.htm> (c'est nous qui traduisons).

³³ Jacques Derrida note à ce titre que le « théâtre de la cruauté n'est pas une représentation » mais « la vie elle-même en ce qu'elle a de d'irreprésentable » ; voir DERRIDA J., « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 343.

traditionnel » chez Artaud et Jelinek dans le contexte de « l'émergence de la modernité et [de] ses moyens mécaniques de reproduction du réel ». « La modernité », écrit-il, « voit le passage d'une esthétique classique de la mimésis, de l'analogie et de la ressemblance (qui relève de l'ordre de la métaphore) à une esthétique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (qui relève de l'ordre de la métonymie)³⁴ ». Elfriede Jelinek rejoint l'objectif du théâtre de la cruauté en ce qu'elle cherche à suspendre le voyeurisme passif, auparavant assuré par la présence du « quatrième mur ». Comme le souligne Susanne Böhmisch, « le spectateur d'une pièce d'Elfriede Jelinek « est aussi sollicité physiquement³⁵ ». Ainsi *Une pièce de sport*³⁶, mis en scène par Einar Schleaf au Burgtheater à Vienne, se mue en une véritable expérience théâtrale, qui marquera durablement l'histoire du théâtre germanophone en mettant à l'épreuve aussi bien l'horizon d'attente du public que la patience du directeur de l'établissement³⁷. Malgré l'apparente parenté des deux dramaturges, il y a des « différences fondamentales qui compromettent l'idée d'un théâtre de la cruauté *fidèle* à A. Artaud³⁸ ». Böhmisch considère en ce sens l'esthétique jelinekienne comme « un prolongement » et « une sorte de réinvention de ce théâtre, sous l'effet du demi-siècle qui les sépare³⁹ ». Elle constate trois convergences entre ces deux esthétiques : « la recherche d'un autre théâtre qui brise les catégories de la représentation et "chasse Dieu de la scène" ; la recherche d'un théâtre qui renoue avec la dimension physique du spectacle ; l'analogie entre la peste et le théâtre de la cruauté.⁴⁰ » Cependant, le goût de l'humour noir, du sarcasme lucide, « l'alliance intime du rire et de l'effroi⁴¹ », l'emportent dans l'écriture (dramatique) de Jelinek qui, encore une fois, propose une relecture personnelle du projet théâtral d'Artaud et renonce à toute dimension sacrée du théâtre. Ses mises en pratique des théorisations de l'avant-garde française ne sont jamais pure reprise, *id est* une application stérile, mais des remises en question qui en approfondissent la teneur critique et le pouvoir subversif. En ce sens, l'œuvre de Jelinek *dialogue* avec ses homologues français plus qu'elle ne les répète ou commente.

³⁴ HORNIG D. « Le théâtre d'Elfriede Jelinek. Les contours d'une esthétique », in Banoun B., Hoffmann Y., Zeyringer K., *Dossier Elfriede Jelinek, europe*, n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 369-388, ici p. 373. Dans cet article, Hornig définit l'esthétique dramatique de Jelinek comme « un théâtre en dessous et au-delà de la représentation ».

³⁵ BÖHMISCH S., *op. cit.*, p. 213.

³⁶ JELINEK E., *Ein Sportstück*, Reinbek, Rowohlt, 1998 (pièce non-traduite).

³⁷ Pour l'anecdote, rappelons qu'en pleine représentation, Schleaf est tombé à genoux devant Claus Peymann, alors directeur du Burgtheater, pour qu'il l'autorise à dépasser l'heure de fermeture et à mener ainsi la représentation à son terme.

³⁸ BÖHMISCH S., *op. cit.*, p. 215-216 ; on pourrait, en effet, parler d'une affinité ou connivence entre les deux œuvres.

³⁹ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 229.

Jelinek et Kristeva. Une référence également incontournable pour aborder l'esthétique d'Elfriede Jelinek est l'œuvre de Julia Kristeva qui, dès 1966, affirme en se référant au dialogisme défini par Bakhtine que « tout texte se construit comme mosaïque de citations », qu'il est, en quelque sorte, « absorption et transformation d'un autre texte ». La femme de lettres française remplace la notion d'intersubjectivité par celle d'*intertextualité*, puisque, selon elle, « le langage poétique se lit, au moins, comme double⁴². » Même s'il n'est pas certain que Jelinek ait découvert l'intertextualité par la lecture des œuvres de Kristeva ; son écriture, qui s'avère hautement intertextuelle, exploite jusqu'à la lie la citation et les renvois littéraires ou philosophiques. Elle réalise ainsi le programme poststructuraliste, appelant à rompre avec les conventions discursives et à libérer le potentiel subversif de la langue. Par ailleurs, la notion d'abject, développée par Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980)⁴³, s'avère tout à fait productive pour la lecture des textes de Jelinek⁴⁴ en ce que l'analyse de Kristeva « propose un cadre, un modèle ou plutôt une structuration psychique, voire un type de socialisation qui [...] fournit des outils importants pour l'analyse des textes abjects et de la langue obscène⁴⁵ ». C'est aussi sur la base de cette approche psychanalytique et littéraire de l'abject que Susanne Böhmisch a introduit dans la recherche jelinekienne le mot-valise de « l'abjeu » (composé des termes « abject » et « jeu »), à l'aune duquel elle analyse la pièce *Maladie et femmes modernes* d'Elfriede Jelinek⁴⁶. Si l'abject représentait pendant des siècles la catégorie scandaleuse des beaux-arts et des belles lettres, à proscrire à tout prix, il devient pour la modernité une forme d'expression à part entière. En radicalisant et hypertrophiant la laideur, l'immonde et l'ignoble, l'abject parvient à provoquer chez le récepteur un nouveau sentiment esthétique, celui du « choc ». Aussi l'œuvre d'Elfriede Jelinek, marquée par l'omniprésence des liquides et textures molles de l'organisme humain, confronte sans cesse le lecteur à un univers malsain et répugnant. L'auteure fait ainsi une relecture lucide, subversive d'un Baudelaire ou d'un Céline, en déconstruisant la fascination illusoire qui émerge de cette esthétique du laid. Au cœur de l'écriture de Jelinek se trouve, en effet, l'aspect enjoué et subversif d'une esthétique « qui déplace la focalisation sur

⁴² KRISTEVA J., « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), repris dans *Sèmeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 146 ; ce concept sera repris et élargi par Roland Barthes et Gérard Genette à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

⁴³ KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1980.

⁴⁴ Elle l'est aussi pour l'œuvre de Werner Schwab (« Werner Schwab : Grotteske Körper / Obszöne Stimmen », in Bernard B., Hartl L. A., Hoffmann Y. (dir.), *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, p. 117-130, notamment p. 119-121).

⁴⁵ HORNIG D., « Werner Schwab ... », cit., p. 121. (« Das von Kristeva entworfene Modell liefert einen Rahmen, ein Modell oder eher eine psychische Strukturierung, einen Sozialisationstypus, der, so scheint mir, wichtige Werkzeuge für die Untersuchung der abjekten Texte und des obszönen Sprechens beisteuert. »)

⁴⁶ BÖHMISCH S., *Le jeu de l'abjection ...*, cit. ; et « Jelinek'sche Spiele... », cit., p. 33-45 ; BANCAUD F., *op. cit.*, p. 80-92.

l'abject vers une logique du rejet [« Verwerfung »], qui découvre les structures du pouvoir tout en critiquant les représentations féministes⁴⁷ ». En ramenant la notion à son étymon latin *ab-jicere* (littéralement rejeter, repousser, pousser en dehors ou loin de soi), Jelinek interroge la catégorie de l'abject tout en rendant problématique la lecture que Kristeva en propose. Son analyse (et sa pratique) de l'abject dépasse donc l'interprétation psychanalytique du concept (selon Kristeva, la dynamique de l'ab-jection se rapporterait au corps maternel), en ce que la prix Nobel l'investit dans un projet plus vaste de déconstruction des mythes, de relecture critique de l'austro-fascisme et de remise en question des associations courantes entre le corps féminin et la catégorie de l'abject⁴⁸. Son opus magnum, *Enfants des morts* (1995) recourt ainsi au registre de l'abject pour mieux dénoncer les faux-semblants d'une société amorphe et amnésique.

À l'issue de cette brève présentation, on pourrait supposer que la réception des auteurs français par Elfriede Jelinek et la réception érudite de son œuvre à l'aune de concepts et de théories esthétiques françaises favorisent son accueil en France. Nous verrons, cependant, que la réception française de l'auteure reste ambivalente et pleine de contradictions.

La réception française d'Elfriede Jelinek

Lorsque paraît en 1988 la première traduction française de *La Pianiste*, la France fait alors partie des tout premiers pays où sont publiées des traductions intégrales de textes de Jelinek, bien que cette auteure ait commencé à écrire dès la fin des années 1960⁴⁹. Comment la France, ce pays décrit comme l'un des plus ouverts à la littérature étrangère et participant à la consécration d'auteurs étrangers⁵⁰, accueille-t-il aujourd'hui l'œuvre d'Elfriede Jelinek ? La position et l'autorité d'Elfriede Jelinek en France se mesure à l'aune de sa réception par un ensemble d'instances de légitimation. Nous avons constaté une réception très inégale, intense

⁴⁷ BÖHMISCH S., « Jelinek'sche Spiele... », cit., p. 35. (« Kennzeichnend für den Jelinek'schen Schreibduktus scheint mir die spielerisch-subversive Inszenierung zu sein, die den Blick vom Abjekten zur Logik der Verwerfung verlagert, Machtstrukturen aufdeckt und feministische Repräsentationskritik leistet. »)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

⁴⁹ Nous excluons ici les essais et les traductions d'extraits de textes. La plupart des premières traductions datent des années 1990, seule la Suède « devance » la réception internationale avec la publication dès 1986 de *Pianolärarinnan* (*La Pianiste*). Peter Clar souligne cependant, dans son analyse comparative et systématique des traductions européennes de Jelinek, que le français est la première langue avec l'italien dans laquelle est traduite une œuvre de Jelinek, dès 1983 : il s'agit néanmoins d'un manuscrit pour la scène non publié, une traduction faite pour le sous-titrage d'un spectacle en langue allemande, *Clara S.*, qui fut également la première pièce de Jelinek jouée en France (mise en scène : Ulrike Ottinger le 10.07.1983 au Festival d'Avignon, traduction : Hugo Lima). Voir CLAR P., « Die Übersetzungen von Elfriede Jelineks Theatertexten », in Clar P., Schenkermayr C. (dir.), *Theatrale Grenzgänge: Jelineks Theatertexte in Europa*, Vienne, Praesens Verlag, coll. « DISKURSE, KONTEXTE, IMPULSE », 2008, p. 13-60, ici p. 31.

⁵⁰ CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

dans certains milieux, mais lacunaire, hésitante⁵¹, voire quasiment inexistante selon qu'on l'observe au niveau éditorial, journalistique, théâtral, et universitaire, ou bien encore au niveau du grand public.

Traductions et politiques éditoriales. Depuis 2004, de nombreux ouvrages de présentation de l'œuvre d'Elfriede Jelinek et plusieurs portraits de l'auteure ont été publiés en France, ce qui la distingue dans la réception internationale. Roland Koberg, auteur d'une biographie en allemand⁵², nous faisait part à juste titre de son étonnement lorsqu'il avait constaté que les biographies préexistantes à son travail étaient toutes deux françaises⁵³, de même que le livre d'entretiens avec l'auteure le plus récent à l'époque⁵⁴. Ce regain d'intérêt pour l'auteure et la stratégie éditoriale qui l'accompagne fait suite à l'attribution du prix Nobel et s'inscrit dans le prolongement d'une politique de traduction de son œuvre. Ses romans sont presque tous disponibles en français, et c'est d'ailleurs dans notre langue que Jelinek a le plus été traduite quantitativement parlant⁵⁵. Ses romans ainsi qu'une pièce de théâtre ont été réédités en livre de poche avant même le prix Nobel, et dès 1993 pour *La Pianiste*, une réédition rapide censée lui assurer une certaine longévité en librairie⁵⁶. Peut-on pour autant aller jusqu'à dire, comme le fait la germaniste Valérie de Daran en 2010, que « [d]epuis plus de deux décennies, les grands Bernhard et Jelinek obstruent le paysage éditorial français » et « éclipse[nt] encore des pans entiers de la création littéraire autrichienne », tout en érigeant « la veine du négativisme (ou "néantisme") » en canon⁵⁷ ? Il est intéressant de se pencher sur la façon dont les éditeurs français transforment les romans de Jelinek en produits de consommation. On ne saurait passer sous silence les nombreuses couvertures de Points Seuil qui jouent avec l'image scandaleuse et érotique qui colle à la peau de l'« imprécatrice couronnée⁵⁸ » et qui semblerait être l'argument de vente la concernant. Cette stratégie éditoriale⁵⁹ correspond à l'image provocatrice et presque pornographique que

⁵¹ Elisabeth Kargl utilisait cet adjectif en 2004 pour qualifier la réception française de Jelinek dans son ensemble ; voir KARGL E., « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca*, n° 59 (décembre 2004), p. 39-61.

⁵² MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Un Portrait*, traduit par Laurent Cassagnau, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2009 (original paru en 2006, chez Rowohlt).

⁵³ HOFFMANN Y., *Elfriede Jelinek...*, cit. ; JOURDAN M., SOBOTTKE M., *op. cit.* Nous remercions ici R. Koberg pour l'entretien qu'il nous accordé le 12.06.2012, à Berlin.

⁵⁴ JELINEK E., LECERF C., *op. cit.*

⁵⁵ Voir l'analyse comparative et systématique de CLAR P., *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ Genette définit le livre de poche comme « réédition à bas prix d'ouvrages anciens ou récents ayant d'abord subi l'épreuve commerciale de l'édition courante » (GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 24).

⁵⁷ DE DARAN V., « Traduit de l'allemand (Autriche) ». *Étude d'un transfert littéraire*, Bern, Peter Lang, coll. « Travaux Interdisciplinaires et Plurilingues », vol. 14, 2010, p. 343.

⁵⁸ « Imprécatrice couronnée », *Télérama* n° 2857.

⁵⁹ Qui n'est pas propre à l'éditeur français (voir CLAR P., *op. cit.*, p. 43-45).

les médias ont longtemps véhiculée sur le compte de l'artiste autrichienne, en France comme ailleurs. La parade visuelle, qui promet au curieux une lecture érotique, lui évoquant peut-être la littérature à l'eau de rose ou de gare, peut aussi l'égarer ; depuis 2004 cette fausse promesse est contrebalancée par la mention péri-textuelle « PRIX NOBEL DE LITTÉRATURE », placée sous le nom de l'auteur, qui fait office de garant de l'excellence littéraire. En même temps, cette stratégie reproduit le jeu constant d'Elfriede Jelinek avec les attentes de ses lecteurs.



Fig. 1 : Couverture du roman *Lust* (éditions Points Seuil, 2003)

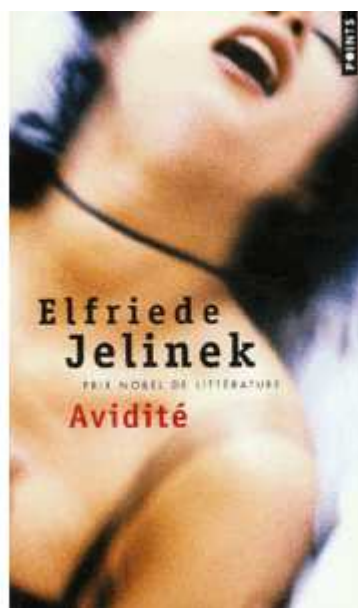


Fig. 2 : Couverture du roman *Avidité* (éditions Points Seuil, 2006)

Signalons par ailleurs que Seuil ne se contente pas de publier dans sa collection de poche les textes qui avaient été publiés auparavant chez Jacqueline Chambon, la première editrice. Il publie ainsi en format broché de nouvelles traductions (comme *Gier* ou *Enfants des morts*), une biographie et des entretiens avec l'auteure. Depuis qu'Elfriede Jelinek a quitté L'Arche Éditeur, Verdier et même Seuil (qui d'ordinaire n'édite pas de théâtre) ont édité pour la première fois des textes de théâtre de la dramaturge⁶⁰.

La traduction française de l'œuvre de Jelinek témoigne pourtant de nombreuses lacunes⁶¹. L'absence de traductions de son œuvre de jeunesse, que l'ensemble de la réception

⁶⁰ JELINEK E., *Winterreise*, traduit par Sophie Herr, Paris, Seuil, 2012 (il faut dire que la pièce se présente comme un roman ou un essai, ce qui a pu contribuer à l'intérêt de la maison Seuil) ; JELINEK E., *Restoroute. Animaux*, traduit par P. Démerin et D. Hornig, Paris, Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 2009.

⁶¹ Et c'était déjà le cas en 1996 lorsque Nathalie Reinberger faisait la première analyse de la réception française d'E. Jelinek. Si elle écrit qu'une grande partie de son œuvre a été traduite et mise en scène, alors que seules 6 traductions avaient été publiées et 4 pièces montées par des metteurs en scène français, c'est sans doute par péché d'optimisme dans le contexte de la

internationale tend à passer sous silence, sera bientôt compensée par la publication prochaine de l'œuvre poétique intégrale de l'auteure⁶² – une première mondiale en matière de traduction. Jelinek apparaît en France d'abord comme une romancière. Un grand nombre de pièces de cette dramaturge prolifique n'a encore jamais été publié en français, bien qu'un certain nombre de manuscrits existent chez L'Arche Éditeur. Certes, l'édition théâtrale représente moins de 0,5 % du marché de l'édition en France. On peut néanmoins s'étonner de l'absence de publication de certaines pièces, même après qu'elles ont été mises en scène en France, comme c'est souvent le cas pour les textes contemporains.

Images médiatiques

Avant même que ne paraisse la première traduction française de Jelinek, la presse citait déjà régulièrement son nom dans des articles concernant la politique autrichienne, et notamment dans le contexte de « l'affaire Waldheim » (1986), lorsque le passé du président autrichien dans la Wehrmacht avait été révélé. Depuis cette époque, la presse française nationale quotidienne est très sensible aux prises de position politiques de cette intellectuelle engagée – on sait combien les Français tiennent à la figure de l'écrivain engagé qui avait connu son apogée avec Sartre, Beauvoir et Malraux. En 2004, Christine Lecerf constate : « on a été d'autant plus enclin à valoriser son engagement politique qu'il se faisait de plus en plus rare dans le paysage littéraire français. Mais Elfriede Jelinek est encore trop rarement considérée comme l'auteur d'une œuvre⁶³ ». L'année dernière, *Libération* publie avec un gros titre sur sa une la traduction du texte de soutien de Jelinek au groupe russe des Pussy Riot, et ce, quelques jours seulement après sa parution sur le site personnel de l'auteure et avant même que la traduction anglaise ne paraisse⁶⁴. Le même journal soulignait dans un autre article le mutisme d'alors du milieu culturel français, face à l'affaire⁶⁵.

Mais c'est avant tout l'engagement politique critique de Jelinek contre son propre pays qui domine dans la réception journalistique française. À l'instar de Thomas Bernhard, dans l'héritage duquel elle est systématiquement placée, elle incarne la mauvaise conscience de l'Autriche, celle qui déterre le passé nazi de l'Autriche, qui combat la montée de l'extrême-

réception internationale d'une artiste qui n'a pas encore été consacrée (REINBERGER N., « Die Rezeption Elfriede Jelineks in Frankreich », in Bartens D., Pechmann P. (dir.), *Elfriede Jelinek: Die internationale Rezeption*, Grasse/Vienne, Literaturverlag Droschl, coll. « Dossier extra », 1997, p. 100-119, ici p. 104).

⁶² Dans une traduction de M. Jourdan et M. Sobottke, à paraître en 2013 chez Westphalie Verlag dans une édition bilingue.

⁶³ LECERF C., « Elfriede Jelinek et la France. Les réactions françaises au prix Nobel 2004 », sur le site d'Arte, daté du 06.12.2004 : <http://www.arte.tv/fr/elfriede-jelinek-et-la-france/706682.CmC=706688.html>, consulté le 21 décembre 2012.

⁶⁴ JELINEK E., « Pussy Riot : Chanter, danser, crier », traduit par P. Démérin et D. Hornig, *Libération*, 04.09.2012.

⁶⁵ LORET Éric, « Les artistes français aphones », *Libération*, 17.08.2012.

droite dans son pays⁶⁶. Valérie De Daran reprend l'hypothèse émise par Ute Weinmann à propos de l'image française de l'Autriche comme *locus terribilis* et de l'intérêt pour l'écrivain Thomas Bernhard⁶⁷, auquel elle adjoint Elfriede Jelinek. Pour elle, cette réception accrue « reflète indirectement l'incapacité française à revenir sur les étapes douloureuses de son propre passé (le "vichysme", la guerre d'Algérie) ou à affronter de nouvelles réalités politiques proprement nationales (montée de l'extrême-droite)⁶⁸ ».

Comme partout ailleurs, la presse française recasse une image de Jelinek également marquée par sa réputation sulfureuse, nihiliste et parfois perverse, qui ont quelque peu éclipsé l'œuvre et la dimension avant-gardiste de son travail sur la langue⁶⁹. D'ailleurs, on peut souligner le nombre impressionnant d'interviews de l'auteure, publiées dans la presse française depuis les années 1980. Depuis le prix Nobel, Elisabeth Kargl observe avec un certain optimisme une « réorientation très nette de la réception » qui « s'émancipe des clichés qui ont accompagné sa première réception » pour se concentrer sur le travail sur la langue. Selon elle, ce changement s'est notamment opéré suite à la sortie, en langue française, du roman *Enfants des morts* en 2007⁷⁰. La traduction de cette œuvre monumentale (de par sa densité formelle et sa complexité linguistique ?), réputée intraduisible, par Olivier Le Lay fut unanimement saluée, et récompensée par le Prix André-Gide. Une nouvelle consécration de l'auteure par le biais de son traducteur, qui tient lieu de « consacrant consacré », pour reprendre une formule de Pascale Casanova⁷¹ : le transfert de capital littéraire est alors double.

Si nous ne pouvons analyser ici plus avant la réception journalistique des dernières traductions et mises en scène françaises de Jelinek, attardons-nous un instant sur celle de *Winterreise*, récemment traduit par Sophie Andrée Herr⁷². L'accueil en France a été globalement mitigé, très favorable dans certains médias⁷³, très mauvais dans certains organes

⁶⁶ KARGL E., « "La scandaleuse Autrichienne". La réception française d'Elfriede Jelinek », in Lacheny M. et Laplénie J.-F. (dir.), « *Au nom de Goethe !* » *Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009, p. 101-109, ici p. 102-103.

⁶⁷ WEINMANN U., *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 245.

⁶⁸ DE DARAN V., « *Traduit de l'allemand (Autriche)* »..., cit., p. 117. Par ailleurs, l'auteure distille dans cet ouvrage son inimitié pour l'œuvre d'Elfriede Jelinek et témoigne d'une incompréhension totale de l'esthétique d'Elfriede Jelinek, dont l'intention, par exemple, n'est pas d'écrire du théâtre documentaire (cf. p. 119).

⁶⁹ C'est ce que constate Elisabeth Kargl, qui a consacré la 3^e partie de sa thèse soutenue en 2006 à la réception dans la presse française des traductions et mises en scène françaises de Jelinek entre 1986 et 2006 (KARGL E., *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations*, Paris 3 / Universität Wien, 2006, thèse).

⁷⁰ KARGL E., « "La scandaleuse Autrichienne" »..., *op. cit.*, p. 102-103.

⁷¹ CASANOVA P., « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, septembre 2002, p. 7-20, ici p. 18.

⁷² JELINEK E., *Winterreise*, *op. cit.*. Pour cette pièce, Elfriede Jelinek a reçu en 2011 le prestigieux prix du dramaturge contemporain (Mülheimer Dramatikerpreis).

⁷³ Voir notamment la recension de Laure Adler sur France Culture, le 24.04.2012, celle de Baptiste Liger sur France Inter, dans *Micro-Fictions* du 13.07.2012, ou encore celle de LECERF C., « Un théâtre de glace », *Le Monde des Livres*, 13.04.2012, p. 5 et TIESSET Jean-Luc, « De Schubert à Jelinek », *La Quinzaine Littéraire*, n° 1063, 16.06.2012, p. 7-8.

de presse plutôt de droite⁷⁴. Dans beaucoup de critiques, même parmi les plus sérieuses, on retrouve une insistance particulière sur l’auteure, sur des biographèmes⁷⁵ auctoriaux (l’artiste qui « obtint, sans même daigner se déplacer, le prix Nobel de littérature en 2004⁷⁶ »), la reprise inexorable de l’image d’une artiste scandaleuse, mais aussi et surtout celle d’une « professeure de désespoir⁷⁷ », « sœur en haine du confrère Thomas Bernhard⁷⁸ ». Prenant le contrepied de cette vision réductrice, *Lire* publie un entretien avec l’auteure, repris dans *L’Express*, qu’il intitule « Je le revendique : oui, je suis un auteur comique⁷⁹ ». Si *Le Temps*, *Le Magazine Littéraire* et *La Quinzaine Littéraire* proposent une véritable analyse du texte⁸⁰, à l’inverse, les attaques personnelles, les condamnations virulentes et sexistes de *Paris Match* rappellent par bien des aspects celles du *Kronen-Zeitung*, journal autrichien particulièrement hostile à Jelinek. Outre l’idée d’un acharnement politique contre l’Autriche (« Pauvre Autriche ! [...] Jelinek cherche des raisons de haïr son pays avec la soif d’une feuille pour la rosée⁸¹ »), la « souilleuse de nid⁸² » est assimilée à une déséquilibrée, dans la tradition du discours hystérique auquel la littérature des femmes a souvent été assimilée⁸³. Selon le tabloïde, « on tombe presque dans la pathologie [...] ce n’est même plus du raisonnement obsessionnel, cela tourne au déraisonnement maladif », dénué de toute ironie. La condamnation psychiatrique culmine lorsque le (la ?) critique anonyme indique qu’« [e]lle agace ses paragraphes comme une anorexique sa salade, déplace les mots sur le papier comme l’autre ses feuilles sur l’assiette et, finalement, ne donne aucun goût au plat que l’autre ne touche pas⁸⁴ ».

⁷⁴ Voir notamment : CLAVEL André, « Elfriede Jelinek, kaputt », *L’Express*, 10.05.2012 et « Elfriede, génie sec », *Paris Match*, 28.05.2012.

⁷⁵ Concept forgé par BARTHES R., *Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 706.

⁷⁶ PASCAUD Fabienne, *Télérama*, n° 3248, 11.04.2012. Plus virulente, la critique de *L’Express* qui rappelle et relance la polémique qui suivit l’annonce de l’attribution du prix Nobel (CLAVEL A., *op. cit.*).

⁷⁷ Allusion au titre d’un essai de Nancy Huston que l’écrivaine consacre à des écrivains dits nihilistes dont elle fustige un culte suspect pour le désespoir. « S’il y a un palmarès des professeurs de désespoir, parmi ceux que je connais Elfriede Jelinek caracole en tête ; personne ne la dépasse » (HOUSTON N., *Professeurs de désespoir* [2004], Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2005, p. 251).

⁷⁸ PASCAUD F., *op. cit.*

⁷⁹ LIGER B. artiste, « Elfriede Jelinek : “Je le revendique : oui, je suis un auteur comique” », *Lire*, n° 405, mai 2012. À propos du comique dans son œuvre, voir notamment l’article BANOUN B., « Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks », in Schmidt-Dengler W., Sonnleitner J., Zeyringer K. (dir.), *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1996, p. 285-299.

⁸⁰ RÜF Isabelle, « Elfriede Jelinek entreprend un voyage au bout de l’hiver, la traversée d’une glaciation affective et politique », *Le Temps*, 05.05.2012 ; ROLLAND P., « Jelinek en mode mineur », *Le Magazine Littéraire*, n° 518, avril 2012, p. 44 ; TIESSET J.-L., « De Schubert à Jelinek », *La Quinzaine Littéraire*, n° 1063, 16.06.2012, p. 7-8.

⁸¹ « Elfriede, génie sec », *Paris Match*, 28.05.2012.

⁸² Voir la documentation de JANKE Pia (Dir.), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzbourg, Jung und Jung, 2002.

⁸³ Dans *Le Mur*, *Rosamunde* ou encore *Ulrike Maria Stuart*, Elfriede Jelinek reproduit pour mieux le dénoncer ce type de discours sur l’hystérie de l’écriture féminine et convoque les voix spectrales de sujets féminins écrivains (Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath ou encore Marlen Haushofer dans *Le Mur*).

⁸⁴ « Elfriede, génie sec », *op. cit.*

Une réception grand public ?

Quand on explique à son entourage que l'on travaille sur l'œuvre d'Elfriede Jelinek, le nom n'évoque généralement pas grand-chose, parfois, il suffit de prononcer le nom à la française pour qu'il provoque un effet de reconnaissance, mais bien souvent, c'est seulement par le biais de l'adaptation cinématographique de son roman *La Pianiste* que notre interlocuteur se sent en terre connue. Après avoir reçu trois prix au festival de Cannes en 2001, le film franco-autrichien du réalisateur Michael Haneke a en quelque sorte relancé la réception de Jelinek en France, tout en accentuant malheureusement l'image quelque peu stéréotypée d'une auteure scandaleuse et même perverse, dont le film ferait le portrait. La presse française relira alors le roman de Jelinek par le prisme de l'adaptation cinématographique de Haneke. Si le film a fait connaître au grand public le nom de Jelinek, le prix Nobel avait fait espérer à certains voir la réception de Jelinek s'amplifier en France. Force est de constater qu'aujourd'hui encore, son œuvre reste largement inconnue du grand public et, curieusement, sous-représentée dans les rayons des libraires qui ne sont pas dites « de création » qui pour leur part, prennent le risque de proposer aussi des auteurs moins connus ou bien dont l'audience n'est pas proportionnelle à la reconnaissance institutionnelle de leur œuvre, comme c'est le cas ici. Cela rejoint par ailleurs l'hypothèse de nombreux chercheurs germanophones selon laquelle Jelinek est lue dans le cercle restreint de lecteurs érudits, et notamment d'universitaires⁸⁵. On sait que les prix littéraires sont des accélérateurs de consécration et de vente, un effet largement ressenti en France comme ailleurs dans les semaines qui ont suivi l'obtention du prix Nobel en 2004⁸⁶. Le critère du succès commercial des « bestsellers », si relatif soit-il, n'est pas décisif dans le sens où notre auteure appartient à la « sphère de production restreinte » du champ littéraire que Bourdieu oppose à celle de la grande production et que dans cette sphère, la logique de la reconnaissance symbolique par les pairs prime sur celle du succès commercial et financier⁸⁷. Il faut préciser cependant qu'Elfriede Jelinek n'a jamais reçu de prix littéraire français, contrairement, par exemple, à Thomas Bernhard (1988) ou à Doris Lessing, qui reçut le prix Médicis étranger en 1976, 31 ans avant d'obtenir le prix Nobel. Cela tiendrait-il à ce que nos prix littéraires, pris depuis les années 1970 dans les intérêts économiques et commerciaux de l'industrie du livre, n'aient

⁸⁵ « Die intensivere Beschäftigung mit den schwierig zu lesenden Texten der österreichischen Autorin bleibt einem spezialisierten Publikum vorbehalten, welches vor allem im Bereich der Universitäten, also der Theater- beziehungsweise Literaturwissenschaft, als auch im Umfeld von Kultureinrichtungen, in erster Linie Theatern, zu finden ist » (CLAR P., *op. cit.*, p. 37). Voir aussi MEYER Anja, *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*, Hildesheim, Olms-Weidmann, coll. « Germanistische Texte und Studien », vol. 44, 1994, p. 6.

⁸⁶ Seuil, cependant, comme la plupart des maisons d'édition françaises, refuse de communiquer sur les chiffres de vente.

⁸⁷ BOURDIEU P., « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126, ici p. 54-55.

« jamais su consacrer – sinon dans un après-coup tenant toujours du rachat – les formes les plus modernes de la création littéraire », perpétuant « une certaine idée de la littérature, plus accessible et démocratique, plus populaire et commerciale parfois⁸⁸ » ?

Sur les planches françaises

Elfriede Jelinek n'est pas plus reconnue par le champ théâtral : la frilosité des théâtres français pour monter des textes de la dramaturge a déjà été soulignée dans de précédents articles⁸⁹. Toutes les mises en scène françaises n'ont pas été enregistrées par le CnT⁹⁰, car beaucoup restent informelles et sans visibilité aucune, d'où la difficulté d'ailleurs d'en retrouver trace, ne serait-ce qu'avec quelques années de recul. Ainsi, Nicole Colin-Otto qui en propose un recensement jusqu'en 2000/2001 dénombre six créations françaises, omettant deux mises en scène mineures de 1999⁹¹. Suite au prix Nobel, on a observé un pic des mises en scène françaises, avec quatre créations en France en 2007-2008⁹² et trois la saison suivante⁹³. Mais ces deux saisons font bel et bien figure d'exception : il n'y a jamais eu plus de deux nouvelles mises en scène par saison en France depuis 2004, auxquelles viennent souvent s'ajouter des reprises (et parfois des spectacles allemands invités). Les quatorze nouvelles créations, recensées entre janvier 2005 et mars 2013⁹⁴, à l'exception de la mise en scène de Marcel Bozonnet⁹⁵, sont souvent le fruit de petites compagnies, de productions plutôt modestes, de metteurs en scène moins connus et souvent jeunes, dont l'indépendance artistique permet de monter des textes contemporains qui seraient moins facilement

⁸⁸ DUCAS Sylvie, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *CONTEXTES*, 7/2010 (en ligne depuis le 04 juin 2010). URL : <http://contextes.revues.org/4656>, consulté le 01 décembre 2012, p. 6.

⁸⁹ Voir notamment : COLIN-OTTO Nicole, « Österreich, Österreicher, am Österreichsten ? La réception d'un "auteur provincial" : le théâtre d'Elfriede Jelinek en France », *Austriaca*, n° 59, 2004, p. 29-38 et KARGL E., « Traduire le théâtre... », *op.cit.*, p. 39-61.

⁹⁰ Le Centre national du Théâtre (CnT) est un centre de ressource et de conseil sur le théâtre en France.

⁹¹ COLIN N., *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld, transcript Verlag, coll. « Theater », vol. 27, 2011, p. 727. Jean-Louis Amar mit en scène *Nora* avec sa petite compagnie en mars 1999 à l'Espace culturel des Finances de Bercy et Anne Courel adapta *Méfions-nous de la nature sauvage* au Théâtre de Bourg-en-Bresse *La Vinaigrerie* (première le 11.10.1999).

⁹² *Je voudrais être légère*, mise en scène : Alain Fourneau, première le 29.11.2007 au Théâtre des Argonautes de Marseille ; dans le cadre du « Grand Chantier » : *Bambiland*, mise en scène : Ivica Buljan, Première le 06.2008 à la Comédie de St Etienne et *Les Adieux, Drame de princesses* le 06.06.2008 à la Comédie de St Etienne ; et enfin *Drame de princesses. La Jeune Fille et la Mort I : Blanche-Neige*, mise en scène : Olivia Sabran, première le 23.07.2008 au Festival « Nous n'irons pas à Avignon » de Vitry-sur-Seine.

⁹³ *La Belle au Bois Dormant*, mise en scène : Elina Löwensohn, première le 30.09.2008 à Montévidéo, Marseille ; *Maladie ou femmes modernes*, mise en scène : Marie Florine Thieffry, le 07.12.2008 au Bar des Capucins, Lyon ; *Jackie*, mise en scène : Pauline Laidet, Première le 16.05.2009 au Théâtre Le Verso, Saint-Etienne.

⁹⁴ Sur la même période, le CnT en recense seulement 5 pour la France ; les Archives du Spectacle, qui semblent prendre en compte l'ensemble de l'espace francophone, en recensent 11 sur les 19 trouvés. Nous n'incluons pas les spectacles étrangers invités ainsi que les lectures et installations performances. Nous avons croisé les informations fournies par le centre de recherche sur Elfriede Jelinek de l'université de Vienne, les archives des sites théâtre-contemporain.net et lesarchivesduspectacle.net, ainsi que nos propres recherches pour parvenir à ces chiffres, qui n'ont pas la prétention d'exhaustivité.

⁹⁵ *Jackie*, mis en scène par Marcel Bozonnet, première le 14.9.2006 à la Maison de la Culture d'Amiens.

exploitables dans les gros théâtres. Ce sont surtout les adaptations des romans *Les Exclus* et *Les Amantes* par Joël Jouanneau, qui ont rencontré un certain succès auprès du public français⁹⁶ bien que, selon certains, « elles ne reflètent nullement l'écriture dramaturgique de Jelinek⁹⁷ ». Il est tout aussi étonnant de constater que l'œuvre de Jelinek n'est jamais entrée dans le répertoire de la Comédie Française, et que sa présence au festival d'Avignon s'est limitée à l'invitation de spectacles germanophones. La première fois en 1983, alors que Jelinek n'était encore pas traduite en français⁹⁸, puis il fallut attendre 29 ans pour que son œuvre fasse son retour au festival, lors de la dernière édition⁹⁹, avec d'ailleurs un certain succès. Alors même qu'elle apparaît comme la dramaturge la plus importante du théâtre germanophone depuis la mort de Thomas Bernhard et celle de Heiner Müller, son confrère Peter Handke est bien plus représenté en France et Thomas Bernhard reste, malgré la réception tardive de son théâtre, l'auteur de langue allemande le plus joué en France après Brecht¹⁰⁰.

Jusqu'à présent, la recherche a expliqué la marginalité de Jelinek sur les planches françaises en se référant à l'écriture complexe de Jelinek, dont les textes ne sont certes pas faciles d'accès, même pour les professionnels du théâtre et les habitués du théâtre contemporain¹⁰¹. Pour Elisabeth Kargl, cela s'explique aussi par des premières traductions de théâtre « falsifiantes¹⁰² ». Comme le souligne Nicole Colin-Otto, ce n'est certainement pas la dimension politique qui fait peur aux metteurs en scène, ni même les problèmes de transfert linguistique ou d'ancrages culturels spécifiques à l'Autriche. Selon elle, il s'agirait bien plus du caractère radical de son esthétique qui semble effrayer les metteurs en scène et directeurs de théâtre¹⁰³ – absence de fable, de personnages, énormes blocs de texte qui exposent et déconstruisent des discours hétérogènes sous forme de montage. En Allemagne, où ce type de théâtre a une certaine tradition, les metteurs en scène, qui ont l'habitude d'avoir plus d'originalité et de distance dans leur rapport au texte, sont ainsi plus nombreux à redécouper,

⁹⁶ *Les Exclus*, mise en scène : Stéphanie Loïk, Première le 01.04.1994 au Théâtre Populaire de Lorraine, de Thionville. *Les Amantes*, mise en scène : Joël Jouanneau, Première le 14.03.2001 au Théâtre Le Poche de Genève (le spectacle fut représenté en France avec succès jusqu'en 2005).

⁹⁷ HORNIG D., « Le théâtre d'Elfriede Jelinek. Les contours d'une esthétique », cit., p. 370.

⁹⁸ *Clara S.*, mis en scène par Ulrike Ottinger, fut représenté en allemand avec sous-titrage dans la Cour de la Faculté des Sciences en 1983.

⁹⁹ *Die Kontrakte des Kaufmanns (Les Contrats du commerçant)*, mis en scène par Nicolas Stemmann, fut représenté en allemand avec sous-titrage dans la Cour du lycée St Joseph, première le 21 juillet 2012.

¹⁰⁰ C'est ce qu'il ressort des statistiques effectuées par Nicole Colin pour les décennies 1980/90 et 1990/2000, disponibles sur le CD-Rom fourni dans : COLIN N., *Deutsche Dramatik...*, cit.

¹⁰¹ COLIN-OTTO N., « *Österreich...*, cit., p. 33.

¹⁰² KARGL E., « Traduire le théâtre... », cit, p. 39-61.

¹⁰³ COLIN-OTTO N., « *Österreich...*, cit., p. 33-38.

récrire ses blocs de textes monumentaux, et à se confronter aux défis que la dramaturge autrichienne leur lance :

L'idée que puisse exister une sorte de coauteur quasiment anonyme disposant d'une liberté radicale, comme le demande la dramaturge autrichienne, ne fait pas partie des habitudes chez les metteurs en scène français. Contrairement au « théâtre de metteur en scène » en Allemagne, le théâtre français reste un « théâtre d'auteur » où les metteurs en scène, à de rares exceptions près, suivent et respectent traditionnellement le texte. [...] [C]omment un auteur qui travaille sérieusement la forme artistique de ses textes pourrait-il accepter que les metteurs en scène maltraitent ses textes¹⁰⁴ ?

Pourtant, il convient de nuancer le constat plutôt décevant de la réception de Jelinek dans les théâtres de France, puisqu'on constate par ailleurs la même marginalité de Jelinek en Autriche, où l'auteure avait même interdit la représentation de ses pièces. Seule la réception allemande de son œuvre est très intense et les mises en scène y sont régulièrement récompensées ou invitées au prestigieux festival de théâtre de Müllheim. Les données du centre de recherche sur Elfriede Jelinek à Vienne (Elfriede Jelinek-Forschungszentrum) permettent aussi de constater qu'au niveau international, la France reste de très loin le pays non germanophone dans lequel il y a eu le plus de mises en scène de textes de Jelinek¹⁰⁵. Suite à la présentation du texte *Jackie* par l'actrice et la metteuse en scène Bérandère Bonvoisin au festival « La Mousson d'été » à Pont-à-Mousson en 2004¹⁰⁶, on a observé en France (comme ailleurs), un certain « engouement » des metteurs en scène pour cette pièce, qui dresse un portrait critique de Jackie Kennedy, avec sept créations¹⁰⁷, suivie des *Drames de princesses* dont le texte est issu. Ces pièces ont sans doute l'avantage d'être plus courtes et plus accessibles au grand public : la traduction a été pensée pour la scène et privilégie une certaine « parlabilité » dans une langue épurée¹⁰⁸.

En 2006, Elisabeth Kargl exprimait l'espoir qu'un grand metteur en scène français se confronte à l'œuvre dramatique de Jelinek, et déclenche ainsi sa consécration théâtrale comme

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁵ Dans les données sont comptabilisées les lectures scéniques et les spectacles étrangers invités, qui à eux seuls sont plus nombreux que les mises en scène. Mais même en ne prenant en compte que les mises en scène, la France est très largement en avance sur les autres pays. Voir le tableau comparatif de SCHENKERMAYR Christian, « Die Inszenierungen und Aufführungen von Elfriede Jelineks Theaterstücken », in CLAR P., SCHENKERMAYR C. (dir.), *op. cit.*, p. 61-166, ici p. 61-62.

¹⁰⁶ Voir BONVOISIN Bérandère, « Ce qui est terriblement humain, c'est bien ce chaos... », in Banoun B., Hoffmann Y., Zeyringer K., *Dossier Elfriede Jelinek, europe*, n° 933-934, cit., p. 402-405.

¹⁰⁷ Première création en France mise en scène par M. Bozonnet, 14.09.2006, Maison de la Culture d'Amiens. Autres mises en scène : Pauline Laidet (16.05.2009 au Théâtre du Verso de St Etienne), Anne Théron (13.01.2010, TAP, Poitiers). La pièce fut également représentée avec d'autres *Drames de princesses* dans une mise en scène de Matthieu Roy (TNS, 14.12.2006), dans une scène en scène d'Ivica Buljan (06.06.2008 à la Comédie de St Etienne), et dans une scène en scène de Valérie Hernandez et Michel Ducros (14.02.2012 au Théâtre Antoine Vitez d'Aix-en-Provence). Au moment où nous écrivons ces lignes, les élèves de l'ERAC de Cannes préparent un spectacle à partir d'un montage des *Drames de princesses* et de textes d'Hélène Cixous (*Drames de bitch*, première le 15 mars 2013 au festival Made in Friche n°3 à Marseille).

¹⁰⁸ Ce qui lui vaut par ailleurs la critique d'Elisabeth KARGL : « Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Zu Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen* und *Bambiland* in Frankreich », in : CLAR P., SCHENKERMAYR C., *op. cit.*, p. 275-303.

ce fut le cas en Allemagne après que Claus Peymann et Einar Schleef se sont confrontés à un texte de Jelinek – mais quid de la mise en scène de Joël Jouanneau¹⁰⁹, de celle de Marcel Bozonnet ? À l'époque, elle plaçait tous ses espoirs en Claude Régy qui, selon ses sources, s'intéressait alors à *In den Alpen* et *Das Werk* : il pourrait, écrivait-elle, « être la clé de la réception théâtrale de l'œuvre jelinekienne et lui conférer enfin une présence sur les scènes françaises digne d'un auteur nobélisé¹¹⁰ ». Une chance avortée, ce projet n'ayant jamais vu le jour.

Réception scolaire, universitaire et académique

Si les éditeurs de manuels scolaires n'ont pas encore osé intégrer des extraits des textes de Jelinek dans les manuels d'allemand au lycée, on constate cependant qu'au moins depuis 2009, *La Pianiste* figure parmi les quelques dix œuvres que le bulletin officiel du ministère de l'Éducation Nationale recense et parmi lesquels les enseignants d'allemand peuvent puiser pour construire leurs séquences d'apprentissage¹¹¹. Or, à notre connaissance, seul le manuel *Welten* pour les premières et terminales intègre un extrait et un portrait de Jelinek¹¹². La réception de l'œuvre de Jelinek par les éditeurs français pose certainement des problèmes à la fois de par la complexité de son écriture et des jeux sur la langue du texte original, mais aussi de par la sensibilité des thèmes abordés. Néanmoins, on peut noter que plusieurs grandes écoles conseillent à leurs étudiants la lecture de *La Pianiste*, entrée dans le corpus des livres canoniques à connaître¹¹³. Contrairement à la réception scolaire, la réception universitaire est très intense depuis quelques années, notamment parmi les germanistes. L'université ne se situe pas « [à] l'extrême fin de la chaîne de la réception », même si nous choisissons de l'aborder ici en dernier. Elle ne vient pas seulement « parachever la reconnaissance d'un auteur à laquelle ont contribué » critiques, maisons d'éditions et prix littéraires¹¹⁴, comme l'affirme Valérie de Daran, mais se situe dans le cas d'Elfriede Jelinek en amont du processus de réception qu'elle accompagne. En effet, Yasmin Hoffmann fait partie des tout premiers

¹⁰⁹ Son adaptation du roman *Les Amantes* a connu un énorme retentissement avec une tournée de quatre ans dans toute la France.

¹¹⁰ KARGL E., *Traduire le théâtre...*, cit., p. 563.

¹¹¹ Voir le BO spécial n°2 du 19 février 2009, Ministère de l'Éducation Nationale, p. 16.

¹¹² Voir l'analyse du canon littéraire implicite de onze manuels scolaires d'allemand effectuée par Ingeborg Rabenstein-Michel, "Zum Interesse eines literarischen Kernkanons im französischen DAF-Unterricht", in Hamann C., Hofmann M. (dir.), *Kanon heute. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag, 2009, p. 173-184.

¹¹³ Voir les conseils de lectures en Hypokhâgne A/L pour la rentrée 2011 sur le site du lycée du Parc à Lyon : http://lyceeduparc.fr/cms/ldp.php?name=article_parc_cms&paysage=oui&id_article=138&precedent=ulmlyon consulté le 22 décembre 2012 ; ou encore sur le site du lycée Flaubert de Rouen : http://www.lycee-flaubert-rouen.fr/admin/spaw/uploads/files/ECE/travailECE12012_2013.pdf, consulté le 22 décembre 2012.

¹¹⁴ DE DARAN V., « *Traduit de l'allemand (Autriche)* »..., cit., p. 97.

chercheurs en France à s'intéresser à l'œuvre de Jelinek dès les années 1980 et à en proposer avec une autre universitaire, Maryvonne Litaize, les premières traductions, qui vont permettre la circulation des textes dans le champ littéraire francophone. La plupart des traducteurs d'Elfriede Jelinek sont d'ailleurs issus de la sphère académique, ce qui du reste n'est pas propre à la France¹¹⁵. En 1993, Yasmin Hoffmann soutient la première thèse française sur Jelinek¹¹⁶. À l'heure actuelle, cinq thèses sont en cours dont trois en Etudes Germaniques, une en Etudes Théâtrales et une en Littérature Comparée. Les germanistes, qui ont mis deux de ses œuvres au programme des concours d'enseignement en 2007, et avaient déjà proposé un extrait de roman pour une épreuve de traduction, lui consacrent de plus en plus d'articles et de séminaires. En mars 2014, sept ans après la dernière journée d'étude en France consacrée à Elfriede Jelinek¹¹⁷, se tiendra à Saint-Etienne et Lyon un colloque international et transdisciplinaire qui a pour ambition de réfléchir précisément aux notions d'autorité, d'auctorialité et de réception autour de l'œuvre de Jelinek. C'est encore et enfin du milieu universitaire qu'a été récemment lancée l'initiative d'un carnet de recherche hypotheses.org dédié à la réception française de Jelinek et à la mise en réseau des différents acteurs de cette réception¹¹⁸.

En guise de conclusion

La réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France nous a conduits à aborder l'œuvre de cette auteure hors normes sous divers angles. D'une part, son œuvre témoigne d'une relecture attentive des textes canoniques de l'avant-garde française ; d'autre part, l'accueil qui lui est réservé en France s'avère partiel et partial. En quoi cette relation déséquilibrée nous renseigne-t-elle sur l'*auctoritas* d'une auteure dont l'œuvre suscite surtout l'intérêt des lecteurs et spectateurs non-autrichiens ? En citant, paraphrasant et réécrivant les textes de ses auteurs fétiches, Elfriede Jelinek fait d'eux ses « co-auteurs », si bien que l'auctorialité semble en quelque sorte « partagée ». Elle renvoie non seulement à elle-même, mais aussi à la responsabilité de ses prédécesseurs. Ce transfert partiel de l'*auctoritas* ne lui confère-t-il pas le statut d'un « auteur au second degré » ? De même, nous pourrions nous demander si l'ambiguïté de son image publique, influant sur la réception de son œuvre, ne participe pas non plus de ce processus de désacralisation de la figure auctoriale. L'auteure

¹¹⁵ Voir article de CLAR P., « Theatrale Grenzgänge », cit., p. 37-42.

¹¹⁶ Yasmin H., *Untersuchungen zur Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks: „Abgründe dort sehen zu Lehren, wo Gemeinplätze sind“*, thèse en allemand soutenue à l'université de Provence, sous la direction de Ingrid Haag, 1993.

¹¹⁷ Journée d'études Elfriede Jelinek, Université de Caen, 26 janvier 2007.

¹¹⁸ <http://jelinek.hypotheses.org/>, ouverture du site en novembre 2012 ; page consultée le 06 mars 2013.

n'est alors plus prise au sérieux, c'est-à-dire « au premier degré », et peut même être l'objet des plus vives invectives. Mais c'est aussi l'ironie de Jelinek, omniprésente dans ses textes tout comme dans ses interventions publiques et médiatiques, qui n'est pas toujours comprise au second degré. Ultime retournement, les médias nourrissent l'idée d'une auteure « au second degré », puisque l'intérêt pour la personne de l'auteure l'emporte très souvent sur l'analyse stylistique et critique de son œuvre, et que sa technique de montage de citations d'autrui y est régulièrement débattue. S'il y a donc une réception croisée entre Elfriede Jelinek et la France, il y a aussi une réception croisée entre l'auteure et ses productions littéraires. Dans les deux cas, la réception interne et externe, personnelle et collective, lui confère le statut d'une « auteure au second degré ».