

JELINEK ET HANEKE. LA FEMME ÉVISCÉRÉE COMME OBJET DU REGARD

NOEMINA CÂMPEAN*

ABSTRACT. Jelinek and Haneke. The Eviscerated Woman as the Object of Gaze. This paper aims to explore a psychoanalytical comparison between Erika from the novel *The Piano Teacher* (*Die Klavierspielerin*, 1983), and the same character from the Michael Haneke's film, *La Pianiste* (2001), adapted after Elfriede Jelinek's writing. Whereas the woman in the book can only exist as a mask in order to exist as a phallus (the version of the father, Fr. *la Père-version*) – according to Jelinek's obsession with the monstrous couple *eye-gaze*, expressed in an unnatural sexuality –, the woman on the screen is caught between the instances of embedding (the woman as uterus – the mother, the woman as a living tomb – the daughter) and the demystification of sexuality which culminates in rape.

Keywords: *language, gaze, sexuality, voyeurism, masochism, Jelinek, Haneke.*

« Je suis le père de ma langue maternelle »

Dans le discours de réception (enregistré) du Prix Nobel de Littérature du 7 décembre 2004, intitulé *À l'écart*, Elfriede Jelinek mentionne que ce qui est touché par la cible du regard *serait mieux resté non-dit*, trouble et dépourvu de sens. Nous en déduisons que le regard (non pas la vue, ni la vision, ni le voir), tout comme la voix ou l'écrit/ l'écriture, représente le chemin de retour au langage, à un langage qui, dans sa permanence, s'éloigne de l'objet regardé. Pour Jelinek, l'objet respire par une distanciation entre la parole et le réel qui trouve « encore et encore, dans le Rien qui se trouve à côté de l'écart ». Le regard, présent dans l'invisible qui devient visible et, à la fois, présent dans le désir, isole le moi qui, lorsqu'il est regardé, devient tableau ou miroir. Jelinek déclare que, dans l'essai d'arriver à sa

* *Docteur ès Lettres* (2015), Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, Faculté des Lettres. Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email : noemina.campean@gmail.com

propre langue, au lieu où celle-ci est déjà, elle marche à pas lourds sur les tombes des morts. La langue dont elle s'absente la scinde, traumatisant ou trouant son corps (le trou dans le réel, trou lié au trauma, fr. le *troumatisme*¹), comme une *chienne* qui, au lieu de lui offrir de la protection, la mord; la langue n'est pas chez elle, ne peut pas être vue, ni appropriée, elle est précisément le chemin et le gardien; les mots qui se séparent se transforment en *expressions*, non pas en *explications*. Comment le moi, le personnage et l'écriture se construisent-ils dans des trous sans sol, ni fond, mais avec un fondement – se demande Jelinek de manière significative? En coupure, la langue, pas du tout arbitraire, sait ce qu'elle veut et fait référence au verbiage ou au bavardage – un discours qui *dis-court* et appelle progressivement par la diversité linguistique et par des mots inutiles qui, bien sûr, trahissent leur importance: la langue comme son propre phare sur la mer, flamme de la parole, enfant jamais eu mais pourtant perdu. Sans doute, le fait de dis-courir du discours vise le paysage aquatique qui inonde les 400 pages du roman *Avidité. Roman de divertissement*²: l'eau sinistre dans le ventre de laquelle sont mâchées les femmes roulées, « les rouleaux de chair », victimes du gendarme Kurt Janisch. L'inconscient de l'eau, si on peut l'appeler ainsi, un espace où ont lieu les monologues troubles des femmes mortes et enveloppées en plastique, privilégie pourtant le maintien de la fraîcheur des cadavres et la décomposition liquide des corps. Dans l'atrocité de la narration survient le sondage abyssal des propres viscères, mais aussi de ceux des personnages : prisonnière du propre *mot qui exprime la vérité*³, Jelinek écrit que l'homme fouille l'organisme de la femme, bien que tous les organes féminins doivent rester à leur place jusqu'à l'extrême vieillesse – « Après avoir sorti le noyau mou des femmes, il faut leur prendre aussi le reste. »⁴ Le reste, ce quelque chose *qui serait mieux resté non-dit*, ce quelque chose qui se soustrait au signifiant phallus, représente la réponse à la question *Que veut la femme phallique ?...*, cette femme qui embrasse un hybride imaginaire du père-mère de

¹ Néologisme inventé par Jacques Lacan, *Le Séminaire 21. Les non-dupes errent*, séance du 19 février 1974.

² Titre original: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, 2000.

³ Formule bienconnue de Mihai Eminescu du poème *À mes critiques*.

Au niveau où la femme est la vérité, l'article défini « la » du français apparaît non barré – cf. Jacques Lacan, *Encore*, p. 90 : « il n'y a qu'une manière de pouvoir écrire – sans barrer le « la » de l'article dont on vous parlait tout à l'heure - de pouvoir écrire la femme sans avoir à barrer le « la », c'est au niveau où la femme c'est *la vérité*. Et c'est pour ça qu'on ne peut qu'en *mi-dire*. » La femme barrée, la femme, the woman, n'existe pas, par conséquent « de son essence elle n'est pas toute ». Pour Lacan, la femme « n'est pas toute sujet de l'inconscient » ayant en vue qu'il y a quelque chose qui, du côté de la féminité, échappe au phallus – S (A).

⁴ *Apud*. Elfriede Jelinek, *Lăcomie. Un roman de duminică*, Polirom, 2008, trad. de l'allemand et notes Maria Irod, p. 114.

sa propre langue, c'est-à-dire la mère des profondeurs sans père auquel appartenir et qui, à un moment donné, est devenue inconvenable et incompréhensible par la langue véhiculée: « Il ne nous reste qu'à dire: notre père, qui êtes. Elle ne peut pas me penser ainsi, bien que moi, enfin, père de ma langue, donc: je suis mère. Je suis le père de ma langue maternelle. »⁵ En écrivant, Jelinek suit le chemin du père, non pas dans la folie, mais dans l'obstination de s'opposer à une femme/mère dévoratrice, presque barbare. La sexualité impossible à vivre du personnage alter ego Erika Kohut du roman *La Pianiste* (*Die Klavierspielerin*, 1983) descend du malheur du père: voulant échapper au jeu de la mère, le père « s'écrase soi-même », il perd ses esprits et est interné dans un hospice. Soustraite à sa vie inappropriée par rapport à son propre désir, Erika ne peut pas faire le deuil du père, bien qu'elle marque son corps de la lame qui avait appartenu à celui-ci. Se mutilant en profondeur la chair de la lame qu'elle porte partout, une lame avec laquelle son père rasait sa joue et dont la substance métonymique est tellement claire et absolue qu'elle ne peut être substituée par aucune métaphore⁶, mademoiselle Kohut crée dans son corps un espace pour le père, incorporant le mort dans une auto-dissection privilégiée.

Que veut la femme de Jelinek ?

Le cas Elfriede Jelinek va de concert avec le cas Erika Kohut. Professeure de piano au Conservatoire de Vienne et experte dans l'interprétation des œuvres de Franz Schubert et Robert Schumann, Erika Kohut habite et vit avec sa mère, avec laquelle elle a une relation précœdipienne torturante, corrosive; avec un père qui choisit de mourir, elle devient l'objet du désir de la mère. Jelinek la présente comme un insecte, un cadavre informe vêtu de cadavres de robes, un scarabée attrapé dans de l'ambre jaune, atemporelle et sans âge, une femme vieillie qui « après s'être tant d'années soumise à sa mère, jamais elle ne pourrait se soumettre

⁵ Elfriede Jelinek – Conférence Nobel, traduction de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>>

⁶ En voilà la description : « Lorsque personne n'est à la maison, elle taille exprès dans sa propre chair. Elle attend toujours avec impatience l'instant où elle pourra se taillader à l'abri des regards. (...) Cette lame est destinée à sa chair à ELLE. Lame d'acier bleuté, fine, élégante, souple, élastique. Jambes écartées, ELLE s'assied devant la face grossissante du miroir à raser et fait une entaille censée agrandir l'ouverture qui sert de porte d'entrée à son corps. Elle sait par expérience qu'une telle entaille ne fait pas mal car ses bras, ses mains et ses jambes lui ont déjà souvent servi d'objets d'expérience. » (E. Jelinek, *La Pianiste*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, présentation par Y. Hoffmann, Éd. du Seuil, 2002, p. 76)

à un homme. »⁷ Dormant ensemble dans le même lit marital, dès la période d'hospitalisation du père, blotties même, la mère lui surveille les mains pendant la nuit, et la maison, symbole de l'utérus maternel, est un « incubateur chaud » : « Erika aimerait surtout retourner dans le ventre maternel, s'y laisser bercer dans la douceur et la chaleur des eaux. »⁸ Ce qui fait que la dimension abusive et incestueuse de la relation entre la mère et la fille ait lieu dans le contexte d'un père littéralement aveugle et castré – un Œdipe qui s'arrache les yeux et choisit, coupablement, de regarder à travers la parole transmise à la fille, une loi du père infirme qui institue Erika comme organon de la puissance phallique. Représentant le désir du désir de la mère dans l'absence effective d'un père, c'est-à-dire l'incarnation du phallus symbolique absent, caché parmi les vêtements imposés par la mère, Erika laisse l'impression, dès le début du roman, de faire ce qu'elle fait pour plaire à sa mère : elle est plutôt assujettie que sujet en soi-même – « moins sujet qu'*assujetti* »⁹, d'où la source de toute l'angoisse. Le rapport de la professeure de piano avec le phallus est premier et survient par le manque de pénis de la mère: en tant que femme, Erika ne peut exister que comme un masque, derrière lequel se trouve la version du père (*la Père-version*), mais, ce qui est intéressant à remarquer, elle choisit d'être un masque pour être phallus. Sous la plume remarquable et impitoyable de Jelinek, Erika est décrite comme un trou d'un mètre soixante-quinze centimètres qui se dissout dans la terre; son sexe, comme un *rat dégoûtant* ou comme l'endroit d'où *la pourriture* s'étend; eh bien, les deux vieilles femmes ont les sexes *flétris et bouchés*, car elles deviennent toujours plus vieilles, rongant chacune avec les dents la chair de l'autre. Toujours aussi important, « La mère souhaite expressément que son enfant désire mijoter dans les liens maternels plutôt que dans la marmite des sensuelles passions amoureuses. »¹⁰ En d'autres mots, la mère demeure dans un rapport de « ravage » envers la fille, tel que formulé par Lacan¹¹, une expérience sourde d'amour-haine, une désobjectivation du corps du moment où la demande de la fille concernant la *connaissance du fait d'être femme* est immense, et la féminité et le sexe impossibles à transmettre. En qualité d'objet, *das Ding*, le corps maternel est dégoûtant et on ne peut lui répondre que par de l'aversion.

⁷ Cf. *La pianiste*, p. 10.

⁸ *La pianiste*, p. 65.

⁹ Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Staferla, pp. 113 & 120.

¹⁰ *La pianiste*, p. 169.

¹¹ « À ce titre l'élucubration freudienne du *complexe d'Œdipe*, qui y fait la femme « *poisson dans l'eau* », de ce que la castration soit chez elle de départ – *Freud dixit* –, contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme – pour la plupart – *le rapport à sa mère*, d'où elle semble bien attendre, comme femme, plus de subsistance que de son père – ce qui ne va pas avec lui, étant second dans ce ravage. » (J. Lacan, *L'étourdit*, Staferla, p. 12)

La narration de Jelinek est obsédée par l'imaginaire médusé de l'œil et du regard; une femme qui ne peut pas participer à ses propres vie et désir exprime sa sexualité par le voyeurisme. Le phallus et le regard fusionnent ainsi sur le corps de la femme. Le droit de regarder est par excellence masculin, la femme étant toujours celle qui est regardée, trop peu de fois celle qui regarde, déclare Jelinek dans une interview : « J'essaie de projeter un regard incorruptible sur les femmes, surtout lorsque celles-ci sont complices aux hommes. »¹² Le motif de la femme en tant qu'objet pornographique persiste dans la prose de Jelinek, des *Amantes*¹³ à *Avidité*. Jelinek soutient au même endroit que dans *La Pianiste* elle a créé une femme phallique qui s'approprie le droit masculin de regarder, payant cela de sa vie – il ne s'agit pas d'un suicide, mais d'un crime commis sur la propre personne, par et avec ses propres yeux (personne comme *persona* – masque et *personne* – rien), du pouvoir anéantissant du regard sur le sujet. Car le regard ne peut se regarder soi-même qu'au moment de l'aveuglement – l'exemple du père de la protagoniste, ou à l'instant de la mort¹⁴. En nous référant aux concepts de pulsion scopique chez S. Freud (paradigmatique en ce qui concerne la pulsion sexuelle et la pulsion de mort) et d'objet-regard chez Lacan, nous pouvons considérer que, premièrement, l'œil n'est pas seulement la source de la vue, mais aussi de la libido, et que, deuxièmement, au fondement de la visibilité/ du fait de regarder se trouve le regard en qualité d'objet *a*, appartenant à la jouissance mortifère. Lacan situe le regard au même niveau que l'objet anal ou oral – un objet cause du désir qui suscite l'angoisse. Le regard de la Méduse pétrifie, il porte une représentation de l'irreprésentable et canalise la peur de la différenciation sexuelle¹⁵: dans le cas présent, l'horreur vis-à-vis du sexe et de la sexualité d'une mère monstrueuse et terrifiante, l'horreur de l'inceste. Une nuit, Erika couvre sa mère de baisers, c'est plutôt une scène de lutte d'amour obscène et fascinant où, écrit Jelinek, ce n'est pas l'orgasme qui est le but, mais *la mère en soi, la mère en tant que personne* : « C'est la vieille chair qui en pâtit le plus. Elle n'est pas considérée en tant que mère, mais purement et simplement en tant que chair. Erika se repaît à belles dents de la chair de sa mère. »¹⁶ L'identification au père est si puissante que, en faisant usage de la masculinité, elle est condamnée de restituer le phallus à la mère. Concomitante à la rencontre hétérosexuelle, l'ingurgitation cannibale de la mère suppose, paradoxalement, le fait que la mère ne peut pas devenir partie intégrante du corps d'Erika.

¹² Interview avec le reporter Anders Lindqvist, SVT, le 7 octobre 2004.

¹³ *Die Liebhaberinnen*, 1975. Variante roumaine: *Amantele*, Polirom, 2006, traduction Anca Mureșanu.

¹⁴ Par exemple: le film de Michael Powell de 1960 *Peeping Tom*.

¹⁵ Cf. S. Freud, « La tête de Méduse » in *Résultats, idées, problèmes, II*, PUF, 1985.

¹⁶ *La pianiste*, p. 208.

Entre l'œil comme vision et le regard a lieu une division qui tient à la différenciation entre le réel et l'imaginaire : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. »¹⁷ Les yeux, fenêtre sur le réel, constituent en fait le manque de l'autre, le trou vide de l'objet perdu, jamais (re)trouvé; le miroir et l'écran enveloppent le regard dans le fantasme et rendent possible la dynamique acteur-spectateur. L'occurrence du verbe *regarder* dans le roman *La Pianiste* est multiple et a une résonnance de refrain compulsif dans les séquences par lesquelles Erika, la femme-spectateur, passe: des cabines de peep-show à celle où un couple fait du sexe dans le Parc Prater, cette dernière scène de plaisir sabotée par le besoin d'uriner, comme une réappropriation brutale de l'obscène érotique ou comme une substitution de l'éjaculation masculine. Dans les regards durs de sa mère, elle git comme une loque froissée ; lorsqu'un homme lui fait des œillades, elle ne fait que regarder fixement ; comme musicienne, Erika affiche un regard innocent ; Jelinek mentionne que ces femmes n'ont vécu rien de profond, sinon elles ne s'exposeraient de cette manière aux regards ; en définitive, Erika ne veut que regarder, que se tenir tranquille comme un spectateur, « Mais Erika ne veut pas passer à l'acte, elle veut simplement regarder. S'asseoir tranquillement et regarder. Regarder. Erika qui regarde sans toucher. Erika n'a pas de sensations et pas l'occasion de se caresser. »¹⁸ La pulsion sexuelle confère au regard une fonction *haptique*¹⁹, par laquelle l'œil peut toucher ce qui s'offre au regard et, de plus, il peut découvrir la vérité derrière la sexualité par la douleur et la mort. La représentation est tout à fait picturale et réifiée: le regard *haptique* exerce un pouvoir mortifère sur le corps de l'autre. Couper un œil en deux (Un *chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dali, 1929), couper un visage féminin en deux (Persona, Ingmar Bergman, 1966), couper un corps en deux, regarder les deux moitiés de chair se regarder pétrifiées, tout cela culmine dans *La Pianiste* par l'essai de déchiffrer ce que cache la femme et qui échappe au visible. Jelinek avertit : « L'homme doit avoir souvent l'impression que la femme lui cache quelque chose d'essentiel dans le désordre de ses organes. Ce sont justement ces ultimes mystères qui aiguillonnent la curiosité d'Erika et l'orientent vers des spectacles toujours nouveaux, toujours plus profonds, toujours plus interdits. Elle est sans cesse à la recherche d'une perspective nouvelle, d'une perspective inouïe. »²⁰ C'est-à-dire d'un espace intérieur, au-delà du phallus, seulement pour soi-même, étranger à l'autre, qui soit reconnu pour ce que signifie *être femme*.

¹⁷ J. Lacan, *Séminaire XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁸ *La pianiste*, p. 45.

¹⁹ Tel que le rapport haptique - optique apparaît chez Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* ou dans *Cinéma 2. L'image-temps*.

²⁰ *La pianiste*, p. 96.

Que veut la femme de Haneke?

Dans la transposition à l'écran de 2001²¹ de Michael Haneke, Autrichien comme Jelinek, apparaît une seule plaie: celle du vagin, protégée des close-ups du metteur en scène. Erika utilise un miroir de main pour voir son incision génitale, de sorte que la mère et le spectateur sont placés hors de l'écran, sans accès à son corps ni à son geste. C'est un épisode rencontré déjà dans *Cris et Chuchotements* (*Viskningar och rop*, 1972) de Ingmar Bergman : Karin (l'actrice Ingrid Thulin) s'introduit dans le vagin des éclats du verre de vin brisé (Images 1, 2, 3, 4)²².



Passant de manière significative à travers les espaces clos de la maison, l'ascenseur, les toilettes, la scène, la cabine de peep-show et ainsi de suite – tous regardés avec et par l'œil intérieur de la mère, Haneke insiste sur les métaphores de l'encapsulation/ de l'encastrement²³ et du verrouillage intérieur des personnages

²¹ *La Pianiste*, 2001, Grand Prix du Festival de Film de Cannes.

²² Image (1) : <http://penserlecinema.over-blog.fr/article-35673972.html>

Images (2, 3, 4) : <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>

²³ Pour le concept "topologies of encasement", voir Julia Reinhard Lupton et Kenneth Reinhard, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Cornell Univ. Press, 1993.

féminins : la femme en tant qu'utérus (la mère) et la femme en tant que tombeau vivant (la fille), mais aussi sur la démythification de la sexualité. Regardant à l'inverse, du film vers le roman, on observe clairement la signature de Haneke en ce qui concerne l'affinité avec la théorie freudienne du sadomasochisme²⁴, conformément à laquelle le sadisme et le masochisme sont les deux pôles interchangeables d'un couple parfait. Par exemple, la théorie et la critique de film considèrent que l'attraction entre Erika Kohut et l'étudiant Walter Klemmer s'explique par le fait que "the sadistic side of Erika appeals to the masochistic side of Walter, while her sexual masochism finds its counterpart in his sexual sadism."²⁵ Mais ce qu'il faut souligner, au-delà de cette affirmation symétrique et de la théorie de Freud, est qu'en termes lacaniens le masochisme féminin équivaut à la fantaisie masculine ; voici pourquoi le plaisir d'Erika ne peut être obtenu que par la douleur et par l'humiliation. La douleur et l'humiliation ne sont pas des buts en soi : « La douleur n'est que la conséquence de la volonté de plaisir, de la volonté de détruire, d'anéantir, et dans sa forme suprême c'est une sorte de plaisir. Erika aimerait franchir la frontière qui la sépare de son propre assassinat. »²⁶ En taillant sa chair, Erika, vivante, affirme son contrôle sur le propre corps et, paradoxalement, tandis qu'elle fait appel à la masculinité de Walter, se transforme elle-même en phallus de cet homme, précisément pour le réduire à l'état d'objet ridicule et le castrer. Jelinek note sarcastiquement : « Rien de pire qu'une femme qui veut refaire le monde. »²⁷ Eh bien, seulement dans la mesure où mademoiselle Kohut n'est pas phallus ni n'a le phallus elle peut devenir phallus pour le transférer ensuite à Walter : la cause de son désir se trouve dans ce qu'elle crée elle-même, mais aussi dans son erreur de ne pas exister (elle comme *pas toute*) ; dans ce contexte dual elle se rend désirable pour Walter. Ou peut-être qu'elle détient le phallus, comme héritage en ligne paternelle, mais feint de ne pas l'avoir. Bien sûr, Haneke surprend de manière filmique les descriptions de Jelinek : Walter voudrait extraire d'elle sa *chair pure* et la *fonction d'amante*, enlever ses *peaux* et posséder ce qu'il y a en dessous. Cet étudiant désire tellement pénétrer Erika de *son tuyau cylindrique en métal* qu'il ne se sent même plus capable de la désirer. En présence d'Erika, Walter est impotent et se trouve dans la position du pénétré surtout lorsqu'elle lui ordonne dégoûtée de la regarder avec attention, elle et non pas la grandeur de son pénis... N'oublions pas premièrement la fonction mortifère du regard haptique et deuxièmement les trois plans fétichisés du regard voyeuriste-

²⁴ S. Freud, „Problema economică a masochismului” (1924) in *Opere esențiale*, vol. 3. *Psihologia inconștientului*, ed. Trei, 2009.

²⁵ Iuliana Corina Vaida, “Two Meanings of Masochism in the Language of the Art Critic” in *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, ed. by Ben McCann & David Sorfa, Columbia University Press, 2011, pp. 206-221.

²⁶ *La pianiste*, p. 95.

²⁷ *La pianiste*, p. 235.

scopophilique inhérents à la cinématographie de Haneke, du *Septième Continent* (*Der siebente Kontinent*, 1989) jusqu'à *Caché* (2005), portés à l'extrême dans *Funny Games* (1997): l'œil de la caméra qui enregistre, la vision d'un personnage sur l'autre et le spectateur qui regarde et refuse l'identification, tous les trois corrélés par une esthétique du désaveu, cruelle, sans concessions ni explications, soutenue par les longues scènes non coupées par le montage conventionnel (la contemplation en tant que manipulation) ou par la diagnose de la perversion. De plus, Haneke construit quelques scènes presque non digérables, des paysages dévastés par le psychique trouble de la femme même, et place l'étudiant dans le rôle du spectateur qui regarde au début scandalisé les horreurs véhiculées par la lettre baroque de sa professeure, ensuite complètement satisfait au moment du viol, un *acting-out* (manqué) de la fantaisie de la professeure : le *viol* en tant que *violation* de la narrativité et anéantissement de l'événement (Image 5)²⁸.



Haneke surprend parfaitement le fait que la position masochiste d'Erika n'est pas passive, car elle, telle une hystérique à l'allure psychotique, crée les règles aussi bien dans la relation avec sa mère que dans celle avec Walter, pour ne plus y adhérer ensuite. De sorte que nous arrivons à nous demander si par hasard Walter ne se trouve pas aussi sur la position de la mère en absence de celle-ci, ayant en vue l'interprétation cinématographique de Haneke dans deux épisodes-clés: le premier, lorsque Walter lit la lettre, le regard d'Erika ne se dirige pas vers lui, mais vers la porte que sa mère presse de son oreille; le deuxième, dans le décor d'un vestiaire où, le pénis de Walter à la bouche, Erika réalise brusquement le déplacement du sein substantiel de la mère et, désolée, vomit. Dans ces conditions de (ré)érotisation de l'abject, l'acte sexuel serait interdit précisément parce qu'il incarne l'excès et le dénigrement de la loi maternelle (il équivaldrait à la saleté et à la puanteur).

²⁸ <https://www.mugmoi.com/cine-serie/isabelle-huppert-lactrice-devenue-grande/>

La parole en silence

Si dans le roman de Jelinek Walter n'est qu'un étudiant en Polytechnique talentueux au piano, Haneke nous le propose comme joueur de hockey, fait qui impose deux fins. Dans le roman, ayant un couteau chaud dans son sac-à-main, le plus probablement le couteau de cuisine de sa mère, Erika se pique dans l'épaule devant l'Université Technique, ensuite « elle rentre chez elle » (Image 6)²⁹.



Très important, dans l'épaule et non pas dans le cœur, non pas dans les viscères. La fin dans la note caractéristique de Haneke propose une femme qui, restée seule dans le hall de Konzerthaus, se poignarde pour tuer l'identité de professeure de piano; c'est en fait la castration véritable/ réelle de l'état d'objet de la mère. Dans un paysage statique qui suggère la nudité du regard, Erika survit non seulement au regard de l'homme, mais aussi à son propre regard, quittant magistralement la scène du film sans aucune douleur, sans aucune parole : « Des regards frôlent Erika, qui s'y expose. Enfin des regards qui me frôlent, moi aussi, jubile Erika. Ces regards, année après année, elle les a évités en restant monolithique. Mais qui sait attendre finira bien par percer. Erika ne s'expose pas sans armes aux regards, n'est-ce pas mon brave couteau ! »³⁰ Conformément à Jelinek, l'actrice doit transformer son *visage* en *texte*: elle n'est pas seulement un personnage assis en position d'objet regardé, elle a la justification de regarder. Seulement par l'intermédiaire du couteau et d'un *passage à l'acte*, Erika, la femme éviscérée comme objet de l'auto-regard, du propre regard, peut être regardée comme un objet unique, une

²⁹ <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-performances-in-a-michael-haneke-film/2/>

³⁰ *La pianiste*, p. 249.

nouvelle *persona*; elle n'a plus besoin des yeux castrés et masculins de Walter pour pouvoir se regarder soi-même, car l'homme regarde soit le rien, soit le vide. Mais dans sa coupure/ déchirure il y a quelque chose de caché qui refuse de se montrer au regard: l'évitement de la mort proprement dite, par la mise en jeu d'une mort symbolique. Bien que la plaie soit inoffensive, probablement elle ne pourra plus jouer du piano ; et la plaie représenta la parole en silence d'Erika, une vérité qui parle, une vérité intrinsèque à la parole.

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund, «La tête de Méduse» in *Résultats, idées, problèmes, II*, PUF, 1985.
- Freud, S., „Problema economică a masochismului” (1924) in *Opere esențiale*, vol. 3, *Psihologia inconștientului*, Éd. Trei, 2009.
- Jelinek, Elfriede, *Amantele*, Polirom, 2006, trad. Anca Mureșanu.
- Jelinek, E., *La Pianiste*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, présentation par Y. Hoffmann, Éd. du Seuil, 2002.
- Jelinek, E., *Lăcomie. Un roman de duminică*, Polirom, 2008, trad. de l'allemand et notes Maria Irod.
- Johnson, Beth, «Masochism and The Mother, Pedagogy and Perversion», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 2009, 14:3, 117-1.
- Lacan, Jacques, *Encore*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *L'étourdit*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Le Séminaire 21. Les non-dupes errent*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Les formations de l'inconscient*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Séminaire XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973.
- Lebeau, Vicky, “Strange Contracts: Elfriede Jelinek and Michael Haneke”, *Projections*, Vol. 1, Issue 2, Winter 2007: 57-82, Berghahn Journals.
- Pickmann, Claude-Noële, «D'une féminité pas toute», *La clinique lacanienne*, 2006/ 2 (no. 11), pp. 43-63.
- Reinhard Lupton, Julia, et Reinhard, Kenneth, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Cornell Univ. Press, 1993.
- Théophanidis, Philippe, «La pianiste: Décomposition, France/ Autriche 2001, 130 minutes», *Séquences*, 2002, 217, p. 44.
- *** *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, ed. by Ben McCann & David Sorfa, Columbia Univ. Press, 2011.

Webographie

Jelinek, E., *Conférence Nobel*, trad. de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq,
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>

Filmographie

La Pianiste, réalisation Michael Haneke, scénario Michael Haneke, d'après le roman d'Elfriede Jelinek, avec Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot. MK2, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, Arte France Cinéma, 130 minutes, 2001.

Cris et Chuchotements (Viskningarna och rop), réalisation Ingmar Bergman, scénario Ingmar Bergman, avec Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Erland Josephson, Suède, 91 minutes, 1972.