

Le Mur invisible [Die Wand] de Marlen Haushofer, une robinsonnade moderne au féminin

Annabel Audureau
La Rochelle Université

C'est par le truchement de la blogueuse Diglee¹ que le livre *Le Mur invisible [Die Wand]*, publié en 1963 par l'autrice autrichienne Marlen Haushofer, a connu un regain d'intérêt soudain mais s'est surtout constitué en nouvelle bible écoféministe², faisant ainsi écho aux sensibilités actuelles des lectrices et des lecteurs exacerbées par l'urgence climatique ou le mouvement me-too. Pourtant ce livre n'en est pas à son premier succès. Traduit et publié en France entre 1985 et 1988, il se vend déjà à 6 500 exemplaires pour atteindre 48 000 exemplaires en 1992, toujours chez Actes Sud, dans la collection « Babel ». En mars 2013, l'adaptation cinématographique de cet ouvrage par Julian Roman Pölsler, relance à nouveau les ventes du roman jusqu'au fameux blog de Diglee. La résurgence récurrente du *Mur invisible* signale ainsi une œuvre porteuse d'un message à la fois universel, celui d'une aventure humaine ultime, mais aussi de deux causes qui s'unissent au sein de cette fiction : celle de l'émancipation des femmes et de la défense de la nature, causes contemporaines à l'écriture de ce livre et qui demeurent, malgré l'évolution de la société et des mœurs, des enjeux fondamentaux de lutte.

Ce récit parabolique, construit sur le modèle du roman de science-fiction post-apocalyptique, met en scène une femme qui se retrouve, à la suite d'une soirée passée dans le chalet montagnard d'un couple de ses amis, seule survivante d'un monde où tout semble mort. Isolée et paradoxalement à l'abri derrière un mur invisible, apparu là pendant la nuit et au-delà duquel tous les êtres vivants ont été éradiqués, elle met en place

un système de survie étroitement lié à la nature et aux animaux qui deviennent ses seuls moyens de subsistance et son rapport au monde. Robinsonne moderne, elle consigne ainsi sa nouvelle existence dans son journal intime, non pas tant pour laisser un témoignage à un congénère putatif, mais pour établir un dialogue avec elle-même et « ne pas perdre la raison »³ [« *wenn ich nicht den Verstand verlieren will* »]⁴. Oscillant entre tension et plénitude d'une harmonie et d'une liberté finalement retrouvées au-delà d'une société dont on sent, en filigrane, les angoisses contemporaines à l'écriture du livre (armement nucléaire du monde dans l'après Seconde Guerre mondiale), le récit de Marlen Haushofer constitue une fable écologiste et féministe avant l'heure qui permet d'interroger la notion de genre de manière originale par le prisme d'une robinsonnade où les rapports traditionnels de l'homme à la nature sont, de fait, revisités à travers un personnage féminin.

C'est cette initiation particulière, celle d'une femme d'un âge déjà avancé, à travers une voix singulière, celle de Marlen Haushofer, que nous nous proposons d'étudier ici, tout d'abord en abordant la part autobiographique de l'œuvre, puis son inscription dans le mythe littéraire de Robinson Crusoe, avant d'étudier la fonction salvatrice de ce récit.

¹ <http://diglee.com/lectures-2019-partie-1/>. Voici ce qu'écrit Diglee sur son blog à propos de sa découverte du livre de Marlen Haushofer : « Au cours d'une balade à la Fnac de Lyon, je suis tombée sur ce roman mis en avant par les libraires, et dont je ne savais rien : la couverture m'ayant attirée (et le fait que ce soit une autrice), je l'ai pris et en ai lu quelques pages au hasard, debout dans les rayons. Les larmes me sont montées immédiatement. J'ai rapidement parcouru le dos, mais je savais déjà qu'en rentrant, j'allais le lire. C'était comme un appel inexplicable, une certitude trouble, intuitive. Résultat : trois jours de lecture avide. Je n'ai pensé qu'à ce livre, vécu que par ce livre, en apnée, happée, consumée. »

² Ce terme, qui recouvre un courant de pensée postérieur à l'écriture du roman *Die Wand*, n'apparaît qu'en 1974 sous la plume de la Française Françoise d'Eaubonne mais se développe surtout dans la sphère anglophone à partir des années 80 au point de former un courant de pensée indépendant. L'écoféminisme met ainsi au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes.

³ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, traduit de l'allemand par Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992, p. 9.

⁴ Marlen Haushofer, *Die Wand* (1963), Berlin, Ullsteinbuchverlag, coll. « List Taschenbuch », 2012.

Une femme et son époque

La part autobiographique

Marlen Haushofer est née en 1920 à Frauenstein en Haute-Autriche dont les montagnes ont sans doute inspiré le cadre du *Mur invisible* [*Die Wand*]. Après des études de philosophie à Vienne, elle mène une vie de mère de famille et de femme au foyer très éloignée des aventures du personnage principal de ce récit survivaliste. Parallèlement à sa vie domestique et professionnelle (elle est assistante auprès de son mari dentiste), elle écrit, essentiellement la nuit, une œuvre littéraire qui se nourrit de ses frustrations et lui permet d'échapper à sa condition par l'imaginaire et la création. Dans un article paru dans la revue *Germanica* en 2010, Régine Battiston évoque la dimension autobiographique et cathartique de son écriture :

L'œuvre de Marlen Haushofer (1920-1970) illustre la difficulté d'être une femme et de vivre physiquement et psychologiquement cette différence, dans la société autrichienne du milieu du XX^e. Il s'agit de la difficulté d'avoir une parole propre et la maîtrise de ses actes, la possibilité de se prendre en charge financièrement et d'assumer ces découvertes par le biais de l'écriture tout en constatant les freins à cette émancipation et les limites imposées par la société¹.

Double fictif de sa créatrice, l'héroïne n'est pourtant jamais nommée contrairement aux autres personnages comme le couple Rüttlinger dont Hugo, le propriétaire du chalet en montagne où la narratrice avait été invitée et où elle va trouver refuge après la catastrophe, et sa femme Louise, cousine de l'héroïne. Les animaux mêmes, qui deviendront les compagnons de vie du personnage principal, portent tous des noms : Lynx, le chien, Perle et Tigre, les chats, et Bella puis Taureau, les bovins. « Mes animaux étaient tout ce qui me restait et je commençais à me sentir le chef de notre étrange famille »² [*Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen* »] confie-t-elle à son journal dans lequel elle évoque également un processus de dépersonnalisation qui explique son choix d'anonymat. Pourquoi, en effet, porter un prénom qui ne renvoie plus à l'identité de celle qu'elle est devenue et qu'elle décrit dans les pages de son journal ?

Quand il m'arrive de penser à la femme que j'étais avant que le mur fasse irruption dans ma vie, j'ai peine à me reconnaître en elle³.

[*Wenn ich jetzt an die Ehefrau ich einmal war, ehe die Wand in mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr.*]

Puis plus loin elle évoque, tel Robinson, la perte du sens du langage devenu inutile sans l'altérité :

J'observe que je n'ai pas écrit mon nom. Je l'avais donc presque oublié et je n'y changerai rien. Puisqu'il n'y a plus personne pour prononcer mon nom, il n'existe plus⁴.

[*Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.*]

Sans nom, cette femme n'est cependant pas sans identité. Au détour de ses confidences, nous apprenons ainsi qu'elle a eu deux filles devenues adultes et qu'elle est veuve depuis deux ans au moment de la catastrophe. L'identification avec l'autrice tient à cet arrière-plan autobiographique. D'âge similaire à celui de sa protagoniste au moment de l'écriture du livre, Marlen Haushofer a elle aussi eu deux enfants (des garçons) et un statut de femme mariée. De même, le cadre spatial choisi, la montagne, ainsi que le nom de famille d'Hugo « Rüttlinger », renvoient à la région de la Haute-Autriche où Marlen Haushofer est née et a vécu une grande partie de sa vie. Le cadre temporel choisi s'avère également contemporain à la vie de l'écrivaine :

À cette époque, on parlait beaucoup d'une guerre atomique et de ses conséquences, ce qui poussa Hugo à stocker dans son chalet de chasse une petite provision de denrées alimentaires et d'objets de première nécessité⁵.

[*Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen, und das bewog Hugo dazu, sich in seinem Jagdhaus einen kleinen Vorrat von Lebensmitteln und anderen wichtigen Gegenständen einzulagern.*]

Ces propos consignés par la narratrice dans les premières pages de son journal font ainsi écho aux craintes d'un conflit atomique majeur ressenties durant la période de guerre froide de l'après Seconde Guerre mondiale, au moment de la publication du roman. Aucune raison n'est d'ailleurs donnée à l'apparition de

¹ Régine Battiston, « Marlen Haushofer : écrire pour transcender sa condition de femme », *Germanica*, n° 46, 2010. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1050>.

² Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 55.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

ce mur et à la disparition, corollaire à cette catastrophe, de l'humanité entière. Cependant, on peut entendre dans cette crainte d'Hugo une cause possible de cette apocalypse...

Une femme au passé contraignant

Die Wand est sans doute l'œuvre la plus connue de Marlen Haushofer. Ce livre lui vaudra d'ailleurs la reconnaissance à travers le Grand Prix de Littérature de l'État autrichien. Mais l'artiste a commencé à écrire dès 1946 et la condition féminine dans la société autrichienne de l'époque irrigue toute son œuvre. *La Porte dérobée* [*Die Tapetentür*] (1957) évoque déjà les relations impossibles entre hommes et femmes dans la société autrichienne des années 50. Sous la forme d'un journal (comme dans *Die Wand*), l'héroïne consigne ses réflexions sur sa condition de femme que son manque d'émancipation poussera au renoncement et à la folie. Dans *Nous avons tué Stella* [*Wir Töten Stella*], Marlen Haushofer, qui vient de se remarier avec Klaus Antes, dentiste dont elle avait déjà divorcé en 1956 et dont elle sera toute sa vie l'assistante dentaire, nourrit la fiction de son expérience personnelle et narre l'échec de la vie de couple sur un mode tragique. Dans cette histoire, le mari règne en maître sur un foyer composé de deux enfants et d'une femme soumise : Anna. Celle-ci ne saura empêcher le suicide par dépit amoureux de la jeune maîtresse de son mari qu'elle a pourtant accueillie sous son toit. En fermant les yeux sur la situation, Anna s'inclut dans la responsabilité de la mort de Stella qui apparaît dans le pronom pluriel du titre, « nous » [*wir*]. À travers cette résignation, elle devient, elle aussi, bourreau de sa propre condition. Enfin, dans son dernier roman, *La Mansarde* [*Die Mansarde*] (1969), écrit alors qu'elle se sait condamnée, un an avant sa mort d'un cancer des os à 49 ans, Marlen Haushofer explore l'espace de la création féminine à travers l'appropriation d'une chambre à soi sur le modèle de Virginia Wolf. On y retrouve le prix à payer des femmes qui s'écartent de la norme imposée par la société : la folie de l'héroïne mais aussi sa surdité physique, symptomatique de sa culpabilité à ne pas accepter sereinement sa condition de femme soumise... Et, si un espace de liberté semble s'ouvrir à la narratrice : celui de la création littéraire, comme échappatoire (une porte dérobée, *Die Tapetentür*), au-delà de l'espace exigu de la mansarde (*Die Mansarde*) ou clos du mur (*Die Wand*¹) qui enferme la femme dans sa condition, cet espoir n'arrive qu'au moment où l'autrice elle-même se sait atteinte d'un cancer qui la ronge, mais qui lui permet d'envisager une transcendance ultime.

Un souci écologique d'époque

L'appropriation de l'espace par les femmes est un motif récurrent des œuvres de l'écrivaine autrichienne : espace privé, domestique, espace intérieur, de création (*Die Mansarde*) mais aussi, et particulièrement dans *Die Wand*, espace extérieur, de conquête malgré la circonscription du mur, d'une nature sauvage. À travers les aventures survivalistes de son héroïne, Marlen Haushofer offre un champ d'action et une liberté refusés aux femmes de son époque. Elle redéfinit les fondements d'une nouvelle vie débarrassée du poids du patriarcat. Dans son article « Marlen Haushofer ou la conquête de l'espace féminin »², Ingebor Rabenstein-Michel rappelle que le traité d'État de 1955 qui garantit désormais l'appartenance de l'Autriche au bloc de l'Ouest permet également son essor économique. Pourtant, ce développement s'accompagne d'un conservatisme offensif visant à contraindre les femmes à demeurer au sein de leur foyer et à occuper des tâches traditionnelles, afin de laisser aux hommes le soin d'enrichir la famille. Si Marlen Haushofer, comme beaucoup d'Autrichiennes de son temps, ne porte pas une parole expressément militante sur le plan féministe, c'est en inscrivant l'étrangeté, réifiée en un mur invisible, au cœur du quotidien d'une héroïne ordinaire qu'elle brouille le mieux les représentations de la conformité sociale. Ce mur, dont on mesure l'importance dans le titre même de l'ouvrage : *Die Wand*, dont l'invisibilité n'est mise en exergue que dans la traduction française, semble aussi participer de la monumentalisation du lieu afin de pallier le débordement de la catastrophe retenue à l'extérieur de ce nouvel espace. Circonscrit tout autant que protecteur, l'espace post-apocalyptique peut ainsi être problématisé dans son habitabilité par la survivante. Il devient son espace, le reflet de son émancipation, de la conquête de sa liberté.

La réécriture du mythe de Robinson

Perte de repères spatio-temporels

Marlen Haushofer revisite, dans *Le Mur invisible*, un modèle littéraire bien connu : celui de *Robinson Crusoé*. Ce roman d'aventures anglais écrit par Daniel Defoe et publié en 1719 va connaître un ensemble de réécritures et de variations auquel on a donné le nom de robinsonnades. Va se constituer un mythe littéraire évoluant d'une figure expansionniste coloniale avec Defoe vers la quasi contre-figure du modèle initial dans

¹ Le mur apparaît comme un symbole ambigu. Ainsi emprisonne-il l'héroïne dans un espace clos qui devient aussi protecteur de la société patriarcale et offre à l'héroïne un champ d'expérimentation lui permettant de développer sa propre autonomie et de conquérir sa liberté et son identité.

² Ingebor Rabenstein-Michel, « Marlen Haushofer ou la conquête de l'espace féminin », *Revue des Lettres et de traduction*, n° 11, 2005, p. 201-215.

le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), où l'île devient le lieu de la libération des normes sociales, du renversement de la posture coloniale, de la découverte véritable de soi, hors des normes imposées par la société moderne. Seules quatre années séparent les ouvrages de Marlen Haushofer et de Michel Tournier. On y retrouve l'expression d'une volonté d'émancipation hors d'un monde moderne hostile. Les pertes de repères spatio-temporels subies par les protagonistes sont ressemblantes. Robinson échoue sur une île inconnue de lui qu'il baptise Speranza. De la même manière, l'héroïne du « Mur » se retrouve doublement isolée : par le mur qui s'érige autour d'elle et par les montagnes où elle séjournait au moment de la catastrophe. L'un comme l'autre, ils vont devoir apprivoiser cette nature inconnue afin de survivre et réapprendre à collaborer avec les cycles des saisons et des cultures dans le but de subvenir à leurs besoins fondamentaux. Tout comme le premier Robinson de Daniel Defoe, ces nouveaux aventuriers renouent avec l'agriculture et la chasse ou la pêche, qui deviennent leurs principales activités. L'éloignement, symbolisé par l'île et l'exotisme chez Defoe et Tournier, apparaît également chez Haushofer à travers le choix topographique de la montagne. Le cadre spatial de ce roman demeure par ailleurs suffisamment flou pour correspondre davantage à la représentation d'un lieu imaginaire et symbolique plutôt que réaliste. Cette dimension parabolique est renforcée par la présence à la fois fantastique et fabuleuse du mur qui sépare l'héroïne du reste du monde.

De la même manière, la narratrice du *Mur Invisible* perd assez rapidement la notion de temps. Elle casse son réveil, et sa montre ne donnant bientôt plus l'heure, elle s'en remet à l'observation du soleil et consigne dans son journal :

La plupart des gens que je connaissais faisaient de leur montre une sorte de divinité et même moi je trouvais cela tout à fait raisonnable. Quand on est tombé en esclavage, il est bon de s'en tenir aux prescriptions et de ne pas mécontenter le maître¹.

[*Sehr viele Leute, die ich kenne, schienen ihre Uhr als kleine Götzen zu betrachten, und ich fand das auch immer vernünftig. Wenn man schon in der Sklaverei lebt, ist es gut, sich an die Vorschriften zu halten und den Herrn nicht zu verstimmen.*]

Décillée par sa nouvelle condition de survivante, elle ajoute dans un constat d'émancipation sans équivoque : « Ma tête est libre, libre d'agir comme bon lui semble [...] »² [« *Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er*

will »]. Si les Robinson peinent à quitter les marques d'un monde civilisé et continuent à tenir le compte des jours qui s'écoulent, la femme robinsonne, elle, se déleste bien vite du fardeau des heures qui pesaient sur elle dans son ancien monde. Elle entre alors dans une temporalité cyclique où la répétition consentie des tâches du quotidien lui ouvre les portes d'une unité primordiale entre l'essence et l'existence. « *L'amor fati* », théorie nietzschéenne³, défini selon le philosophe comme le fait de « ne rien vouloir d'autre que ce qui est⁴ », cette acceptation fondamentale de soi et de son destin qui amène l'individu à fonder sa liberté dans la pleine responsabilité de ses actes, semble en effet presque immédiate chez l'héroïne de Marlen Haushofer. Le Robinson de Michel Tournier doit, lui, suivre un parcours initiatique pour y parvenir et celui de Defoe reste soumis à une instance divine qui lui rend impossible une telle émancipation. Cet éternel retour que convoque Nietzsche comme préalable au bonheur n'est plus subi et imposé à la femme issue d'une société patriarcale de l'Autriche des années soixante. Devenu nécessaire et constructif à la survie de l'héroïne, il apparaît comme la clé d'une meilleure connaissance et acceptation de soi qui devra cependant passer par la disparition de son ancienne existence.

Perte d'identité

Aux pertes de repères fondamentaux que sont l'espace et le temps et que l'on retrouve dans les robinsonnades, s'ajoute celle de l'identité. De fait, nous ne savons pas grand-chose sur la vie d'avant la catastrophe à laquelle a survécu l'héroïne du *Mur*. Les informations qui nous parviennent sont filtrées par l'écriture du journal intime qu'elle entreprend afin de ne pas perdre la raison. Au détour de sa narration, nous apprenons pourtant son âge : la quarantaine, ainsi que sa condition de veuve et de mère de deux jeunes femmes dont elle peine à se rappeler l'existence, au-delà de leur enfance qui lui revient parfois en mémoire. Cette nouvelle expérience de vie extrême, au cœur d'une nature rude, permet aussi à l'héroïne de raviver les souvenirs d'une enfance passée au contact des éléments, à l'instar de l'autrice elle-même possédant une connaissance de l'environnement montagnard qui s'avèrera fondamental pour sa survie. « Je n'ai jamais eu peur la nuit dans la forêt alors qu'en ville je ne me suis jamais sentie tranquille »⁵ [« *Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war* »], confie-t-elle ainsi à son journal. L'adversité, tout au contraire semble lui révéler

¹ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 75.

² *Ibid.*

³ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 27.

⁴ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

sa vraie nature jusque-là étouffée par la société autrichienne et sa condition de femme au foyer qu'elle y occupait :

Quand je me suis remémoré la femme que j'ai été, la femme au léger double menton qui se donnait beaucoup de mal pour apparaître plus jeune que son âge, j'éprouve pour elle peu de sympathie¹.

[*Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie.*]

Elle souligne aussi son aliénation passée : « [...] condamnée à vivre dans un monde hostile aux femmes, un monde qui lui parut toujours étranger et inquiétant »² [*« obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüberstand und ihnen fremd und unheimlich war »*]. Au contraire, Robinson Crusoé aspire ardemment à retrouver la compagnie des hommes. D'ailleurs, il quittera son île pour retourner à la civilisation. À l'inverse, le Robinson de Michel Tournier se rapproche du souhait d'émancipation de la société des hommes de l'héroïne de Marlen Haushofer, mais pour des raisons différentes.

Retour aux sources

L'apprentissage subi d'une survie dans une nature sauvage est un des thèmes fondateurs des robinsonnades. Le Robinson de Daniel Defoe échoue sur une île inconnue située dans les Caraïbes, exotisme qui mue ce nouvel habitant en anthropologue spéculaire. Observateur de l'altérité : celle, topographique, de l'île exotique et celle, anthropologique et parfois effrayante, de l'Autre, à travers notamment la scène de l'empreinte du pied. Robinson, à l'instar de l'époque coloniale qu'il représente, apparaît comme egocentré et ethnocentré. C'est avant tout lui, homme blanc, européen, dont il observe le comportement et les adaptations face à un environnement nouveau qu'il consigne dans son *log-book*³. Michel Tournier, quant à lui, identifie l'île de Robinson et la nomme par l'entremise de son personnage principal de manière positive : Sperenza. L'espace insulaire, propre à la re-création d'un monde, topos littéraire du lieu utopique, s'humanise sous la plume du philosophe jusqu'à prendre des contours féminins à l'image de ces cartes géographiques qui, au XVIII^e siècle, prenaient des allures

anthropomorphiques. La nature, chez Michel Tournier, devient cosmique et permet le développement d'un rapport vital, de l'ordre de l'éros, avec l'univers et l'île qui en est le point de départ. L'héroïne du récit de Marlen Haushofer a, quant à elle, trouvé naturellement refuge dans le chalet qu'elle habitait au moment de la catastrophe, au cœur de la forêt. Voici ce qu'elle consigne dans son journal :

J'aime beaucoup vivre dans la forêt, à présent, et il me serait difficile d'en partir. Si je reste en vie, là-bas, de l'autre côté du mur, j'y reviendrai. Parfois, je pense qu'il aurait été agréable d'élever mes enfants ici, dans les bois. Pour moi, cela aurait été sans doute le paradis⁴.

[*Eigentlich lebe ich jetzt gern im Wald, und es wird mir sehr schwerfallen, ihn zu verlassen. Aber ich werde zurückerkommen, wenn ich dort drüben jenseits der Wand am Leben bleiben werde. Manchmal, stelle ich mir vor, wie schön es gewesen wäre, hier im Wald meine Kinder großzuziehen.*]

À de nombreuses reprises, elle témoigne de réminiscences enfantines qui renvoient au paradis perdu d'une jeunesse passée au contact de la nature :

J'avais appris à faucher quand j'étais jeune fille et ça m'avait amusée après toutes ces années passées dans des classes sentant le renfermé⁵.

[*Später gelang es mir immer, die günstigste Zeit zu erkennen, in jenem ersten Sommer aber war ich dem Wetter hilflos ausgeliefert.*]

Les souvenirs d'une vie au grand air et ces apprentissages vont même se révéler très utiles dans la situation de survie à laquelle elle est réduite :

Dès les premiers mouvements, je m'aperçus que je me rappelais le rythme et je détendis mes muscles crispés⁶.

[*Sobald ich die ersten paar Schwingen gemächt hatte, merkte ich, daß ich den Rythmus noch in mir hatte, und lockerte meine verkrampten Muskeln.*]

Car si la situation extrême à laquelle se trouve confrontée l'héroïne ne peut se définir comme une libération selon les termes de la narratrice elle-même : « Il est vraisemblable [reconnait-elle évoquant les contraintes de sa nouvelle vie, tant sur le plan physique que psychologique en évoquant les craintes qui la hantent au sujet des animaux qui constituent sa nouvelle famille] qu'elle [la liberté] n'a jamais existé que

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*

³ Le « log-book » est le journal tenu par Robinson. Il se traduit par « registre » en français, terme qui correspond bien à la volonté de gouvernance de son nouvel espace de vie de la part de son scripteur.

⁴ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*

sur le papier »¹ [« *Wahrscheinlich hat es sie nie anderswo als auf dem Papier gegeben* »]. Ce qu'éprouve cette nouvelle Robinsonne, au contact d'une nature hostile, c'est la possibilité d'apprendre et ce faisant, d'affronter, à partir de ses propres connaissances, les réalités de la vie. Être mise à l'épreuve lui permet ainsi de naître pleinement à elle-même.

Un récit initiatique universel mais une voix singulière

Vers l'universalité

Le Mur invisible de Marlen Haushofer apparaît donc comme une variation des robinsonnades qui, en plaçant un personnage au cœur d'un récit survivaliste, engage une découverte initiatique : celle de l'extérieur à travers l'environnement auquel le héros doit s'adapter mais également une découverte plus profonde de soi qui pourra prendre ici une dimension spéculaire puisqu'il s'agit d'une femme, sous la plume d'une autre femme... La catastrophe planétaire à laquelle se trouve confrontée l'héroïne du *Mur* la place en effet à distance, le mur invisible pouvant apparaître comme une réification du monde normé qui était alors le sien, lui permettant un certain recul. En filigrane, la narratrice évoque sa condition féminine au sein d'un univers corseté et encore peu enclin à la libération des femmes, celui, contemporain à l'écriture du roman, de l'Autriche des années 60 :

J'étais veuve depuis deux ans, se rappelle-t-elle, mes filles étaient presque adultes et je pouvais disposer de mon temps comme bon me semblait. À vrai dire je ne faisais pas grand usage de ma liberté².

[*Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet, meine beiden Töchter waren fast erwachsen, und ich konnte mir meine zeit einstellen, wie es mir gefiel. Allerdings machte ich wenig gebrauch von meiner Freiheit.*]

Dans cette analyse liminaire, elle évoque l'invisibilité de la prison liée au veuvage féminin à une époque qui la condamne silencieusement et invisiblement (comme le mur qui paradoxalement la libèrera) à une forme d'enfermement social et reconnaît avec bienveillance les limites que lui imposait son ancienne condition, tout en mettant à distance son ancien « moi » par l'utilisation de la troisième personne du singulier : « Mais je ne voudrais pas la juger trop sévèrement. Il ne lui a jamais

été donné de prendre sa vie en main »³ [« *Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten* »]. Lucide, l'héroïne de Marlen Haushofer l'est tout au long de son récit, alternant les moments d'analyse de sa nouvelle vie à des passages de narration factuelle des événements auxquels elle est confrontée. Consciente du poids de la tradition et des codes de la société, elle évoque sans jugement la femme soumise aux normes qu'elle a été :

Encore jeune fille, elle se chargea en toute inconscience d'un lourd fardeau et fonda une famille, après quoi elle ne cessa plus d'être accablée par un nombre écrasant de devoirs et de soucis⁴.

[*Als sie jung war, nahm sie, unwissend, eine schwere Last auf sich und gründete eine Familie, und von da an war sie immer eingezwängt in eine beklemmende Fülle von Pflichten und Sorgen.*]

Ce constat entre en écho avec les théories féministes des années 50-60 et notamment du *Deuxième Sexe*⁵ où Simone de Beauvoir évoque elle aussi cette construction sociale aliénante de la féminité à travers sa phrase fameuse : « On ne naît pas femme, on le devient ». Le personnage principal du *Mur invisible* admet cette reproduction sociale en reconnaissant une absence fondamentale de liberté inhérente à la condition même de l'être humain en charge de sa propre survie et, concernant plus particulièrement l'héroïne de *Die Wand*, liée à la responsabilité de la survie des animaux qui l'entourent et constituent selon la protagoniste elle-même sa nouvelle famille. La structure narrative du journal, elle-même, met en exergue la répétitivité des tâches domestiques que s'impose cette Robinsonne moderne. Il s'agit de s'assurer un cadre de vie sinon confortable, du moins sûr : d'organiser l'intérieur du chalet (ce qu'elle commence à faire immédiatement après la catastrophe), de s'occuper des cultures et de la nourriture pour elle et les animaux. La litanie diariste de ces tâches domestiques la rapproche ainsi des contraintes de son ancienne vie dont elle semble ne pas pouvoir s'affranchir, ainsi que de sa condition de femme au foyer.

Vers une redéfinition du vivant

Cependant, là où ses prédécesseurs interrogeaient la solitude du naufragé à travers la possibilité de disparition de leur humanité, Marlen Haushofer propose une lecture féministe qui rejoint celle de Simone de Beauvoir en interrogeant implicitement la

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

notion de genre. En effet, sa condition de survivante libère, en quelque sorte son personnage de son apparence de femme :

La féminité de la quarantaine s'était détachée de moi en même temps que mes boucles, mon double menton et mes hanches arrondies. Par la même occasion, j'avais perdu la conscience d'être femme¹.

[Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein.]

La nécessité faisant loi, l'adaptation naturelle du corps de la survivante à ces conditions extrêmes la libère du carcan de la féminité : « J'avais acquis le droit d'oublier ma condition² » [Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war] confie-t-elle sans équivoque à son journal. Cette redéfinition fondamentale de soi suite aux changements radicaux engendrés par la catastrophe dépasse ainsi le cadre normé du monde auquel a appartenu l'héroïne du *Mur*. Investie de fonctions tantôt dévolues au féminin, tantôt au masculin, elle fait l'expérience d'une vie moins genrée, entre la protection (masculine) et le soin (« care » traditionnellement associé au féminin) et d'un rapport inédit au vivant. Les nouveaux membres de sa famille deviennent alors un chien, Lynx, une vache, Bella, une chatte et ses petits Perle et Tigre. Face à eux, elle se positionne de manière intermédiaire, alternant l'attention et une protection qui ira jusqu'à la suppression du seul homme qu'elle croisera à la fin du récit, responsable de la mort de son chien Lynx, et qu'elle abattra d'un coup de fusil.

Écrire pour se libérer

Cette fable écoféministe devient alors pour son autrice l'occasion de faire table rase des conventions sociales que la société autrichienne des années 60 lui impose en tant que femme mais aussi de manière plus universelle en tant qu'être humain. Marlen Haushofer prône ainsi un rapport plus équitable entre l'humain et la nature. Abandonnant une société où la consommation est l'aiguillon, la protagoniste du *Mur invisible* retrouve un rythme naturel et réapprend des choses essentielles comme la culture et le soin de ses animaux. Un principe d'équivalence entre vivants se met aussi en place. Face à la disparition de ses congénères, la survivante reconstruit des rapports inédits avec de nouveaux compagnons. Elle écrit à

propos de sa vache Bella : « Très vite, elle est devenue pour moi bien plus importante qu'un animal qu'on entretient parce qu'il est utile³ » [*Sehr bald war sie mir mehr geworden als ein Stück Vieh, das ich zu meinen Nutzen hielt*]. Elle observe d'ailleurs longuement les animaux qui partagent sa vie, ce qui donne lieu à de très belles pages dans son journal :

Les jours de pluie ou de vent, la chatte devient mélancolique et je tente de l'égayer. J'y réussis parfois, mais la plupart du temps nous sombrons toutes les deux dans un silence sans espoir. Il arrive qu'un miracle se produise : la chatte se lève, appuie son front contre ma joue et pose ses pattes de devant sur ma poitrine. Ou bien, elle saisit l'articulation de mon doigt entre ses dents et s'amuse à me mordiller doucement⁴.

[Wenn es regnet oder stürmt, neigt die Katze zu Trübsinn, und ich versuche, sie aufzuheitern. Manchmal gelingt es mir, aber meist versinken wir beide in hoffnungsloses Schweigen. Und ganz selten geschieht das Wunder : die Katze steht auf, stößt ihre Stirn gegen meine Wange und stemmt die Vorderpfoten auf meine Brust. Oder sie nimmt meinen Fingerknöchel zwischen die Zähne und beißt zart und verspielt daran herum.]

L'affliction profonde qui l'accable face à la perte de ses chats, sa réaction lors de la mort finale de son chien, Lynx, dont elle élimine le tueur, le seul homme qu'elle aura croisé, préférant se condamner à la solitude plutôt qu'à l'injustice, témoignent de cette redéfinition d'un rapport au vivant, plus mesuré et moins dominant, bien qu'elle interroge encore parfois son utilisation des ressources naturelles, animales et végétales : « Parfois je ne peux pas m'empêcher de jouer le rôle de la providence ; je sauve une bête d'une mort certaine puis j'en tue une autre parce que j'ai besoin de viande »⁵ [« *Manchmal kann ich nicht widerstehen und spiele ein bißchen Vorsehung ; ich rette ein Tier vor dem sicheren Tod oder schieße ein Stück Wild, weil ich Fleisch brauche. Aber mit meinen Pfuschiereien wird der Wald leicht fertig* »], consigne-t-elle dans son journal, avant d'avouer, cependant, que la forêt vient facilement à bout de son gâchis⁶. Ce nouveau rapport plus étroit avec son environnement naturel va plus loin qu'un effacement entre homme et femme puis entre femme et animaux. À de nombreuses reprises, la narratrice utilise des métaphores végétales pour décrire le nouvel être qu'elle est devenue : « [...] je ressemble davantage à un arbre qu'à un être humain, une souche brune et coriace qui a besoin de toute sa force pour survivre »⁷ [« *...einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft*

¹ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 95.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 96.

braucht, um zu überleben »]. Plus tard, consciente de sa métamorphose, elle évoque cette transformation, ce « moi nouveau » dans un dépassement de soi vers une ouverture quasiment cosmique :

Dans le silence bruissant de la prairie, sous le ciel immense, il m'était presque impossible de rester un moi unique et séparé, une aveugle petite vie entêtée qui refusait de se fondre dans la grande communauté¹.

[*Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft.*]

Paradoxalement, c'est le mur (symbolique) qui permet à l'héroïne de cette fable de faire tomber toutes les constructions sociales de son ancien monde et d'advenir enfin au-delà de tous les clivages sociaux.

Contrairement à ses autres fictions, Marlen Haushofer propose dans *le Mur invisible*, une fable où l'onirisme cantonné jusque-là à des espaces particuliers (celui du rêve dans *La Porte dérobée*, celui d'une chambre à soi dans *La Mansarde*, par exemple), prend ici toute sa place à travers une inversion du principe de réalité et de fiction. Ce récit aux allures de science-fiction propose en effet, à travers les atours d'une écriture diariste et réaliste, d'extérioriser les murs qui empêchent les héroïnes de Marlen Haushofer de s'épanouir pleinement. Toujours invisible mais tangible, ce mur délimite un monde clos, certes, mais débarrassé, malgré tout, des contraintes imposées par la société des hommes. Pour autant, ce récit symbolique ne porte pas de morale explicite et l'autrice n'y remplace pas le patriarcat par un matriarcat tout puissant. Contrairement à Robinson Crusoé, la narratrice du mur n'a pas de congénère et lorsqu'elle rencontre son homologue masculin, il porte en lui une violence et une force destructrice masculines qu'elle refuse en l'abattant d'un coup de fusil. La fin du roman dresse un avenir incertain auquel le lecteur ne pourra plus assister. Faute de papier, la diariste ne pourra poursuivre son récit... Si Marlen Haushofer met fin à son texte par ce subterfuge narratif, demeure cependant la vertu curative de l'écriture (celle du personnage et celle de l'autrice) comme seule échappatoire face à une société post-nazie, elle aussi séparée en deux : un avant et un après traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et face à un monde où la place des femmes en dehors des « 3 K » (*Kinder-Küche-Kirche*²) était encore à inventer...

Bibliographie

- BATISTON Régine, « Écrire pour transcender sa condition de femme », *Revue Germanica*, n° 46, 2010. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/germanica/1050>.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- EAUBONNE Françoise (d'), *Le féminisme ou la mort*, Paris Pierre Horay, 1974.
- HAUSHOFER Marlen, *Die Wand* (1963), Berlin, Ullsteinbuchverlag, coll. « List Taschenbuch », 2012.
- , *Le Mur invisible*, trad. Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992.
- RABENSTEIN-MICHEL Ingeborg, « Marlen Haushofer ou de la conquête de l'espace au féminin », *Revue des lettres et de traduction*, n°11, 2005, p. 201-215.

¹ *Ibid.*, p. 215.

² La « Règle des trois K » peut se traduire par « enfant, cuisine, église ». Encouragée par la propagande nazie, cette représentation traditionnelle de la femme sous le Troisième Reich, cantonnait le genre féminin aux tâches domestiques et à l'obéissance des préceptes de la morale religieuse.