



HAL
open science

Corps, Espaces et Écoféminisme dans deux romans de Marlen Haushofer : vers la reconquête d'un lieu à soi ?

Ophélie Chambry

► **To cite this version:**

Ophélie Chambry. Corps, Espaces et Écoféminisme dans deux romans de Marlen Haushofer : vers la reconquête d'un lieu à soi ?. Littératures. 2023. dumas-04341768

HAL Id: dumas-04341768

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04341768>

Submitted on 13 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Mémoire de Master 2 de Recherche Lettres

**Corps, Espaces et Écoféminisme dans deux
romans de Marlen Haushofer : vers la
reconquête d'un lieu à soi ?**

Présenté par

Ophélie CHAMBRY

Sous la direction de Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO
Maîtresse de conférences en littératures françaises et francophones

Année universitaire 2022-2023

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
Première partie	15
Je sais pourquoi chante l’oiseau en cage	15
Chapitre 1	16
Espaces et séparations	16
Chapitre 2	27
Une identité multiple : l’écriture comme nouvel espace ?	27
Chapitre 3	37
Les répétitions du jeu, l’absence du je : l’ambiguïté du pouvoir	37
Deuxième partie.....	48
Trouver refuge : se recomposer avec les éléments.....	48
Chapitre 1	49
À la recherche de l’horizon ? Le paysage comme expression de soi.....	49
Chapitre 2	62
Lieux de mémoire : l’espace comme outil de remémoration	62
Chapitre 3	75
Le rêve : figures symboliques	75
Troisième partie.....	87
Lien aux autres et au monde : vers un écoféminisme ?	87
Chapitre I.....	88
La violence comme rapport à l’Autre : une relation impossible ?	88
Chapitre 2	101
Un care positif ? La relation aux animaux comme expérience au-delà du sujet.....	101
Chapitre 3	114
Une double oppression : Écoféminisme ?	114
CONCLUSION.....	127
Bibliographie.....	132

Remerciements

Ce mémoire de Master 2 Lettres (Recherche) n'aurait pas été possible sans le soutien de tous ceux qui m'ont accompagnée durant cette période.

Mes remerciements vont d'abord naturellement à ma directrice de mémoire Mme Andrianjafitrimo-Magdelaine Valérie, ses enseignements m'ont permise depuis ma première année de licence de nourrir mon amour pour la littérature et ont alimenté ma réflexion. Son écoute, sa patience, ainsi que sa bienveillance ont fait du processus de ce mémoire une belle expérience.

Merci à mes proches, à ma mère qui a toujours été un modèle de courage et de persévérance, à ma soeur et à mon frère qui sont mes plus précieux alliés , enfin, merci à Kelly et à Kéoni.

À vous tous, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

INTRODUCTION

« Il faut tuer l'ange du foyer » écrivait Virginia Woolf, cet ange pur, cette fée du logis comme elle aimait l'écrire, cet être charmant, dénué de « tout égoïsme ». Il faut, si l'on veut pouvoir écrire et vivre librement, la tuer. Virginia Woolf proposait cette pensée en 1928 lors de plusieurs conférences à l'Université de Cambridge. Des années plus tard, en 1963 puis en 1969 deux romans d'une autrice autrichienne viennent semble-t-il matérialiser cette idée : *Le Mur invisible*¹ et *Dans la mansarde*² de Marlen Haushofer (1920-1970). Traduit de l'allemand au français par Miguel Couffon (*Dans la mansarde*), Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon (*Mur Invisible*) ces romans n'ont eu de cesse de proposer des vies de femmes brisées et aliénées, des routines peuplées, la plupart du temps, de tâches ménagères — jusqu'à l'obsession —, de la présence des enfants, d'un mari, et pour tenter d'échapper à tout cela, le rêve et l'écriture. Car il y a chez Marlen Haushofer des frontières, des cloisons, parfois même littéralement « un mur », qui vient s'opposer au corps. Ce corps est, lui, toujours prisonnier : de son environnement, de son foyer, de sa condition, parfois de lui-même. En d'autres termes, dans ces romans, écrit Miguel Couffon, Marlen Haushofer « concrétise en quelque sorte, pour la femme d'aujourd'hui, une proposition qu'elle a pu trouver chez Virginia Woolf lorsque celle-ci évoque la vie de la femme moyenne sous le règne d'Elisabeth, cette vie dispersée en de multiples endroits, et qu'elle s'interroge sur la possibilité de rassembler en un livre ces éléments épars : en un mot, que faisaient-elles de huit heures du matin à huit-heures du soir³ ? ».

Pour survivre à cette vie dans laquelle elles ne se retrouvent plus, Haushofer suit là encore un des préceptes de Virginia Woolf : « Une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction⁴ ». Il va, dans nos romans, y avoir littéralement la recherche d'un lieu à soi. Cela s'exposera dans le *Mur Invisible* par une réclusion forcée en pleine nature derrière un mur invisible qui entoure la protagoniste. Cet espace en pleine nature va alors l'obliger à se repenser en lien avec

¹ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, Paris, Éditions Actes Sud, 1963.

² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, Paris, Édition Actes Sud, 1970.

³ Couffon, Miguel, *Marlen Haushofer : Écrire pour ne pas perdre la raison*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.

⁴ Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, Paris, Folio, 1929.

les animaux et la nature. Dans *La mansarde*, le mécanisme est le même si ce n'est que la théorie de Woolf se retrouve là encore plus explicitement : la narratrice dispose d'une mansarde dans laquelle elle se retrouve afin de se libérer de ses devoirs de femme au foyer et, comme dans notre autre roman, elle va également connaître un séjour en pleine nature qui va lui permettre de se retrouver. Car il semble important pour nos personnages d'échapper à leur espace, de le fuir, de s'en libérer, parfois même de le transcender.

Si ces problématiques apparaissent comme récurrentes chez Haushofer (nous les retrouvons par exemple dans *La porte dérobée*⁵), c'est qu'elles sont en réalité également celles de son auteure. Marlen Haushofer vit dans les contraintes de « l'espace », du « lieu à soi » : elle écrit la majorité de son œuvre sur la table de la cuisine familiale, soit très tôt le matin avant que ses deux fils ne se lèvent, soit pendant que son mari est au travail et les enfants à l'école. Tout cela s'ajoute à une routine de femme au foyer et à la charge mentale qu'elle implique. L'écriture devient ainsi une résistance à son existence, elle permet de la rendre plus supportable : « M'obliger à écrire me semble le seul moyen de ne pas perdre la raison⁶ » écrira, dès la première page, la narratrice du *Mur Invisible*. Vie écartelée entre plusieurs espaces donc, cette existence partagée en de multiples endroits se matérialise dans la topographie de ses romans (les titres de nos œuvres en sont de bons exemples) et il s'agit toujours d'espaces clos : la maison, la mansarde, le mur, mais aussi le corps (la tête). Ces espaces sont donc ceux de la limite, physique (le mur/la mansarde qui délimite le reste de la maison) mais aussi mentale : l'impossible rapport à l'autre mais aussi à soi-même. Tous ses textes sont ainsi « marqués par un double lieu, dans lequel pourtant les héroïnes ne trouvent pas leur place⁷ », Haushofer écrivait à son amie Jeannie Ebner :

C'est aussi très perturbant pour moi de vivre constamment dans plusieurs mondes séparés par des gouffres, cela a toujours été mon objectif, un besoin presque instinctif de réconcilier les contraintes, de créer l'harmonie et de guérir la grande schizophrénie⁸

Consciente que son état est proche du naufrage psychologique, Marlen Haushofer tente de combler les gouffres, chose qui ne sera pas sans difficultés. Si elle parle d'une grande schizophrénie

⁵ Haushofer, Marlen, *La porte dérobée*, Paris, Éditions Actes Sud, 1993.

⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.9.

⁷ Battiston, Régine, *Lectures de l'identité narrative*, Paris, Éditions Orizons, 2009, p.98.

⁸ Lettre à Jeannie Ebner du 20.10.1964 citée d'après Christine Schmidjell : Marlen Haushofer (1920-1970), *Katalog einer Ausstellung*, in *Zirkular*, Sonderheft 22, Juni 1990, p.27.

qui l'atteint personnellement, il ne serait pas étonnant qu'elle fasse également référence à un contexte historique lui aussi dissocié en plusieurs parts, car le thème est récurrent dans la littérature autrichienne, démontrant ainsi un « malaise de civilisation⁹ ». L'Autriche du début du XX^{ème} siècle connaît en effet un fort contraste entre « une société largement modernisée [et] un mode de gouvernement archaïque¹⁰ ». Elle se fissure en deux, créant chez les intellectuels un repli sur soi (ils ne croient plus en la politique autrichienne) qui mènera à une crise identitaire. Dans cette mutation conceptuelle (qui permet également de penser le progrès), il y a fragmentation, car ce nouvel ordre se base sur la segmentation et la différenciation, ce qui conduit à « la conscience d'une unité et d'une harmonie perdues ¹¹ ». Le fossé qui sépare l'individu de l'autre se creuse alors, et la mise en question de la relation sujet-objet finit par s'accompagner d'un sentiment de dislocation, Élisabeth Malick écrit :

La mise en question de la relation sujet-objet s'accompagne donc d'un sentiment de dislocation du réel, d'un symptôme de perte de réalité. Mais cette dissociation entre sujet et objet va plus loin encore : l'individu moderne se sent étranger à la nature, mais bientôt aussi au corps, au désir, aux sentiments et donc à lui-même. Ainsi, l'individuation et le culte du « moi » s'accompagnent de la découverte du vide et de la fragilité de ce même moi, et sont finalement synonymes d'aliénation. C'est cette crise profonde du sentiment d'identité que l'on retrouve au centre des interrogations de la littérature et des sciences humaines viennoises à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.¹²

Au-delà, donc, des préoccupations quotidiennes, l'écriture de Haushofer en vient à questionner la place du sujet après un siècle de violence et d'incompréhension. Le geste d'écriture, qui est ici double, car l'écrivaine écrit sur des héroïnes qui elles aussi écrivent, finit par créer une boucle de réflexion dans laquelle l'intime et le public se côtoient, rappelant ainsi un slogan féministe bien connu des années 60 : « The private is political » « Le privé est politique ». De santé fragile (elle souffre depuis l'enfance de tuberculose et d'anémie), Marlen Haushofer sait que l'écriture lui permettra de laisser trace, de faire trace, elle se sait condamnée par un cancer des os et

⁹ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.97.

¹⁰ Malick, Élisabeth, "Vienne 1900 : contexte idéologique et intellectuel", *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2007. Consulté le 07/06/2023. URL: <https://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/mouvements-et-genres-litteraires/tournant-du-xxe/vienne-1900-contexte-ideologique-et-intellectuel>

¹¹ Malick, Élisabeth, *op. cit.*

¹² Malick, Élisabeth, *op. cit.*

écrit jusqu'à la fin de sa vie. C'est sur son lit de mort qu'elle termine *Dans la mansarde* avant de s'éteindre le 21 mars 1970, à 49 ans.

Si l'écriture a suivi notre auteure toute sa vie, c'est dans celle-ci finalement qu'elle a pu trouver « un lieu à elle », l'espace symbolique du monde littéraire était celui qui permettait à notre écrivaine de s'évader, de créer d'autres mondes, et c'est ici que nous touchons à plusieurs définitions de l'espace.

Au commencement, si nous avons choisi d'utiliser ce terme dans le titre de ce mémoire, c'est d'abord pour sa matérialité : l'espace de la maison, de la mansarde, mais aussi l'espace de la maison en pleine nature, puis le dehors de la maison, l'espace dans le sens d'étendue, le paysage comme espace qui entoure la protagoniste, mais paysage ici à l'intérieur du mur. Cette diversification des grandeurs (petits espaces/grands espaces) et la dualité dedans/dehors permettaient alors d'étudier l'espace dans toutes ses superficies et d'étudier la façon dont se pensent les personnages dans ces différents espaces. De là nous est apparue une autre dimension de l'espace, une dimension plus symbolique, plus poétique pour reprendre Bachelard, c'est-à-dire l'idée d'espace comme espace vécu. Car en fonction de la zone dans laquelle se trouvaient les narratrices les émotions n'étaient pas les mêmes. La mansarde déclenche par exemple une envie de liberté et d'autonomie, tandis que le reste de la maison rend mélancolique et pensive (voire violente). Mais il y a aussi l'espace mental, puisque lorsque l'espace physique ne convient pas, les personnages se réfugient dans leur esprit, et parfois cette fuite mène à imaginer une réclusion dans d'autres espaces : la narratrice de *Dans la mansarde* se réfugie mentalement dans la mansarde, et celle du *Mur invisible* se réfugie, elle, mentalement dans la maison de son enfance. Là encore l'espace renvoie à une autre dimension, celle de l'espace-temps, ce qui crée donc finalement continuellement des va-et-vient entre les espaces physiques, mais aussi symboliques et parfois temporels. Ainsi, l'espace est dans nos romans multiple et multifactoriel, et les perceptions qu'en ont nos narratrices nous amènent également à le questionner sous un regard plus critique. L'espace domestique est par exemple perçu comme celui de la femme, tandis que le monde extérieur est vu comme celui de l'homme (la narratrice parle notamment d'un monde inconnu). Celle du *Mur Invisible* est reléguée de force dans l'espace naturel, et bien que cette expérience finisse par être positive, elle la vit au départ comme un écartement du reste du monde (l'urbain/ la ville). Tout cela nous conduit donc à questionner la relation du genre à l'espace et à suivre cette réflexion : « Comment l'approche par le genre permet-elle de renouveler la réflexion sur l'espace et les spatialités ; comment, inversement, l'entrée spatiale permet-elle de questionner certaines

catégories des études de genre ?¹³ ». Si la recherche du lieu à soi de Virginia Woolf se retrouve également dans notre titre, c'est que cette quête apparaît pour nos narratrices comme primordiale, et les réflexions sur les pratiques spatiales par le prisme des études de genre nous semblent, dans notre cas, tout à fait pertinentes.

Si nous réfléchissons désormais à ce qui est « pris » dans l'espace, c'est-à-dire à ce qui occupe (ou non) les différentes zones spatiales, nous en venons au corps. La notion de corps est également présente dans notre titre puisque celle-ci se révèle complexe et ambiguë : le corps dans nos romans existe mais est également nié. Il est mouvant (tâches ménagères, survie en pleine nature) mais semble aussi parfois n'être qu'une enveloppe corporelle (pas de réactions aux événements, pas de données biologiques). Il existe puisqu'il compose l'espace, mais fait en même temps douter de sa réalité. Cette ambivalence constitue un point important de nos récits, car elle permet de mettre en lumière plusieurs théories, le corps de nos narratrices, qui se retrouve dans différents espaces et donc dans différents rapports de pouvoirs, questionne la notion d'*agentivité*. Ainsi, le corps est ici entendu au sens de corps politique car il est « directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, à des cérémonies, exigent de lui des signes¹⁴ ». C'est ainsi que les prises de pouvoir nous mèneront à questionner la possibilité d'*agentivité* de nos sujets.

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé le corps en fonction de ce qu'il produit et inversement, mais de quel corps parlons-nous ? Si la distinction des corps se base sur la biologie (le sexe féminin/ masculin) et si nous voulions nous baser sur celle-ci, nous serions face à un échec. Car en réalité, bien que nous sachions que nos narratrices sont des femmes, nous n'avons pas de données biologiques pour l'affirmer. Dans nos romans, les personnages sont toujours très vagues sur la relation qu'ils entretiennent à leurs corps : la protagoniste du *Mur invisible* qui est en pleine nature n'évoque par exemple jamais la venue de ses menstruations alors qu'elle note dans son carnet le moindre détail ; la grossesse — les deux narratrices ont des enfants — n'est jamais évoquée, et nous n'avons aucun détail sur leur physique. Toutes ces données qui sont souvent associées au sexe féminin et veulent le définir, se trouvent ici être peu concluantes. En réalité, nos narratrices semblent se détacher de leur sexe, elles n'accordent pas réellement d'importance à celui-

¹³ Direnberger Lucia et Camille Schmoll, « Ce que le genre fait à l'espace... et inversement », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 21 | 2014, mis en ligne le 20 octobre 2015, consulté le 06 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cedref.953>

¹⁴ Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p.30.

ci car elles ne se conçoivent pas en fonction de leur biologie, et cette faculté en vient là encore à questionner le genre. Si la notion de sexe est trouble chez nos personnages, le genre l'est aussi. La narratrice du *Mur invisible* se pense par exemple dans plusieurs genres : elle est femme, puis homme, et va jusqu'à dépasser ces questionnements pour se penser en animal. En pleine nature, loin de la société, le personnage finit par transcender toutes les frontières.

C'est ici que nous en venons à discuter de la nature, de ce qu'elle permet de dépasser chez nos narratrices. Si nous avons précédemment défini ce que nous entendions par « espace », nous touchons ici à une autre dimension de celui-ci. C'est en pleine nature que vont finir par s'émanciper nos narratrices. Si le corps est, nous l'avons vu, pétri de rapports de pouvoirs, l'isolement dans un espace loin de la société permet de le recomposer, et cette recomposition va s'effectuer grâce à de nouveaux liens. En ouvrant un dialogue avec les animaux et la nature, nos narratrices en viennent à se questionner, elles redéfinissent alors complètement les rapports de pouvoir qui les ont placées sous la contrainte, et elles en viennent à questionner tout un « système ».

Cette ambivalence des rapports de pouvoir nous conduit alors à étudier la notion d'écoféminisme, car si nous avons également choisi de placer ce terme dans notre titre, c'est qu'il semble être une clé de compréhension pertinente dans le cas de nos personnages. L'écoféminisme est un terme qui apparaît pour la première fois en 1974 chez Françoise d'Eaubonne dans *Le féminisme ou la mort*¹⁵, mais le mouvement existe, lui, depuis les années 70. Dans une époque où l'industrialisation et les centrales nucléaires sont en plein essor, les femmes sont les premières à s'inquiéter des conséquences que cela pourrait causer sur la nature mais aussi sur leur famille. Ainsi, l'écoféminisme, écrit Catherine Larrère, « a mis au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes¹⁶ ». Nous avons souvent lu, lors de nos recherches sur le mouvement, cette définition, et celle-ci n'est pas fautive. Mais en réalité, après l'avoir profondément étudié, nous sommes désormais en capacité d'affirmer qu'elle ne nous convient pas totalement. Si la notion se veut par nature indéfinissable (le mouvement revêt diverses formes), la définir par le dualisme femme/ nature reviendrait à créer un paradoxe. Nous souhaitons ici nous écarter de ce simple lien, car nous pensons que l'écoféminisme a tout intérêt à se penser dans sa pluralité. Il n'est pas seulement une lutte qui permettrait de « sauver » les femmes et la nature, il permet de redéfinir des concepts en profondeur et à partir de là, il oblige à repenser tous les liens qui nous unissent : envers les animaux, la nature, les peuples

¹⁵ D'Eaubonne, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, Éditions Le Passager Clandestin, 1974.

¹⁶ Larrère, Catherine « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014.

colonisés, mais aussi envers nous-mêmes, nos corps, nos systèmes de pensées, nos perceptions. C'est en cela que l'écoféminisme interroge la neutralité de l'humain envers la nature et replace les minorités au cœur du débat. À nous désormais, affirme Myriam Bahaffou :

D'inventer de nouveaux langages qui permettraient de quitter tous les « centrismes » — eurocentrisme, anthropocentrisme, logocentrisme...—, afin de s'émanciper d'une vision binaire qui devrait choisir entre le progrès ou la régression. Laissons plutôt place à des écoféminismes aux sujets non hégémoniques, limitrophes, métis et ancestraux¹⁷

Les romans de Marlen Haushofer permettent de faire l'expérience de ces nouveaux liens, et c'est ainsi que nous montrerons qu'une recomposition des liens entre nature et culture peut permettre la reconquête d'un territoire et d'une identité par des narratrices qui défont les normes de genres et d'espèces. Notre objectif, dans ce mémoire, sera donc de nous demander en quoi les deux œuvres, de par un processus d'écriture multiple, interrogent les possibilités du récit écoféministe et ses capacités d'émancipation.

Il s'agira dans une première partie de se demander ce que l'espace produit, comment il est perçu par nos narratrices, comment elles se pensent à travers lui. Cette étude nous mènera à étudier dans un premier temps l'espace comme séparation, et ces séparations seront envisagées comme contraste entre l'intime et le public. Le foyer de la narratrice de *Dans la mansarde* se détache en effet du monde extérieur tandis que le mur chez la narratrice du *Mur Invisible* vient marquer une véritable frontière à son égard. Mais ces frontières nous permettront d'envisager l'ambiguïté que créent ces séparations (séparation mais confrontation à l'autre) et ceci nous conduira à en questionner la symbolique comme métaphore d'une identité divisée dans l'espace, d'une identité multiple. À partir de ce double-lieu, nous nous demanderons comment ces identités existent et se répercutent dans l'espace. Enfin, nous envisagerons l'acte d'écriture comme processus identitaire dans lequel nos personnages tentent de rassembler toutes ces identités. « Car les femmes sont restées assises à l'intérieur depuis des millions d'années, de sorte qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice qui, à vrai dire, a tellement débordé la capacité des briques et du mortier qu'elle doit se ceinturer de stylos et de pinceaux¹⁸ » écrivait Virginia Woolf.

¹⁷ *Socios engagés le media*, 2022, 6 novembre, « Les Écoféminismes comme outils d'émancipation ? » YouTube, 45min47s. <https://www.youtube.com/watch?v=H3MKI6AxIT8>

¹⁸ Woolf, Virginia, *op. cit.*, p.137.

Nous tâcherons d'étudier de manière détaillée ce que la littérature permet d'apporter à nos narratrices et nous nous questionnerons sur ce rapport, sur ce qu'il permet de construire. Ici, notre conception de la littérature sera celle d'un espace littéraire par lequel nos narratrices doivent passer pour reconquérir l'espace-physique, et nous questionnerons notamment le genre utopique comme un non-lieu par lequel nos personnages peuvent —paradoxalement— se libérer des clivages. Finalement, nous en viendrons à questionner tous ces troubles de l'identité (notamment la maladie) comme indices d'un passé douloureux, nous montrerons comment nos narratrices, par des tentatives de détournement, tentent de fuir l'histoire d'un passé nazi, mais nous étudierons les symboles de ce passé qui se trouvent dans la narration. En outre, nous rassemblerons une dernière fois toutes ces problématiques sur l'identité pour questionner les rapports de pouvoir qui se jouent sur le corps des personnages, car bien que conscients du mal-être, ils n'échappent pas à leur espace. « La conscience de l'impossibilité d'y échapper, la conviction d'être à jamais pris dans le dédale de ce cachot ¹⁹ » écrit Miguel Couffon, révèle que nos narratrices oscillent en réalité dans « une lutte continue entre une discipline imposée et un anarchisme refoulé²⁰ » qui, nous le verrons, finiront par maintenir le corps dans l'espace.

Mais le chemin pour se reconquérir semble encore long, et c'est ici que nous nous demanderons : Que reste-t-il à détruire et comment se penser, s'approprier, lorsque nos gestes et nos habitudes sont contrôlés et ordonnés ? La discipline prend vie dans la routine, dans le quotidien, dans ce corps qui *performe* sans cesse. « Penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit²¹ » écrivait Butler. Ce corps encore une fois automate agit par routine mais ne sait même plus dans quel but le faire. Il est parfois, comme l'écrit la narratrice de *Dans la mansarde* « déboussolé de ne plus recevoir d'ordre de nulle part²² ». C'est ici, en suivant Butler, que nous pourrions nous demander : « que reste-t-il du corps, qui, ayant reçu sa cohérence de la catégorie de sexe se désintègre, devient chaotique ? Est-il possible de se souvenir de ce corps, de remettre ensemble ses pièces détachées ? Peut-on concevoir une capacité d'agir qui n'exige pas de recomposer un corps cohérent ?²³ »

¹⁹ Couffon, Miguel, *op. cit.*, p.31.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.40.

²³ Butler, Judith, *op. cit.*, p.245.

Nos narratrices, nous l'avons vu, produisent le pouvoir, le font exister, et existent à travers lui. Même si elles cherchent continuellement à fuir la vérité, à l'éviter et à se complaire parfois dans le déni : « Je n'ose pas aller au fond des choses et refaire l'expérience²⁴ » écrivait celle du *Mur Invisible*, il y a tout de même la recherche d'un lieu à soi, d'un lieu dans lequel elles pourraient se retrouver, dans lequel il serait possible de recomposer un corps qu'il soit cohérent ou non.

C'est ici que nous nous questionnerons, dans une deuxième partie, sur l'espace mais cette fois comme espace libérateur, et celui-ci sera finalement multiple : se retrouver en pleine nature et se (re)concevoir à travers celle-ci, oui, (le mot nature ne vient-il pas d'ailleurs du latin « nascor », naître ?), mais il y aura également chez Marlen Haushofer une « une opposition entre le monde réel, qui est celui de la chimie organique, et donc d'une décomposition annoncée, et celui du rêve dans lequel l'être humain apparaît asexué, et même désincarné²⁵ ». Nous étudierons en premier lieu le nouvel espace dans lequel se trouvent nos narratrices, c'est-à-dire celui de paysages autrichiens grandioses, et nous nous questionnerons sur la pensée-paysage (Collot), c'est-à-dire sur la faculté qu'ont nos personnages à se projeter dans l'espace et sur ce que celui-ci en retour leur renvoient. Ici, nous questionnerons la quête de l'horizon que suivent nos protagonistes et nous nous interrogerons sur ce symbole. Enfin, nous observerons ces franchissements des limites (se fondre dans le paysage) et nous ferons un point sur ce que la littérature permet de réaliser dans ce cas. Elle sera ici conçue comme tremplin vers le spirituel.

En plus de tout cela, nos narratrices vont opérer un travail de l'inconscient en passant par le souvenir, l'écriture, et le rêve. L'espace de la maison sera perçu comme un espace de remémoration et nous en viendrons à analyser l'espace vécu, la poétique de l'espace (Bachelard) En partant de tous ces souvenirs et de tous ces jeux de temporalités, nous finirons par nous demander : Le mur est-il alors « réel » ? N'est-il pas la projection de son inconscient ? « Mais quand mes pensées retournaient au mur, c'était comme si elles aussi se heurtaient à un obstacle froid, lisse et insurmontable ²⁶» écrivait la narratrice. La confrontation de celui-ci lui permettrait —elle qui cherche toujours à fuir— de l'affronter et d'opérer un travail sur son passé. Nous penserons ainsi l'espace en partant du symbole de la ruine que nous retrouvons dans nos narrations et nous questionnerons ce travail de mémoire.

²⁴ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.36.

²⁵ Couffon, Miguel, op. cit, p.34.

²⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.32.

Enfin, dans une dernière partie, nous nous demanderons : Qu'advient-il finalement de ce corps qui, après avoir entamé une introspection et tenté de se (re)construire, veut réapprendre à vivre ? Nos narratrices éprouvent des difficultés à être en relation avec les hommes, celle de *La Mansarde* souhaite parfois tuer son mari et finit par se décrire comme un « monstre » : « Le cendrier de cristal posé sur la table semblait très lourd. J'aurais pu assommer Hubert très facilement avec cet objet mais pourquoi aurais-je agi ainsi ²⁷? » se demande-t-elle. Celle du *Mur Invisible* finit par tuer le seul homme qui existait et n'éprouve aucun regret : « j'essaierai toujours de l'éliminer, parce qu'il m'est impossible de supporter qu'un être ainsi constitué puisse continuer à tuer et à détruire²⁸ » Quel est alors le devenir de cette tension musculaire accumulée par le sujet violenté ? Y a-t-il légitimité à répondre par la violence quand on a à ce point été dépossédé ? Ou faut-il s'écarter de cet éternel débat pour pouvoir penser la défense comme un dernier élan vital, comme seule possibilité de réponse quand il ne nous reste plus rien, pas même un « soi » légitime, (et que la violence, le muscle, soit tout ce qui nous reste.) N'est-ce pas justement dans ce dernier élan que se déploie la libération ? La réappropriation d'un soi ? La vengeance comme *empowerment* ? « La stratégie de la violence défensive s'apparente à une dynamique insurrectionnelle seule capable de modifier en profondeur les rapports de pouvoir ²⁹» écrivait Elsa Dorlin dans *Se Défendre : Une Philosophie de la violence*. Finalement, comment parviennent-elles à repenser le lien ? Il semblerait que cela se produise au contact de la nature car nos narratrices finissent — elles qui n'en pouvaient plus de toujours s'occuper des autres — par prendre plaisir à s'occuper des animaux et de l'espace qui les entoure. Peut-on alors parler dans ce cas de *care* positif ? Nous interrogerons ce nouveau lien et nous questionnerons notamment le devenir-animal (Deleuze; Guattari) Puis, pour aller plus loin, nous nous demanderons si nous pouvons finalement parler d'écoféminisme, car le courant écoféministe « considère qu'il existe des similitudes et des causes communes entre les systèmes de domination et d'oppression des femmes par les hommes et les systèmes de surexploitation de la nature par les humains³⁰ ». Ne peut-on pas, pour reprendre les mots d'Émilie Hache : « Au lieu d'y

²⁷ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.62.

²⁸ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.189.

²⁹ Dorlin, Elsa, *Se Défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

³⁰ Définition de Wikipédia : Contributeurs aux projets Wikimedia. (2003, 20 août). Ecoféminisme — Wikipédia. Wikipédia, l'encyclopédie libre. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ecoféminisme#:~:text=Le%20courant%20écoféministe%20considère%20qu,et%20le%20saccage%20des%20écosystèmes>).

voir l'affirmation d'une essence et la réitération du discours patriarcal, lire ces textes comme des actes de guérison et d'émancipation (empowerment), des tentatives pragmatiques de réparation culturelle face à des siècles de dénigrement des femmes et de déconnexion à la terre/nature³¹ » ?

Nous nous sommes, tout au long de notre étude, appuyée sur divers outils théoriques. Parmi les plus importants nous retrouverons notamment les *spatial studies* (ou *spatial analysis*), que nous avons largement utilisées pour appréhender l'espace comme véritable acteur de la narration. Cet outil théorique nous a notamment permis de comprendre en quoi l'espace pouvait influencer nos personnages et comment inversement ceux-ci, par leurs ressentis et émotions, parvenaient à changer l'espace qui les entoure. C'est également ici que nous avons, avec les études de Michel Collot et Gaston Bachelard, pensé l'espace comme *espace vécu*. L'étude du paysage qui se trouve dans la deuxième partie de ce mémoire est grandement influencée par ces théories. C'est aussi par l'étude de l'espace-littéraire que nous sommes passée, nous avons ainsi interrogé le processus d'écriture comme processus identitaire, comme construction donc des personnages et de leur espace (Maurice Blanchot). Enfin, nous avons également pensé l'espace comme lieu de domination qui maintient le corps, en ayant recours à la théorie sur le panoptique de Michel Foucault a été une grande source d'inspiration.

On trouve également et plus largement, dans notre étude, de manière importante voire centrale, les études féministes et les *gender studies*, car à partir de l'étude des espaces nous avons pu constater que ceux-ci se délimitaient en fonction des genres, les séparations et frontières qui se trouvent dans nos romans sont le produit d'une domination patriarcale que nous avons ainsi pensée sous la forme de la séparation du privé et du public. Tout au long de ce mémoire, de grandes théoriciennes (et écrivaines) féministes seront convoquées, telles que Virginia Woolf, Judith Butler, Françoise d'Eaubonne, Elsa Dorlin ou encore Silvia Federeci. Ainsi, ce prisme féministe nous a amenée à étudier la déconstruction des normes qui se jouent chez nos personnages, et c'est ici que nous avons pu nous inscrire également dans les *animal studies* (Peter Singer ; Jacques Derrida) et toucher aux *environmental studies* ainsi qu'à l'*ecocriticism*.

³¹ Hache, Émilie, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2016. p.31.

Première partie

Je sais pourquoi chante l'oiseau en cage

Chapitre 1

« Mais un oiseau qui piétine
dans sa cage étroite
peut rarement voir à travers
ses barreaux de rage
ses ailes sont entravées et
ses pattes sont liées
alors il ouvre sa gorge pour chanter. »
— Maya Angelou

Le Mur invisible et *Dans la mansarde* sont deux titres qui se basent sur l'espace, tantôt littéral, tantôt métaphorique. Celui-ci occupe une fonction importante dans nos œuvres et se déploie sous de multiples formes, passant ainsi de l'espace physique, fait de briques et de bois (la maison, la mansarde), à l'espace irréel (le mur invisible) et enfin à l'espace métaphorique (la conscience). Ces espaces nous mèneront à explorer ce qu'ils font à nos personnages, comment ils permettent de les construire, comment ils sont (ou non) occupés, mais nous nous demanderons également plus largement ce qu'ils font à la littérature, comment ils la composent et en viennent ainsi à la modifier (ou inversement). Ainsi, nous partons d'une pensée selon laquelle l'espace s'impose comme « enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale³² ». Cette critique sociale sera également au cœur de nos interrogations, car l'étude nous incitera à étudier les séparations et les *limites* qui entourent nos protagonistes, ce qui nous conduira à nous questionner sur l'espace par le prisme du genre.

Dans la mansarde est une œuvre qui focalise l'attention du lecteur sur les pièces de la maison. La mansarde est celle qui suscite le plus d'intérêt car la protagoniste dispose de ce seul lieu pour être seule, et ainsi s'attarde de manière récurrente sur cette pièce. Le titre, qui rassemble l'intérêt du lecteur, peut ainsi laisser supposer que la mansarde constitue le centre de la maison. En

³⁶ Ziethen, A. (2013). *La littérature et l'espace*. *Arborescences*, (3). <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

réalité les choses ne sont pas si évidentes. Nous nous attarderons sur celle-ci dans notre deuxième partie afin de démontrer en quoi elle agit véritablement comme lieu de pouvoir sur la protagoniste, mais nous étudierons ici la mansarde comme lieu à la périphérie du reste de l'espace. Sa localisation à l'étage (sous le toit) vient décentrer la pièce et créer ainsi une séparation entre deux niveaux : l'espace du haut qui est perçu comme éloigné du reste, et celui du bas dans lequel se joue la vie de famille. Le rez-de-chaussée, par sa superficie, domine l'espace, mais son occupation vient également créer une disproportion, le salon et la cuisine sont des lieux de passage dans lesquels navigue toute la famille (le mari, les enfants, mais aussi les invités) tandis que la pièce de la narratrice à l'étage ne connaît pas d'autre occupation que la sienne.

Ce contraste délimite ainsi les membres de la famille, et Hubert le mari apparaît comme celui qui occupe le plus l'environnement. Son personnage est constamment en mouvement et traverse sans difficulté les pièces, marquant ainsi une domination de l'occupation de l'espace. Ainsi, bien que la chambre soit partagée entre la narratrice et son mari, elle détermine qu'il s'agit de *sa* chambre : « Hubert alla dans sa chambre³³ » et il dispose également de son propre bureau : « Toute la correspondance commerciale et les factures arrivent au bureau d'Hubert³⁴ ». Ces adjectifs possessifs viennent ainsi sans aucun doute marquer une domination de l'espace et exclure notre protagoniste de sa propre maison. La présence d'Hubert devient alors celle d'un pouvoir, elle occupe très largement la surface. L'attitude qu'a Hubert vient également interroger cette domination. Son corps est toujours dans une posture tranquille, il est parfois étendu dans le salon : « Hubert alla s'étendre une vingtaine de minutes sur le canapé du salon³⁵ » a contrario de celui de la narratrice qui est au contraire toujours en mouvement afin d'effectuer des tâches ménagères : « Pendant les travaux ménagers, on ne peut s'accorder une seule minute pour s'asseoir car c'est l'instant que la fatigue guette pour vous assaillir³⁶ » écrit-elle. Ce contraste entre le corps détendu et celui en hyper-mouvement laisse percevoir une utilisation de l'espace inégale et cette inégalité s'exprime ici en fonction des genres.

La narratrice perçoit le corps de l'homme comme un corps plein d'assurance qui peut ainsi dominer l'espace. Lorsqu'elle est dans un café en ville et qu'elle aperçoit un homme qui s'installe seul sur une table centrale elle note : « L'homme avait par ailleurs suffisamment d'assurance pour

³³ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.20.

³⁴ *Ibid.*, p.25

³⁵ *Ibid.*, p.27.

³⁶ *Ibid.*, p.47.

venir s'installer à une table centrale ; moi, j'en aurais été incapable ³⁷». Cette comparaison vient là encore marquer une inégalité de l'appropriation de l'espace, notamment ici de l'espace public. Dans nos romans, l'espace urbain semble toujours celui de l'inaccessible. La narratrice du *Mur Invisible* en est séparée de force mais celle de *Dans la mansarde*, bien qu'elle puisse y accéder, ne fait que le « côtoyer ». En réalité, elle pense ce monde comme inconnu. Après avoir écouté Hubert raconter sa journée elle notera : « Parfois, très rarement, il me parle de l'une de ses affaires, et je l'écoute attentivement, étrangement émue par le monde inconnu dans lequel il passe ses journées, ses années, toute sa vie³⁸ ». Nous voyons ici que l'espace se scinde en deux entre espace public et privé et que notre narratrice se retrouve écartée du premier, c'est ici que nous pensons aux théories féministes car :

Après tout, c'est bien contre le cantonnement à l'espace privé, et aux sphères restreintes du domicile et du voisinage immédiat, qu'ont lutté nombre de mouvements féministes, parce que cette contrainte spatiale reflétait l'assignation des femmes à des tâches de reproduction sociale, et le déni de leur autonomie économique et politique. En ce sens, l'espace, et sa partition imaginée entre privé et public, est en même temps une matérialisation du patriarcat, et un vecteur de son maintien³⁹

Si l'espace public est celui de l'inconnu, il ne reste à notre narratrice que celui de l'intime. Mais la répartition de l'espace n'est pas si simple, car même au sein du foyer le corps n'apparaît pas en pleine assurance. Notre narratrice, nous l'avons vu, ne profite pas pleinement de l'espace comme Hubert, et ainsi ne fait que le traverser. En plus de ne pas lui permettre de totalement *habiter* le lieu, les mouvements de la protagoniste apparaissent comme contrôlés. Outre quelques petites sorties hors de la maison (dont Hubert aura choisi la destination), la protagoniste doit toujours se tenir proche du mari dans le foyer. Lorsqu'elle désire passer la nuit dans la mansarde, il s'exprime ainsi :

Tu vas rester sagement ici. Il y a des courants d'air dans la mansarde et un des ressorts du divan est cassé. On croirait que je suis Barbe-Bleue et que je force ma femme enrhumée à dormir dans une mansarde qui n'est pas chauffée !⁴⁰

³⁷ *Ibid.*, p.160.

³⁸ *Ibid.*, p.122.

³⁹ Hancock, C. (2018b). La ville, les espaces publics.... et les femmes. *Les Cahiers du DSU*. <https://doi.org/10.3917/cdsu.067.0011>

⁴⁰ *Ibid.*, p.147.

Si le ton d'Hubert apparaît comme paternaliste, la situation expose également la facilité avec laquelle le mari peut contrôler l'espace. Bien que la mansarde soit le lieu qui permettra à la narratrice de s'émanciper (la mansarde sera pensée en termes d'espace de la conscience, nous y reviendrons), elle ne semble pas tout de suite être le lieu que peut s'approprier la narratrice. Hubert semble être inquiet de cette pièce dont elle peut disposer et qui implique de s'éloigner de lui, il en vient ainsi à en contrôler l'usage, marquant là encore sa domination de l'espace. En cela, le foyer apparaît comme lieu de contrôle, et la mansarde serait le seul lieu qui, en étant excentré du reste de la maison, peut permettre d'accéder à une autre condition. Christine Delphy rapportait dans *L'Exploitation domestique* :

L'idéologie du foyer est donc un mécanisme de contrôle social, au sens où s'en échapper comporte le risque d'accéder à des définitions alternatives du rôle féminin...ce qui permet à l'épouse d'avoir des idées « au-dessus de sa condition » [...] que l'identification avec la maison empêchera ⁴¹

Ainsi, avant de pouvoir accéder à des idées « au-dessus de sa condition », la narratrice va devoir d'abord prendre conscience de sa situation et cela se fera en majorité dans la mansarde. Nous étudierons de manière détaillée cette prise de conscience dans notre seconde partie, et nous nous concentrerons ici à déterminer les mécanismes de domination qui se jouent dans l'espace de la narratrice. Car la prise de conscience n'est pas évidente lorsque les mouvements dans l'espace sont contrôlés, Hubert garde sa femme sous « surveillance » :

Hubert pourrait aussi bien aller au restaurant mais il rentre à la maison aussi souvent qu'il le peut car il préfère rester assis à côté de moi, même sans rien dire. On pourrait y voir une déclaration d'amour⁴²

La maison devient ainsi un lieu de contrôle dans lequel le mari a cloisonné l'espace avec rigueur. Ainsi, la protagoniste se retrouve diminuée dans ses tentatives d'évasion (notamment dans la mansarde), l'isolement vient contenir le sujet. Hubert prévoit ici par avance le désir d'émancipation qui pourrait se déclencher chez la narratrice en le retenant au maximum et il utilise pour cela le premier principe qui permet la discipline. Foucault écrivait : « Premier principe : l'isolement. Isolement du condamné par rapport au monde extérieur, à tout ce qui a motivé

⁴¹ Delphy, Christine, Leonard, Diana, *L'Exploitation domestique*, Paris, Éditions Syllepse, 2019, p.163.

⁴² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.77.

l'infraction, aux complicités qui l'ont facilitée⁴³ ». Nous pensons ici que le foyer devient un exemple intéressant de la théorie de Foucault sur le panoptique : son architecture mais surtout l'occupation qui s'y met en place à travers le contrat de mariage viennent exercer le même type de pouvoir. Le mari exerce continuellement sur le corps de la protagoniste un contrôle sans pour autant que celui-ci soit perçu en ces termes par la narratrice. Pour le dire plus simplement, le pouvoir voit sans être vu. Si la protagoniste pense que ce contrôle du corps et de ses mouvements pourrait être « une déclaration d'amour », cela montre qu'elle éprouve des difficultés à discerner ici le pouvoir, et cela s'explique car le contrôle ne passe pas nécessairement par la violence :

Grâce aux techniques de surveillance, la « physique » du pouvoir, la prise sur le corps s'effectuent selon les lois de l'optique et de la mécanique, selon tout un jeu d'espaces, de lignes, d'écrans, de faisceaux, de degrés, et sans recours, en principe au moins, à l'excès, à la force, à la violence⁴⁴

Tout cela vient créer au sein du foyer un dispositif disciplinaire auquel il est difficile d'échapper car il est en amont difficile de le cerner. Mais nous pouvons de notre côté tenter de comprendre ces mécanismes de pouvoir qui se jouent en dehors de la vue de notre narratrice. Si notre personnage semble en effet être pris dans de tels rapports, nous pouvons en premier lieu nous questionner sur la part d'acceptation de ces dispositifs, car le mariage semblait être le but de notre protagoniste :

Mais, à l'époque, je m'accommodai de tout. Je ne voulais pas rester seule plus longtemps, il était urgent pour moi de fonder une famille, d'en être le centre, assise tous les soirs sous la lampe, racontant des histoires, personnage fort et tout en rondeur comme le fut mon grand-père⁴⁵

Il apparaît ici que le plus grand désir de la narratrice était de fonder une famille et ainsi de ne pas rester seule. Mais ce sentiment qui est teinté « d'urgence » laisse supposer que le personnage a agi par mimétisme social ou pour le dire autrement, pour se conformer rapidement aux normes. Nous nous interrogeons de cette manière sur ce choix car nous sommes désormais en mesure de dire que notre personnage regrette cette décision ou du moins n'en trouve pas totalement le bénéfice qui était attendu. D'autant plus que cette urgence de fonder une famille se retrouve également chez

⁴³ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁴ *Ibid.*, p.215.

⁴⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.30.

la narratrice du *Mur Invisible* qui, elle, transmet plus clairement son mécontentement : « 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 soucis⁴⁶ ». Elle se fait, par la suite, encore plus sévère :

Seule une géante aurait pu se libérer et elle était loin d'être une géante, juste une femme surmenée, à l'intelligence moyenne, condamnée à vivre dans un monde hostile aux femmes, un monde qui lui parut toujours étranger et inquiétant⁴⁷

Là encore, la séparation de la sphère publique et intime se trace, mais si la narratrice de *Dans la mansarde* pense que le monde d'Hubert est celui de l'inconnu, celle du *Mur Invisible* se fait plus catégorique en parlant d'un monde qui est étranger et inquiétant. Si le personnage semble porter un regard plus critique sur lui-même car il sait qu'il a effectué ces devoirs en toute inconscience et que cela ne lui a apporté que des devoirs et des soucis. Cette remise en question a surtout été rendue possible car le personnage se trouve lui *hors* de l'espace domestique et donc de ces normes. Il a pu ainsi constater que le monde dans lequel il vivait n'était pas « suffisant »⁴⁸. Même si la protagoniste n'accède pas aussi rapidement à la pleine conscience, elle marque quand même une désillusion lorsqu'elle pense à ce désir de fonder une famille : « J'oubliai simplement que je n'étais ni forte, ni ronde, que je ne pourrais jamais être le centre de quelque chose ». Finalement, nous comprenons que nos narratrices vivent constamment dans un hors-lieu, elles vivent dans un lieu qui pourtant marque un manque, il vient paradoxalement marquer une *absence* de lieu. C'est dans ce manque qu'un sentiment développe et grandit, nos narratrices se sentent étrangères, elles sont hors du monde : « J'avais vraiment le sentiment de ne rien avoir à faire sur cette terre⁴⁹ » écrit la narratrice de *Dans La Mansarde*, elle note plus loin :

Je savais que notre place n'était pas ici mais dehors, dans le monde, avec les voitures et les feux rouges, dans ce monde qui est bien le nôtre et que nous n'avons pu choisir⁵⁰

⁴⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.96.

⁴⁷ *Ibid.*, p.96.

⁴⁸ Nous reviendrons sur cet isolement dans notre dernière partie et nous montrerons en quoi l'isolement, notamment en pleine nature, apparaît comme la clé de l'émancipation totale de nos protagonistes.

⁴⁹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.96.

⁵⁰ *Ibid.*

Si notre narratrice est consciente de se sentir mal dans le monde, l'utilisation de l'adjectif possessif « notre » marque une volonté de contestation. Car il y a ce « on » qui, semble-t-il, veut se faire entendre, se réapproprier l'espace. L'écriture est marquée par l'insatisfaction et le mécontentement, elle tente de marquer un territoire mais n'y parvient pas totalement. Si notre personnage veut essayer à travers ses carnets de formuler une révolte et qu'en cela l'écriture semble devenir un véritable outil (nous y reviendrons), nous ne pouvons toutefois ici que constater un sentiment d'échec. C'est par le contrat de mariage que celui-ci s'est principalement produit. Il a écarté nos narratrices des sphères publiques et a ainsi fait du monde un monde étranger. Christine Delphy s'exprimait en ces termes :

Elles arrivaient au mariage en espérant un partenariat avec un homme incluant une satisfaction sexuelle réciproque ; mais au lieu de cela, elles se sentaient malheureuses, entourées de tout ce qui devait leur apporter le bonheur, leur avait-on dit : une belle maison, un mari aimant et de jolis enfants. Elles se sentaient frustrées d'être une « épouse captive »⁵¹

Bien que tout cela semble être perçu par nos narratrices, le corps du personnage de *Dans la mansarde* ne parvient pas à « s'échapper » réellement. Par la contrainte de ses mouvements au sein de l'espace, la narratrice a bien intégré la domination. Le corps sait désormais qu'il doit se faire petit, car en plus de ne pas pouvoir se déplacer librement, elle circule constamment avec un souci de ne pas déranger l'Autre. Lorsqu'elle se trouve dans la mansarde, elle peut ainsi ne pas déranger Hubert : « Ainsi je ne peux pas déranger Hubert⁵² ». Elle va également se faire discrète en lui parlant : « Il y a en ce moment une exposition de peinture française moderne dis-je timidement ⁵³ ». En se faisant ainsi petite, la narratrice exprime un malaise dans l'espace. Alors même que le foyer (en opposition au monde extérieur) devrait provoquer un sentiment de sécurité, il est ici source d'angoisse.

Finalement, l'espace de la maison ne lui appartient définitivement plus, elle en a conscience et note : « Hubert tient les comptes et je ne lui pose jamais de questions. C'est son argent et sa maison ; il doit savoir ce qu'il fait⁵⁴ ». Ici, la réflexion marque également les espaces. Hubert

⁵¹ Delphy, Christine, *op. cit.*, p.27.

⁵² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.23.

⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p.76.

dispose de son propre argent car il a accès au monde urbain tandis que la narratrice est condamnée à l'intime. C'est de ce fait que l'espace lui appartient et que la narratrice se retrouve elle en position « d'invitée ». Nous nous sommes tout au long de cette étude demandé :

Peut-on, à l'instar de cette perspective, tenter de construire une herméneutique genrée qui servirait de grille interprétative à l'espace ? De quelle manière les réflexions sur le genre permettent-elles de remettre en question la compréhension de l'espace, et inversement, comment les interprétations de l'espace questionnent les catégories relatives aux études du genre ?⁵⁵

Nous pensons que l'espace est ici un bon indicateur des inégalités qui touchent notre personnage et que nous avons pu à travers lui démontrer que celui-ci se révèle être une grille de lecture intéressante. Si la narratrice de *Dans la mansarde* en est l'exemple le plus marquant car elle vit au sein d'un foyer, la protagoniste du *Mur Invisible* entretient elle aussi une relation complexe à l'espace qui l'entoure. En effet, au début du roman, la narratrice n'arrive pas à penser l'espace comme son lieu de vie, elle se réfère elle aussi constamment à une figure masculine. Alors qu'il n'existe plus, les affaires de Hugo (le propriétaire du chalet mais qui a disparu car il était de l'autre côté du mur), sont des objets auxquels se rattache notre personnage afin de penser l'espace : « La Mercedes de Hugo⁵⁶ » ; « Un des romans policiers de Hugo ⁵⁷ » ; « Sur mon agenda, c'est-à-dire sur celui de Hugo⁵⁸ » ainsi, se retrouvant enfin seule dans un lieu, la narratrice éprouve des difficultés à se détacher de l'espace comme propriété de Hugo et montre un sentiment d'illégitimité.

Ce sentiment devient si grandissant chez nos narratrices que des barrières semblent s'ériger entre les espaces afin de les protéger. En effet, nous en venons à percevoir l'espace comme *limite* au sens où la mansarde, métaphore du désir d'émancipation de la narratrice, matérialiserait la frontière qui sépare la narratrice de ses devoirs familiaux et conjugaux. Si la narratrice de *Dans la mansarde* voit son espace se délimiter en plusieurs parties, ces limites sont pour autant franchissables et nous verrons par la suite en quoi le personnage est retenu par son espace alors même qu'il peut tenter de le fuir. La narratrice du *Mur Invisible* est face à une limite plus contraignante, le mur vient l'encercler et l'empêche d'accéder au monde extérieur. Ici, la limite est physique (bien que

⁵⁵ Université de Lausanne. (2021, 22 mars). *L'espace et le genre* (Univ. d'Augsburg). Fabula, la recherche en littérature. <https://www.fabula.org/actualites/100954/l-espace-et-le-genrecolloque-international-interdisciplinaire-du-1-au-3-juillet-2021-universite-d.html>

⁵⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.17.

⁵⁷ *Ibid.*, p.43.

⁵⁸ *Ibid.*, p.45.

l'invisibilité vienne créer un paradoxe). Lorsque le personnage étudie le mur, il aperçoit un phénomène étrange :

Le mur coupait le petit pré derrière la maison et il avait sectionné deux branches de pommier. En fait, elles n'avaient pas l'air coupées, elles étaient plutôt comme fondues, si toutefois on peut se représenter du bois fondu⁵⁹

Si le mur vient séparer la protagoniste du reste du monde, cette particularité vient interpeller car la force du mur ne vient pas totalement écarter la nature et vient délimiter le pommier en deux. Ce détail ne semble pas anodin, d'une part parce que la narratrice le note, ce qui marque l'attention qu'elle y a porté, mais d'une autre parce que ce phénomène apparaît comme une métaphore de la frontière et par extension, de l'identité de la narratrice. En séparant les deux branches en deux, le mur vient les placer chacune d'un côté, une à l'extérieur et une à l'intérieur, mais cette séparation n'est pas catégorique puisque le bois n'est pas coupé mais fondu. Cette précision rappelle ainsi l'ambiguïté que peut créer la frontière, au sens où celle-ci trace une ligne physique entre deux espaces qui vient ainsi les opposer mais par la même occasion vient les confronter. La confrontation vient supposer la rencontre, et le bois fondu semble matérialiser cette idée car le mur ne coupe pas de façon catégorique mais vient bien fondre ensemble les deux parties. Cela nous amène à penser l'événement comme symbole non pas seulement de la frontière, mais également de l'identité de la narratrice, car en étant séparée du reste du monde, la protagoniste va devoir recomposer avec une nouvelle identité, mais cette recomposition ne pourra se faire qu'en acceptant son passé et ainsi en effectuant un travail de mémoire. Ici l'espace, mais l'espace créé par la séparation, viendra déclencher, nous le verrons, ce processus et créer paradoxalement un lieu de rencontre. À l'image de la mansarde qui vient se placer à la périphérie de la maison et en cela marquer une frontière qui permettra justement de se sauver du foyer, le mur invisible devient également « lieu à soi », nos narratrices utilisent l'espace qui les enferme pour se libérer. Ainsi :

La frontière qui est initialement un simple dispositif de séparation, se mue, dans La sémiosphère, en interstice, à savoir en espace de rencontre, d'interaction, de traduction mais aussi de tensions et de conflit. De par son contact perpétuel avec l'Autre, la périphérie sémiosphérique constitue un lieu de révolution et de création, contrairement à son centre qui se fige dans des normes établies. Dans la zone limitrophe, « un processus d'échange constant est à l'œuvre, la recherche d'un langage

⁵⁹ *Ibid.*, p.35.

commun, une *koïne* ; de sorte qu'à partir de systèmes sémiotiques créolisés de nouvelles sémiosphères voient le jour⁶⁰

Toutefois, bien que nous parlions ici de rencontre et de contact, nous sommes face à une confrontation qui ne permet pas réellement de découvrir le monde de l'autre mais bien de se découvrir soi-même. Dans un jeu de regard, la frontière renvoie à nos narratrices leurs propres manques, créant ainsi un dialogue en double conscience. D'un côté, les séparations protègent et déclenchent un processus de réappropriation mais de l'autre, ce processus ne semble pas parvenir à son terme, il apparaît en réalité comme voué à l'échec. Rappelons également que ces frontières tracent dans tous les cas des lieux clos. Nos personnages restent toujours en intérieur, ce qui marque, selon Régine Battiston, une absence d'identification avec le monde : « Les femmes sont cloîtrées volontairement ou non dans ces lieux clos, car elles ne trouvent pas dans l'autre partie du monde une voie pour exister ⁶¹ ». Finalement, l'enfermement reste de mise ainsi que la frustration qui l'accompagne : « Le processus d'exclusion caractérise l'ensemble de l'œuvre de Haushofer et souligne les dommages profonds causés aux structures de la personnalité de ses figures féminines, leur résignation et leur léthargie⁶² ».

Cet entre-deux dans lequel se trouvent nos narratrices (la frontière marque là encore cette idée) finit par créer encore une fois un non-lieu, nos personnages ne parviennent pas à s'identifier complètement à un monde (extérieur ou intérieur). Mais si « l'espace est pour la femme, par définition, un lieu de frustration physique, morale et culturel. C'est aussi par excellence le lieu du système et de la hiérarchie ⁶³ » écrivait Claudine Hermann. Ainsi, nos narratrices qui vivent de façon dispersée vont tout de même tenter de rassembler ces vies en un lieu. L'espace qui leur est refusé (l'extérieur) crée un vide et c'est en écriture qu'elles vont essayer de le combler :

Ainsi en écriture elle tente de lui substituer un vide, en marge des règles de la société. Il s'agit de comprendre et d'accepter ce vide en littérature, qui représente une exterritorialisation et à la fois une appropriation d'un espace ignoré⁶⁴

⁶⁰ Ziethen, A, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, 3, 2013. <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

⁶¹ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.139.

⁶² Elke Brüns cité par Régine Battiston dans *Lectures de l'identité narrative*, *op. cit.*, p.139.

⁶³ Hermann, Claudine, *Les voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976, p.150.

⁶⁴ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.139.

Si nos narratrices ne parviennent pas à vivre convenablement dans un espace, elles vont finir par en créer un. Le geste d'écriture est alors crucial, nous dirions même ici qu'il devient une tentative de survie car :

Dans l'ensemble, la notion d'espace se découpe en un « espace réel » qui inclurait l'inventaire des lieux, la description des décors où se déroule l'intrigue et un « espace imaginaire » qui s'emboîterait dans le premier, développant la vie psychologique des personnages. La nécessité d'établir une correspondance entre l'histoire et le milieu ambiant, les effets qui en découlent, apparaissent très vite dans l'acte décrire. Cette nécessité prend, chez la femme, une valeur très affective qui implique une relation très serrée avec l'espace⁶⁵

Si nous avons étudié l'espace au sens de topographie, nous nous tournons désormais vers l'espace au sens d'espace littéraire et nous nous questionnerons sur ces espaces qui semblent s'emboîter les uns dans les autres. *Dans la mansarde* est là encore une œuvre qui présente des exemples parlants, la maison est à elle seule un espace qui en abrite un autre, la mansarde, mais c'est également dans celle-ci que se crée une autre dimension de l'espace, l'écriture. Tous ces entremêlements viennent disperser les identités de nos narratrices en de multiples endroits. La frontière qui, nous l'avons vu, déclenche une volonté de contact marque également une division en deux, et nous tenterons de comprendre comment ces ruptures schizo-phréniques s'effectuent et comment cela se répercute dans nos romans.

⁶⁵ Garcia, Irma, *Promenade féminine. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Éditions des femmes, 1981, p.293.

Chapitre 2

Une identité multiple : l'écriture comme nouvel espace ?

Les romans de Marlen Haushofer marquent donc des frontières et des séparations et ces lignes qui se tracent dans l'espace viennent également matérialiser une identité ambiguë. Si l'important pour Georges Perec était de construire l'espace à travers la littérature, de créer l'espace de la page et ainsi parfois de re-construire à travers l'écriture quelque chose qui n'existe pas⁶⁶, il semblerait que Marlen Haushofer s'inscrive dans cette pensée. Ces textes sont en effet marqués par le double-lieu et l'auteure semble ainsi revendiquer un droit à l'espace, mais ce double lieu marque également une identité dispersée qui tente par l'écriture de se rassembler en un seul et même endroit. En réalité, Haushofer elle-même avouait écrire sur des identités multiples : « Je n'écris jamais sur autre chose que mes propres expériences. Tous mes gens sont des parties, des personnalités séparées pour ainsi dire⁶⁷ ». Ainsi nous nous questionnons sur ce rapport à l'écriture, sur ce qu'il permet de reconstruire. Les débats sur la crise identitaire et sa répercussion en littérature sont vastes et nous ne tenterons pas ici d'y apporter une réponse définitive. En réalité, cet objectif ne serait pas réellement atteignable, d'une part parce que nous ne pouvons pas prétendre en faire une synthèse si courte, mais d'une autre parce que le champ d'études se caractérise justement lui aussi par sa multipolarité :

La question de l'identité est multipolaire, elle n'est pas seulement une interrogation sur le plan psychologique (différenciation du « Je » et du « Moi »), elle n'est pas non plus seulement une crise de la modernité sur le plan du langage (Barthes, Derrida), elle a pris tant d'ampleur dans un monde postmoderne mouvant et en constante mutation qu'elle commence à s'inscrire dans l'histoire en affectant profondément l'histoire des idées⁶⁸

Si la question de l'identité est par nature plurielle, nous nous demandons toutefois si cette multiplicité n'est pas chez notre écrivaine le synonyme d'un trouble. Les personnages de Haushofer tentent par l'écriture de faire sens, et cette écriture qui est double (auteure/narratrices) marque une

⁶⁶ Perec, Georges, *Espèces d'Espace*, in « Œuvres I », [1974], Gallimard Pléiade, 2017.

⁶⁷ Traduction à partir de l'ouvrage de Régine Battiston, *op. cit*, p.125.

⁶⁸ Battiston, Régine, *L'identité narrative*, *op. cit*, p.10.

quête multiple mais obsessionnelle. En réalité, si les écrivaines tentent de passer par l'écriture pour faire espace, elles finissent là aussi par se retrouver dans une impasse car « le langage est réprimé chez la femme, dès son enfance, par une éducation et si par hasard il n'en est pas ainsi, elle accède encore à un langage qui n'est pas le sien⁶⁹ ». L'écriture de notre écrivaine est ainsi le reflet de cette crise, car les femmes de nos romans ne trouvent place nulle part.

Nous reviendrons sur cette problématique et nous nous concentrons ici en premier lieu à étudier la recherche de l'identité qu'elles opèrent à travers l'écriture car il va de soi, écrivait Imma Garcia, que « la prise de conscience de la femme, en tant qu'être, va de pair avec la volonté de chercher à se connaître, à faire surgir de l'écriture sa propre identité ». Elle précisait : « Cependant, l'acte d'écrire induit aussi une recherche permanente, une construction progressive de leur personnalité. La femme ne cesse de quêter, de tâtonner à l'intérieur d'elle-même, dénouant peu à peu sa broussaille⁷⁰ ». Ainsi, nos narratrices tentent par l'écriture de découvrir leur identité et ce processus actif permet également de la construire. La narratrice de *Dans la mansarde* est en effet « en quête » de la sienne et éprouve du mal à dénouer toute sa « broussaille ». Lorsqu'elle reçoit tous les matins des lettres qui lui sont adressées et qu'elle reconnaît qu'il s'agit en réalité de sa propre écriture, elle écrit : « Quelques pages jaunies d'un cahier d'écolier en tombèrent, couvertes d'une écriture serrée que je reconnus tout de suite. C'était en effet la mienne, enfin...celle d'une jeune personne que j'avais été autrefois⁷¹ ». Si ces lettres du passé peuvent sembler anodines, elles provoquent chez notre narratrice un sentiment de dégoût : « Je ne ressentis que de la répugnance⁷² », car elle déteste se rappeler le passé : ce n'était qu'un reliquat du passé que je ne voulais pas qu'on me rappelât⁷³ ». De là vont se former des divisions dans la narration, car la narratrice considère que la femme de son passé lui est étrangère et refuse ainsi d'entamer un processus de remémoration. Ce rejet va alors marquer la difficulté qu'éprouve notre narratrice à se penser dans une identité complète car en refusant de faire le point sur sa propre histoire elle ne peut parvenir à se penser convenablement dans le présent. La narration se retrouve ainsi affectée par ce manque, deux temps s'emboîtent : d'un côté notre narratrice écrit sur le moment présent mais de l'autre, le lecteur se retrouve embarqué lorsque la narratrice lit ces lettres dans une autre narration.

⁶⁹ Hermann, Claudine, *Les voleuses de langues*, Paris, Édition des femmes, 1976, p.29.

⁷⁰ Garcia, Irma, *op.cit.*, p.67.

⁷¹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.121.

⁷² *Ibid.*, p.26

⁷³ *Ibid.*

Il lit de la même manière que le personnage ces feuilles du passé : à l'image de la protagoniste donc, le lecteur effectue lui aussi un retour en arrière.

À partir de l'ouverture de ces lettres, nous assistons à un dédoublement de personnalité. La narratrice se retrouve en effet parfois prise d'absences, elle divague en pensée et se détache du moment : « Je jetai un coup d'œil sur le journal, c'est-à-dire que je fis semblant de le lire. Ce qui se passa vraiment pendant ce temps-là, je n'en sais rien⁷⁴ ». Ces divagations viennent ainsi laisser un trou dans la narration, car nous ne savons pas à quoi pense notre narratrice lors de ces moments d'absence. Quoi qu'il en soit, le phénomène se reproduit de plus en plus régulièrement et montre une difficulté à vivre dans le présent, elle écrit : « Cette façon de laisser divaguer mes pensées, sans que je pense réellement, devient une habitude. Non, ce n'est pas une forme de pensée, il n'y a pas d'acte conscient mais quelque chose qui me traverse comme si j'étais un être aérien⁷⁵ ». Si la narratrice sent quelque chose la traverser, nous pouvons sans aucun doute l'identifier à une forme de scission intérieure. Les lettres viennent perturber l'identité de la narratrice car elles la confrontent à une partie d'elle-même qu'elle a tenté d'oublier. Même lorsqu'elle essaie, dans le moment présent, de s'occuper de diverses tâches afin d'échapper à ses pensées (nous étudierons par la suite ce point important) son esprit continue de se battre avec lui-même et crée ainsi une absence. Toutefois, le personnage finit par comprendre que la lecture de ces lettres est importante et qu'il faut « liquider » son passé, elle écrit :

Je savais que là-haut, dans la mansarde, j'avais une tranche de mon passé à liquider. Je n'avais certes pas le sentiment qu'il s'agit du mien, mais le passé, quel qu'il soit, doit être liquidé. C'est une démarche douloureuse devant laquelle, toute ma vie, je me défile⁷⁶

Ainsi, nous sommes désormais face à un dialogue intérieur. Entre la lecture douloureuse des lettres du passé et l'écriture du présent, notre narratrice dialogue avec ses deux personnalités dont la seule différence s'exprime par l'utilisation des pronoms personnels : le « je » et le « elle » vont permettre à notre narratrice de passer de l'une à l'autre.

Cette distinction apparaît également chez la narratrice du *Mur Invisible* qui se pense aussi en deux identités se référant à deux temps différents (passé/présent). L'exemple le plus probant est sans doute celui où elle se remémore la femme qu'elle a été avant le mur : « Quand il m'arrive de penser

⁷⁴ *Ibid.*, p.27

⁷⁵ *Ibid.*, p.27.

⁷⁶ *Ibid.*, p.48.

à la femme que j'étais avant que le mur fasse irruption dans ma vie, j'ai peine à me reconnaître en elle⁷⁷ ». C'est ainsi que nous voyons les multiples facettes de nos protagonistes. L'écriture et le jeu du temps narratif permettent d'explorer les différentes facettes d'un Moi qui est en réalité toujours multiple. Virginia Woolf écrivait : « Derrière le combat de chaque auteur pour l'expression de son Moi et la mise en scène de ce qui le touche, son écriture lui sert à laisser libre cours aux différentes facettes de son Moi⁷⁸ ». Les pronoms personnels qu'utilisent nos personnages permettent notamment de jouer de ces multiples facettes, mais ils marquent aussi une caractéristique de l'écriture féminine :

Le « je » n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée. La véritable conquête de l'écriture féminine moderne aura été, peut-être, aidée là encore par tout un courant de pensée issu à la fois de la psychanalyse et de l'existentialisme, d'inscrire différemment l'identité dans le texte. Ce qui peut se traduire très concrètement par un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le « je » et le « elle » et aussi peut-être le « tu »⁷⁹

Paradoxalement, à cette pluralité des pronoms personnels qui marquent l'existence d'une identité (mais plurielle donc) et une identification à l'écriture féminine, nous sommes toujours confrontés à la mise en doute de l'identité du sujet. Nos narratrices en effet n'ont pas prénoms, et cet anonymat va ainsi nous obliger à chercher par nous-mêmes une représentation de nos personnages. Finalement, ce moyen stylistique a comme impact sur le lecteur « de ne pas lui donner d'images prédéfinies (en lui imposant un prénom, avec lequel il pourrait faire des associations en fonction de son vécu subjectif), mais de le forcer à trouver, de manière active, une représentation en fonction des seuls éléments présents dans le texte⁸⁰ ». Si Marc Lipiansky considère que c'est dans le rapport à l'autre que s'élabore le soi⁸¹, nous pouvons imaginer que le manque de dialogue et de contact avec autrui puisse être un des motifs de la crise identitaire de nos personnages, car la narratrice du *Mur Invisible* considère que c'est face à ce manque qu'existe son anonymat : « J'observe que je n'ai pas écrit mon nom. Je l'avais donc presque oublié et je n'y changerai rien.

⁷⁷ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.52

⁷⁸ cité par Battiston, Régine, op.cit.

⁷⁹ Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Éditions PUF, 1981, p.34.

⁸⁰ Battiston, Régine, *Lectures de l'identité narrative*, op. cit, p.103.

⁸¹ Lipiansky Edmond Marc. *Identité, communication et rencontres interculturelles*. In: Cahiers de sociologie économique et culturelle, n°5, 1986. pp. 7-52. DOI : <https://doi.org/10.3406/casec.1986.1527>

Puisqu'il n'y a plus personne pour prononcer mon nom, il n'existe plus ⁸²». Jean-Paul Sartre pensait en effet que c'est dans le regard d'autrui que nous nous confrontons à notre propre identité :

C'est que percevoir c'est *regarder*, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde (à moins que ce regard ne soit pas dirigé sur nous), c'est prendre conscience *d'être regardé*. Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même [...] le regard est d'abord un intermédiaire qui renvoie de moi à moi-même⁸³

Peut-on alors concevoir une identité que personne ne voit et regarde ? La narratrice du *Mur Invisible* trouve elle paradoxalement sa liberté car elle passe justement par la solitude et arrive ainsi à se détacher du regard de l'autre. En réalité, Sartre pensait sa théorie comme celle d'un regard qui fait *exister* mais qui de la même manière *aliène*, car :

Regarder autrui, c'est restreindre sa liberté, le regard extérieur me gêne et me force à porter mon attention sur ce que je fais (autocensure). Sartre affirme alors, comme un syllogisme : « Je suis ce que je ne suis pas, et je ne suis pas ce que je suis ». En littérature, le complexe sartrien est roi. Par le regard et ses attitudes, l'autre m'inflige une identité, me pousse dans un rôle qu'il m'a choisi (souvent inconsciemment) [...] « l'enfer c'est les autres », car la relation à l'autre peut être aliénante, si le regard n'apporte pas de reconnaissance identitaire ⁸⁴

Si la narratrice du *Mur Invisible* parvient ainsi à se libérer du regard qui l'avait aliénée dans son ancienne vie, celle de *Dans la mansarde* vit constamment avec le regard d'autrui. Hubert par son regard pousse notre personnage à exister dans un rôle qui ne lui convient pas, et c'est ainsi qu'une partie de sa reconnaissance identitaire est niée. Mais finalement, ne pourrions-nous pas voir dans la dispersion de l'identité de notre personnage une forme de contestation ou du moins de survie ? La multiplicité n'apparaît pas comme le synonyme d'une non-identité mais bien comme une force qui tente de faire survivre un moi (cohérent ou non). C'est en cela que la maladie de la surdité se fait maladie psychosomatique, elle vient, par le corps, faire émerger l'existence d'une double identité :

⁸² Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.52.

⁸³ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p.296.

⁸⁴ Battiston, Régine, *L'identité narrative*, *op. cit.*, p.31.

Le médecin a dit que l'origine de mon mal était en moi et que moi seule pouvais y changer quelque chose. Je n'arrive pas à comprendre. Pourquoi aurais-je voulu me nuire ? Mais si le médecin a raison, il me faut alors attendre que la créature étrange qui habite en moi daigne réentendre⁸⁵

« Dans l'écriture du corps, la maladie devient une expression du Moi⁸⁶ » écrit Régine Battiston, et au bout du compte, même si le regard de l'autre a fini par aliéner notre narratrice, elle seule peut désormais se sauver « d'elle-même ». Jean Baudrillard pensait l'aliénation ainsi : « On parle d'aliénation. Mais la pire aliénation n'est pas d'être dépossédé par l'autre, mais *dépossédé de l'autre*, c'est d'avoir à produire l'autre en l'absence de l'autre et donc d'être renvoyé continuellement à soi-même et à l'image de soi-même⁸⁷ ». L'écriture va permettre de se confronter à cette image, mais si nous parlions plus haut « d'espace littéraire » peut-on penser et affirmer que celui-ci se trouve pour nos narratrices être l'espace de la reconstruction ? En réalité, elles se confrontent là encore à un monde qui semble être celui de l'autre, car « par le fait d'écrire, par cet acte seul, la femme découvre que le monde, dans lequel elle essaie de pénétrer, est depuis toujours fait par et pour les hommes, ce monde lui est fermé⁸⁸ », mais c'est aussi parce que cet espace est celui d'un conflit et d'une ambiguïté que vont justement pouvoir se rassembler les identités de nos narratrices, elles vont ainsi pouvoir regarder ce que Baudrillard nomme « l'image de soi-même ». Écrire, écrivait Doris Lessing, « c'était comme de jouer des heures entières avec un individu alter ego ou de dialoguer avec sa propre image dans un miroir⁸⁹ ».

Si pour Luce Irigaray et Hélène Cixous la femme ne peut pas trouver sa place dans l'ordre culturel dominant et si pour Virginia Woolf l'écriture ne peut qu'être celle de l'homme : « La première chose, peut-être, qu'une femme trouvait quand elle mettait la main à la plume, c'était que n'existait aucune phrase courante dont elle pût faire usage ⁹⁰» écrivait-elle, nous pourrions penser que Marlen Haushofer (mais aussi nos narratrices), dans le processus d'écriture, se vouent à un échec. En réalité, la bipolarité de la narration de Haushofer montre un processus d'écriture qui se cherche lui-même, l'exploration des différentes identités (je/elle) ainsi que le jeu des temporalités

⁸⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.97.

⁸⁶ Battiston, Régine, op. cit, p.149.

⁸⁷ Baudrillard, Jean, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, p.169.

⁸⁸ Battiston, Régine, *Lectures de l'identité narrative*, op. cit, p.123.

⁸⁹ Lessing, Doris, *Le carnet d'or*, Paris, Albin Michel, 1976.

⁹⁰ Woolf, Virginia, op. cit, p.102.

viennent démontrer la recherche d'un nouveau langage qui trouverait place, paradoxalement, dans un non-lieu. En effet, c'est dans l'utopie que nos narratrices parviennent à trouver un *sens* à leur vie. Celle du *Mur Invisible* se réapproprie un événement que l'on pourrait au départ qualifier de dystopique pour en faire le lieu d'une véritable utopie, d'une protection contre le monde, tandis que celle de *Dans la mansarde* parvient à rassembler toutes ses identités en étant isolée dans la nature, créant là aussi une narration proche de l'utopie (nature enchantée). Cette notion illustre donc la situation de nos personnages car la notion d'utopie produit une situation contradictoire : « cette notion, qui affirme et infirme en même temps l'existence d'un espace, signifie mot à mot « le lieu de nulle part ». C'est une construction linguistique en forme d'oxymore provenant des mots grecs οὐ (non, ne, pas) et τοπος (région, lieu)⁹¹ ». Dans l'ambiguïté des espaces de nos narratrices, nous pouvons ici penser que c'est définitivement dans la notion de non-lieu que Haushofer a pu trouver un compromis dans lequel faire vivre nos personnages. Double processus donc, de l'écriture puis du genre de l'utopie, qui mène à créer paradoxalement un nouvel espace, car l'utopie permet une « description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou en tout cas, de l'espace et du temps historique et géographique⁹² ». Ainsi, l'écriture parvient à se réapproprier un monde qui n'était pas le sien et à créer de nouvelles utopies, de nouveaux mondes possibles, car :

Dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leur préférence non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : la poétique, le merveilleux, le « noir » les attirent, parce qu'il s'agit de domaines où vont être remis en cause l'organisation rationnelle et un certain nombre de clivages —entre le réel et le surnaturel— la raison et l'imaginaire, etc.⁹³

Finalement, c'est au cours du processus d'écriture que l'identité elle aussi se construit. Marlen Haushofer confiait elle-même : « Mes livres sont tous des enfants rejetés. Je ne m'intéresse qu'au processus d'écriture⁹⁴ ». Par le processus donc, les frontières se dissolvent, l'écriture est devenue l'expression d'un mal-être dans le monde, mais ce mal-être a justement permis l'œuvre :

⁹¹ Andreescu, Ioana, « Saisir le « non-lieu » : usages utopiques de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 10 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2747>

⁹² *Ibid.*

⁹³ Didier, Béatrice, *op. cit.*, p.20.

⁹⁴ Traduction à partir de l'étude de Régine Battiston, *op. cit.*, p.134

L'espace littéraire — se déployant entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre — constitue un univers clos et intime où « le monde « se dissout » » (Blanchot 1955 : 46). Les méditations de Blanchot — à la fois critiques et philosophiques — sur la littérature, l'œuvre comme origine, la solitude, l'artiste et l'inspiration partent du principe que « l'artiste [...] ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même⁹⁵ »

Tout compte fait, « le seul domaine où on ne peut ni la contraindre, ni la contrôler, reste l'imaginaire⁹⁶ » écrit Régine Battiston, et si la crise identitaire se retrouve si bien dans la littérature, c'est d'une part parce que nous l'avons vu le processus d'écriture rejoint très bien celui de l'identité (qui plus de la femme) mais aussi parce que le contexte historique et politique dans lequel évolue Marlen Haushofer semble lui aussi porter un « mal-être » ou inversement. L'Autriche porte le « mal-être » individuel des individus. Érika Tunner, grande spécialiste de la littérature autrichienne, écrivait au sujet de ce malaise :

Le « mal-être » est un des grands thèmes qui traversent la littérature contemporaine en Autriche : il ne s'agit pas seulement de l'expression d'un sentiment de malaise lié à un contexte politique ou social, mais d'un « mal-être » individuel, psychologique, philosophique, moral ou physique. Par ailleurs, des réflexions sur la maladie se trouvent très souvent au cœur même de la production littéraire des auteurs autrichiens d'aujourd'hui.⁹⁷

Comme dans nombre de ses romans, les personnages de Haushofer montrent une difficulté à parler de leurs sentiments et de leur passé et il en va de même lorsqu'il s'agit d'évoquer des événements traumatiques, notamment liés à l'histoire du pays. Si l'Autriche a connu une période sombre issue de la guerre et du nazisme, les narratrices marquent (malgré un certain évitement) un profond traumatisme né de cette période.

La narratrice de *Dans la mansarde* devient sourde car une sirène éclate en pleine nuit, rappelant ainsi les bombardements : « Hubert pensa un jour qu'il aurait mieux valu que je ne survécusse pas à cette nuit où la sirène avait hurlé ⁹⁸ ». Malgré un non-dit lié à un passé douloureux, le lecteur devine que la sirène qui rend sourd le personnage vient rappeler les bruits d'un conflit. La

⁹⁵ Ziethen, A, *op. cit.*

⁹⁶ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.153.

⁹⁷ Tunner, Erika, *Les littératures de langue allemandes depuis 1945*, Paris, Nathan, 1994, p.30.

⁹⁸ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.95.

protagoniste contourne ainsi le sujet en omettant toujours de nommer la guerre, elle note : « La folie qui s'est emparée de toute ma génération est la conséquence d'événements que nous n'étions pas capables d'assumer. Il existe vraisemblablement des événements qu'aucune génération n'est à même d'assumer⁹⁹ ». « L'événement », en n'étant jamais nommé, apparaît comme trop douloureux, mais ce manque marque également pour les Autrichiens la difficulté à se confronter au passé du pays, problématique qui se répercute dans la vie du personnage. Chez la narratrice du *Mur Invisible*, le passé nazi est lui aussi difficile à évoquer mais parvient à s'exprimer à travers des symboles, Patrick Charbonneau en fait une très bonne analyse dans la postface de l'œuvre lorsqu'il analyse ce passage :

On devinait que le soleil se trouvait quelque part derrière notre monde enneigé, mais il ne parvenait pas jusqu'à nous. Les corneilles se tenaient pendant des heures immobiles sur les pins et attendaient. Leurs sombres contours aux larges becs, se détachant sur le ciel d'un gris rose, avaient quelque chose qui m'émouvait. Vie étrangère et pourtant familière, sang rouge sous le noir plumage, elles me paraissaient être le symbole de la patience stoïque.¹⁰⁰

En analysant les couleurs de la scène : « le monde enneigé » qui s'oppose au « sang rouge » et « au noir plumage » ainsi que le ciel « gris-rose » et le « soleil » qui n'arrivent pas à percer, Patrick Charbonneau écrit :

Si l'évocation des coqs de *l'Aliénation* signalait la cruauté de la période hitlérienne, celle des corneilles l'atténue, la dilue en suggérant que toute l'Histoire, toute histoire humaine, est cruelle. Et elle entrouvre timidement la porte de l'espoir. Allégorie du temps, fossoyeuse de la mort, la corneille n'est-elle pas l'instrument de Saturne, qui avait cet oiseau pour emblème et pour arme d'hast une faux dont la lame reproduisait la forme de son bec¹⁰¹ ?

Lorsqu'elle voit les corneilles qui planent au-dessus de sa tête, la narratrice commence en effet à adopter leur « patience stoïque » elle finit par vivre à « l'heure des corneilles » et par accepter « le bon et le mauvais¹⁰² ». Ainsi, « glissant d'un domaine à un autre, quittant les sentiers de la civilisation et de l'histoire pour rejoindre l'univers du mythe et devenir existentiel, le

⁹⁹ *Ibid.*, p.104

¹⁰⁰ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.278-279.

¹⁰¹ Charbonneau, Patrick, postface pour *Le Mur Invisible* de Marlen Haushofer, *op. cit.*, p.340.

¹⁰² Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit.*, p.279.

sentiment du mal-être devient supportable, surtout guérissable¹⁰³ ». La remémoration du passé permet définitivement l'acceptation du présent chez nos personnages, mais nous l'étudierons de manière plus détaillée dans notre deuxième partie.

Nous en venons, après toute notre étude sur le processus d'écriture comme processus identitaire, à constater que nos personnages parviennent tout de même à faire exister ces multiplicités, à les relier en un seul et même endroit (paradoxalement proche du non-lieu), et nous comprenons désormais que tout ce processus était également lié à un passé historique compliqué. Mais si nous arrivons à ce point de l'étude, c'est-à-dire à la conscientisation des troubles de nos personnages (espaces restreints et dominés, identités éclatées qu'il faut reconstruire par l'écriture), nous en venons à nous demander pourquoi nos narratrices ne furent pas. La situation de celle du *Mur Invisible*, nous le savons, est plus complexe mais, pourquoi notre protagoniste de *Dans La mansarde* -t-elle à *rester*. Il semblerait que ces identités morcelées soient également synonymes d'un corps qui ne peut fuir autre part que « dans lui-même ». L'espace bien qu'aliénant retient car il fait également exister ces identités. Foucault écrivait : « Au vieux schéma simple de l'enfermement et de la clôture —du mur épais, de la porte solide qui empêchent d'entrer ou de sortir —, commence à se substituer le calcul des ouvertures, des pleins et des vides, des passages et des transparences¹⁰⁴ ». Nous nous concentrerons désormais sur le fait d'étudier le pouvoir de ces transparences qui retiennent encore nos narratrices.

¹⁰³ Charbonneau, Patrick, *op. cit.*, p.340.

¹⁰⁴ Foucault, Michel, *op. cit.*, 209.

Chapitre 3

Les répétitions du jeu, l'absence du je : l'ambiguïté du pouvoir

Dans ce processus de négation de l'identité, processus qui se déploie dans différentes strates du roman (l'écriture/le non-lieu), il semblerait que le corps de la narratrice finisse par se retrouver coincé dans ces « entre-deux » et que ces « pièges » déclenchent plusieurs tentatives d'évasion. Mais il est intéressant d'étudier ici les dernières barrières qui retiennent nos narratrices. Celles-ci, plus insidieuses, se trouvent dans le quotidien. Chez la narratrice de *Dans la mansarde*, la famille apparaît au centre du roman, la narration est en effet ponctuée — nous le répétons volontairement — par les tâches domestiques, et ces tâches parviennent à la maintenir *dans* le foyer, l'empêchant ainsi au maximum de s'en écarter. Cette situation lui apparaît en réalité comme « burlesque », elle note :

Nous jouons alors à former une famille, situation burlesque et triste à la fois et que nous ne pourrions supporter à longueur de temps mais qui se présente si rarement que c'en est un plaisir¹⁰⁵

L'utilisation du verbe « jouer », ainsi que de l'adjectif « burlesque » vient créer un sentiment de malaise : le lecteur semble assister à une répétition dans laquelle une famille jouerait justement à *être une famille*. Ici la scène dépeinte apparaît comme théâtrale, et nous nous étonnons de la perspicacité avec laquelle l'écrit la narratrice. Pourtant, cette situation qui lui semble triste lui apparaît également comme un plaisir, ce qui vient créer un trouble dans la lecture : le personnage semble formuler une critique mais en même temps se conforme à la situation. Si ce passage s'avère étonnant, il n'est pas le seul, la narratrice retranscrit plusieurs fois des situations qui apparaissent comme jouées . « La cérémonie du petit déjeuner est chez nous bien ennuyeuse¹⁰⁶ » écrit-elle : ici le terme « cérémonie » laisse peu de place à une autre interprétation. Elle note également : « Nous n'avons formé de véritable famille que pendant trois ans, de la naissance de Ferdinand jusqu'à cet événement dont nous ne parlons jamais et que chacun d'entre nous cherche à oublier¹⁰⁷ ». Si la famille semblait pendant un temps réel à notre narratrice et en cela lui convenir, l'événement, c'est-à-dire la surdité dont va être frappé subitement le personnage, vient créer un fossé. Tout à coup, le

¹⁰⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.49.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.66.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.13.

jeu auquel semblait jouer la famille ne semble plus être le même, la femme, atteinte d'une maladie, n'est plus apte à endosser totalement son rôle. Cette particularité est vécue comme malédiction, surtout envers Hubert : « Hubert, l'enfant unique qui avait enfin trouvé une compagne de jeu, a le sentiment d'avoir été floué. La camarade de jeu est devenue une poupée sourde et muette. Elle l'a laissé tomber¹⁰⁸ ». Là encore les termes interpellent, car la narratrice s'identifie à une poupée avec laquelle Hubert avait autrefois le loisir de *jouer*; et cette répétition du champ lexical du jeu en vient à questionner : la narratrice, en accentuant cet aspect, conduit le lecteur à percevoir les scènes comme presque comiques. Mais un double sentiment se crée alors, car d'une part il y a celui, burlesque, que déclenche la scène, mais il y a très vite également un sentiment de « pathétique ». Le regard que la narratrice porte sur sa situation montre en effet une tendance mélancolique car les scènes sont toujours teintées de sentiments mitigés : la narratrice est « triste » mais éprouve du « plaisir », et la formulation de la « véritable famille » au passé vient marquer un temps révolu. Autrement dit, et pour reprendre la pensée de Butler, si :

Le travail pour se conformer à la norme, avec ses renoncements et ses deuils, engendre selon Judith Butler une véritable mélancolie, jouer au jeu, avec ses apprêts et ses masques, représente une authentique comédie¹⁰⁹

La famille serait alors une comédie dont les membres qui la composent sont les comédiens. La narratrice, qui s'identifie à une poupée avec laquelle on joue, semble consciente de cette performance. C'est sûrement pour cela qu'elle se retrouve prise de plaisir et de mélancolie, le jeu permet de faire exister la famille mais provoque un sentiment de mal-être car la performance n'est que « masque ». L'authenticité semble alors difficile à atteindre, et si la protagoniste est consciente des efforts que joue la famille, elle l'est d'autant plus lorsqu'il s'agit de son mari Hubert :

Il lui faut sans cesse se prouver à lui-même et au reste du monde qu'il est en aussi bonne santé, aussi capable et aussi robuste que tout homme digne de ce nom, du moins selon ses critères. L'eût-il été, je ne l'aurais jamais épousé. Mais il ne faut pas qu'il le sache. Il se veut un héros et ne sait pas que tous ses efforts pour paraître tel sont inutiles¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.101.

¹⁰⁹ Butler, Judith, *op. cit.*, p.17.

¹¹⁰ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.78.

Hubert veut « prouver », écrit la narratrice. Le verbe suppose d'ores et déjà qu'il y a jeu puisqu'il se définit par le fait de « faire apparaître ou reconnaître quelque chose comme vrai¹¹¹ ». L'importance qu'éprouve Hubert de vouloir prouver à lui-même et au reste du monde qu'il est un homme digne de ce nom, c'est-à-dire le fait d'accorder autant d'intérêt au simple fait de *prouver*, fait paradoxalement douter de sa véracité. Hubert semble jouer car il ne remet pas en question sa performance, l'être humain apparaît ici comme un acteur de sa propre vie, mais un acteur au sens de comédien qui serait le seul à ne pas voir que le jeu est « mal joué ». La narratrice note que ses efforts sont inutiles mais n'ose pourtant pas dire la vérité à Hubert. Cette ambivalence entre la vérité et le mensonge appuie l'idée de « paraître », tout semble finalement faux. Si Hubert ne sait pas qu'il est en train de performer un rôle, et qu'en plus de cela seul lui ne l'a pas encore découvert, peut-on lui accorder le statut de sujet autonome ? La répétition de cette comédie laisse supposer le contraire, mais Hubert semble se sentir libre de ses choix.

« Un beau raisonneur aura beau me prouver que je ne suis pas libre, le sentiment intérieur, plus fort que tous ses arguments, le dément sans cesse » écrivait Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*¹¹², le débat est ici bien vaste. Si nous prenons la pensée de la narratrice, il semblerait là encore qu'elle soit consciente de ce dilemme philosophique. Elle perçoit Hubert comme quelqu'un qui vit une vie qu'il n'aime pas réellement et qui semble obéir à une force supérieure :

Pauvre Hubert, il ne peut pas être comme son père. Il n'aime pas les femmes, il a seulement besoin d'elles. Il n'aime pas non plus vraiment la vie, il la prend comme un devoir que lui aurait donné un maître d'école inconnu, comme un travail dont il ne peut venir à bout, quelque mal qu'il se donne.¹¹³

Finalement, comment savoir si Hubert aime réellement les femmes ou la vie ? La protagoniste sait qu'il obéit à un devoir, devoir qui viendrait d'un maître inconnu, mais c'est justement parce que celui-ci est inconnu que nous ne pourrions jamais réellement apporter de réponse à cette aporie. Éric Fassin écrivait dans sa préface pour *Trouble dans le genre* qu'il s'agit « d'imiter sans qu'existe d'original, dans un monde de copies, on ne saurait imiter sans défaut¹¹⁴ ». Ce sont ces défauts qui marquent sûrement un semblant de liberté, mais il est bien difficile de se

¹¹¹ Définition du dictionnaire Le Robert.

¹¹² Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Folio, 1761.

¹¹³ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.110.

¹¹⁴ Fassin, Érik, préface de *Troubles dans le genre*, Butler, Judith, op. cit, p. 17.

penser en dehors d'un système qui nous a jusqu'à maintenant fait exister. Et même ici, comment savoir si ces défauts ne sont pas là encore des actes déterminés ? Comment distinguer le « vrai » du « faux » ? La narratrice pense pouvoir faire la différence, elle écrit : « L'essentiel est que nous soyons assis ici et que nous jouions une scène qui ne sonne pas vraiment juste mais qui se substitue très bien à l'autre scène, la vraie, qui, elle, n'est jamais jouée¹¹⁵ ». Si elle est consciente qu'il existe une autre scène (l'utilisation du terme crée un paradoxe) dans laquelle existe la vraie vie, pourquoi ne la rejoint-elle pas ? En réalité, bien que la protagoniste soit, à la différence d'Hubert, consciente du jeu qu'elle joue, elle ne semble pas pour autant capable d'y échapper. Cela peut s'expliquer dans le paradoxe que le pouvoir crée : elle sait qu'il existe mais ne sait pas où le trouver exactement, et se départir d'un pouvoir qui passe justement par le jeu, c'est-à-dire le corps, rend la tâche d'autant plus délicate. Foucault écrivait très justement :

De plus on ne saurait la localiser [la technologie politique du corps] ni dans un type défini d'institution, ni dans un appareil étatique. Ceux-ci ont recours à elle, ils utilisent, valorisent ou imposent certains de ses procédés. Mais elle-même dans ses mécanismes et ses effets se situe à un niveau tout autre. Il s'agit en quelque sorte d'une microphysique du pouvoir que les appareils et les institutions mettent en jeu, mais dont le champ de validité se place en quelque sorte entre ces grands fonctionnements et les corps eux-mêmes avec leur matérialité et leurs forces¹¹⁶

Nous savons désormais que la famille est un jeu social, qu'elle prend forme dans les jeux individuels de ses membres : Hubert joue à être un père de famille, un homme digne de ce nom, et personne n'ose remettre en question ce jeu parce qu'il permet justement de faire exister la famille. Au fond, ce jeu familial se base sur le corps, et nous entendons ici le corps au sens de force prise dans des rapports, et ces rapports —au sein de la famille mais pas uniquement— se module ici en fonction des genres. Hubert joue à être un homme (un mari) mais la narratrice joue elle aussi à être une femme (une épouse) c'est ce qui crée *la famille*. Nous en venons à nous questionner : « L'homme qui surjoue (quelque peu) sa masculinité, ou bien la femme qui en rajoute (à peine) dans la féminité ne révèlent-ils pas, tout autant que la folle la plus extravagante, ou la *butch* la plus affirmée, le jeu du genre, et le jeu dans le genre¹¹⁷ ? ». Ici le rapport à la « mascarade » semble être égal, l'homme est poussé aussi bien que la femme à jouer son rôle. Mais nous pouvons nous questionner sur ce rapport au jeu. Selon Irigaray, on pourrait voir dans l'ontologie de la mascarade

¹¹⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.119.

¹¹⁶ Foucault, Michel, op. cit, p.31.

¹¹⁷ Butler, Judith, op. cit, p.17.

féminine une négation, c'est-à-dire que la femme qui performe son rôle le performerait car elle a au préalable nié son propre désir, sa performance serait alors tournée vers l'atteinte du désir de l'autre. Cette analyse est intéressante car nous constatons cette idée de négation chez nos narratrices. La protagoniste de *Dans la mansarde* s'échine à jouer son rôle de femme au foyer, et si ce rôle ne semble pas lui convenir, elle le réalise en vérité car elle veut faire plaisir à sa famille, notamment à Hubert. La particularité qu'a en plus ce personnage c'est qu'il est empreint de culpabilité. En devenant sourde, la narratrice sait qu'elle ne correspond plus aux attentes de son mari (sa poupée est cassée) et qu'elle doit alors compenser ce manque. Elle sait, nous l'avons vu, qu'elle joue à un jeu, et si nous nous demandions plus tôt les raisons de son exécution alors même qu'elle se déroule dans la conscience, nous semblons toucher ici à une réponse. Le personnage l'accepte car il souhaite remplir le désir de l'Autre. Une scène est parlante :

Hubert regardait les sports à la télévision. Le sport ne le passionne pas, pourtant il laisse rarement passer cette émission. Il regarde d'ailleurs trop la télévision et comme il n'aime pas rester seul, je perds, moi aussi, beaucoup de temps devant le poste. Il ne se rend pour ainsi dire pas compte de ma présence et ne m'adresse pas la parole mais il faut que je sois dans la pièce.¹¹⁸

Bien que Hubert n'aime—selon la narratrice toujours—pas forcément les sports mais qu'il les regarde quand même, et que nous retrouvions ici aussi des échos de notre débat sur le déterminisme, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette scène, c'est la capacité qu'a la narratrice à exécuter une tâche dont elle sait (elle) qu'elle l'exècre. Nous savons qu'elle se sent obligée de le faire, elle écrit plus loin, lorsque Hubert ne réitère pas le rituel : « Je ne serais pas obligée de regarder la télévision¹¹⁹ », cette exécution apparaît alors comme l'accomplissement du désir de l'autre, il n'y a pas chez la narratrice de forme de plaisir personnel : il faut qu'elle soit dans la pièce alors même qu'il ne remarque pas sa présence. Le moment n'ouvre pas à un dialogue, il n'y a pas d'échanges entre les personnages, ce qui renforce le côté pathétique de la scène et appuie notre analyse. Si nous devions énumérer toutes les scènes dans lesquelles la narratrice semble effectuer des tâches sans que celui ne lui procure aucun plaisir, nous alourdirions ici l'analyse, et, en réalité, le roman est à lui seul un exemple de ce schéma. Marlen Haushofer dépeint très bien cette inégalité entre désir personnel et de l'autre, *Dans la mansarde* en est un exemple frappant : la narratrice vit pour sa famille, elle qui aimerait passer son temps à dessiner et écrire dans la

¹¹⁸ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.23.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.47.

mansarde se retrouve constamment obligée de taire cette envie afin de subvenir aux besoins des autres. La mansarde, qui est d'ailleurs son lieu, en est un tout petit, une pièce écartée de la maison et de son centre, ce qui d'une part permet en effet de s'émanciper, mais marque également une séparation inégalitaire qui s'observe dans les superficies, le désir de la narratrice ne vaut qu'une toute petite pièce sous les toits, tandis que celui de Hubert occupe tout le reste de la maison comme nous l'avons mentionné au début de ce travail. Nous pourrions voir dans cette ambivalence entre désir de l'autre et performativité, deux choses que formule plus précisément Butler, elle écrit ainsi :

À partir de la structure ambiguë de l'analyse de Lacan, on peut distinguer au moins deux tâches très différentes. D'un côté, on pourrait considérer que la mascarade consiste à produire sur un mode performatif une ontologie sexuelle, un paraître qui réussit à passer pour un « être » ; d'un autre côté, on pourrait voir dans la mascarade un déni du désir féminin présupposant une sorte de féminité ontologique préalable qui n'est normalement pas représentée dans l'économie phallique¹²⁰

Les questions deviennent confuses : peut-on en effet parler d'une féminité ontologique ? Le parcours de nos narratrices semble répondre à ce questionnement, notamment celui de la narratrice du *Mur Invisible*. Car lorsqu'elle se retrouve en pleine nature, elle finit par abandonner certaines caractéristiques prétendument féminines (qui se réfèrent à la beauté) et par les percevoir comme des gestes exécutés dans le seul but de plaire à l'autre. Nous examinerons cette émancipation dans notre grand III, et nous nous contenterons pour l'instant de terminer d'étudier le paradoxe qui occupe le personnage de *Dans la mansarde*.

Comment, nous demandons-nous à son sujet, parvenir à déterminer si la narratrice produit car il y a un *manque* ? C'est-à-dire si son désir féminin est réellement nié (mais nous retompons dans le doute d'un désir proprement féminin) et si celui-ci se transmet dans la mascarade ? En outre, nous nous demandons :

La mascarade est-elle la conséquence d'un désir féminin qui doit être nié et donc transformé en un manque, lequel doit néanmoins apparaître d'une manière ou d'une autre ? [...] la mascarade transforme-t-elle comme le suggérait Rivière, l'agression et la peur en un flirt ? Sert-elle prioritairement à cacher ou à refouler une féminité prédonnée, un désir féminin qui établirait une altérité non subordonnée au sujet masculin et qui révélerait que la masculinité est condamnée à l'échec ? Ou la mascarade est-elle le moyen par lequel la féminité elle-même est *d'abord* établie¹²¹ ?

¹²⁰ Butler, Judith, *op. cit*, p.131.

¹²¹ *Ibid.*, p.133.

Les questionnements que soulève la performativité sont multiples, et nous en venons à penser un autre paradoxe : le pouvoir qui occupe le corps de notre narratrice, semble être celui qui le fait par la même occasion *exister*. La mascarade paraît en effet en partie être le moyen par lequel la féminité s'établit. La narratrice, qui s'exécute, fait ainsi exister son genre, et il apparaît comme difficile de déterminer si elle le fait avec une part d'acceptation ou non. Nous serions tentée de dire ici qu'il y a une forme d'identification de la part de notre personnage, sans quoi la performance aurait sûrement été plus compliquée, mais il serait également délicat de l'affirmer totalement. Si nous avons du mal à définir les pensées de notre personnage, c'est qu'elle-même cherche à fuir constamment sa conscience.

Le personnage cherche en effet constamment à fuir ses pensées, et nous nous retrouvons souvent interrompus par les détours que prend la narratrice afin d'échapper à l'aboutissement d'une idée. Si les tâches domestiques sont des rituels que la narratrice a en horreur, et que c'est notamment par elles qu'elle reproduit le plus son rôle, c'est également par elles qu'elle va passer afin de se distancier de ses pensées. Afin de ne pas se laisser submerger par celles-ci, elle va définir un quotidien dans lequel la routine est essentielle : « Tous les mercredis, je fais le ménage. Je nettoie une pièce à fond et je m'attarde moins sur les autres. La semaine suivante, je m'occupe d'une autre pièce¹²² », ici le quotidien est réglementé. La narratrice choisit de nettoyer certaines pièces, ce qui lui permet d'étaler son travail sur plusieurs jours et d'ainsi prolonger les occupations qui l'empêchent de penser (le nettoyage de la mansarde a d'ailleurs un jour spécifique). Il en est ainsi pour chaque tâche domestique : « Je me mis à composer le menu pour les jours suivants, grillades et soupes aux boulettes de foie, foie de veau à la crème, dimanche poulet rôti et beignets aux pommes. Ferdinand viendrait déjeuner et il adore les beignets ». Toute cette organisation du quotidien réglemente une vie d'intérieur que la narratrice déteste pourtant, et c'est ici que nous voyons clairement la négation de ses propres désirs. En réalité, ce travail d'organisation et de nettoyage est perçu comme une violence, le personnage sait qu'il se force :

Il n'y a qu'un seul remède : il faut que je me fasse violence. Jusqu'à présent, cette attitude a toujours été payante. Je dois immédiatement et sans pitié m'attaquer au travail le plus désagréable qui soit. [...] Je pensai d'un seul coup à la bibliothèque qui n'avait pas été rangée et sur laquelle je n'avais pas passé de coup de chiffon depuis six mois. Mon être intime, enclin à se plaindre, eut une contraction douloureuse à cette pensée, mais je ne lui permis ni de pleurer ni de geindre.¹²³

¹²² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p. 106.

¹²³ *Ibid.*, p.38.

Nous voyons de façon parlante que la narratrice fuit ici ses pensées en se forçant à effectuer des tâches domestiques. Son être intime, à cette pensée, éprouve une contraction douloureuse, mais très vite le personnage se reprend et contient la douleur en ne se permettant ni de pleurer, ni de geindre. Ce refoulement des sentiments (et des pensées) est caractéristique de la narratrice de *Dans la mansarde*, car c'est un personnage qui se bat entre conscientisation et refoulement. En réalité, faire la lumière sur ses pensées lui apparaît comme difficile car elle semble savoir ce qui l'attend face à ce travail, et cela la mènerait à se renier elle-même : « Il n'y avait plus lieu de réfléchir, le mot d'ordre était « la bibliothèque » et si je ne voulais pas me renier moi-même, je devais me mettre immédiatement au travail¹²⁴ ». Elle sait que ce travail lui est alors nécessaire : « Je sentais bien que j'exécrais cette besogne mais je savais à quel point elle m'était nécessaire¹²⁵ ». Dans cette soumission à la répétition et face à l'organisation que s'impose la narratrice afin de survivre dans son intégrité, nous ne pouvons que penser aux théories foucauldienne. Il écrivait : « La première des grandes opérations de la discipline, c'est donc la constitution "de tableaux vivants" qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées ¹²⁶», et ces « tableaux vivants » se retrouvent ici dans la mascarade de la famille. Le jeu auquel joue notre protagoniste l'amène à perdre son « je », c'est-à-dire à nier complètement son identité, et cette négation tire sa force de la routine qui a imposé une discipline. Si la performativité du genre permet de poursuivre le jeu des représentations, les habitudes terminent de les faire jouer, créant ainsi un sentiment de « punition » dans lequel le corps serait « pris » et ainsi pénalisé :

L'appareil de la pénalité corrective agit de façon tout autre. Le point d'application de la peine, ce n'est pas la représentation, c'est le corps, c'est le temps, ce sont les gestes et les activités de tous les jours ; l'âme aussi, mais dans la mesure où elle est le siège d'habitudes.¹²⁷

Un corps pris dans le temps donc, dans le sens où celui-ci est réglementé et organisé, allant ainsi jusqu'à opérer une domination dans l'âme. Il devient alors difficile de contrer toutes ces dominations, surtout lorsqu'elles se logent dans une routine qui fait ainsi exister le quotidien. Nous avons évoqué plus tôt le paradoxe que le pouvoir déclençait, il domine mais produit, et nous

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p.121.

¹²⁶ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁷ *Ibid.*, p.153.

sommes désormais en capacité d'affirmer que c'est en cela que l'émancipation de notre protagoniste se fait périlleuse. Judith Butler définissait là encore très clairement ce paradoxe :

Nous sommes assujettis, c'est-à-dire aussi constitués en tant que sujets par le pouvoir. C'est une chose de savoir que nous subissons la domination. C'en est une autre de découvrir que notre existence en tant que sujets découle de cette même domination. Nous nous opposons au pouvoir ; mais dans un même temps nous en dépendons. Bref, penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit¹²⁸

Ainsi, que reste-t-il à faire à notre narratrice, si le pouvoir qui est exercé sur elle lui permet en même temps d'exister ? L'option de *l'agentivité* semble compliquée dans son cas. D'autant plus que la protagoniste—consciente de cette part de jeu donc— définit l'être humain selon cette pensée, elle pense que l'homme est semblable à une figurine :

Je ne suis pas non plus tout à fait sûre que la ville vive réellement, peut-être est-elle un lieu d'ébats pour des figurines qui ont le droit de s'agiter encore un peu avant qu'on ne les enferme dans des vitrines, tels les vieux arquebusiers exposés dans le musée.¹²⁹

Ainsi, si nous nous basons sur la pensée de notre personnage, nous serions en incapacité d'affirmer que le sujet possède une autonomie, nous arriverions même à résoudre notre précédente aporie : pour la narratrice, le sujet n'est pas libre. Mais si le problème apparaît ici comme résolu, en réalité, cette pensée ne peut pas conduire à une conclusion si simple. Comment, en effet, comprendre ce qui détermine nos sujets ? Est-ce à travers la performativité du genre et la répétition de *l'habitus* que le déterminisme se crée ? La discipline que tous ces mécanismes installent laisse en effet peu de place à une autonomie, voire à une liberté. Mais ne serait-ce pas plutôt un problème qui découlerait d'une essence ? Nous en revenons à notre questionnement : peut-on parler d'ontologie féminine qui scellerait ainsi le destin de la narratrice et l'obligerait dès le départ à performer ? Nous savons ici que cette dernière pensée ne peut pas totalement s'appliquer, car nous avons démontré que le genre est construit, notamment grâce à l'exécution de sa performance. Mais le parallèle était ici important à faire, car « si le genre est bien une sorte de faire, une activité incessante qu'on accomplit en partie à son insu et non de son plein gré, pour autant, cela ne fonctionne pas de

¹²⁸ Butler, Judith, *op. cit.*, p.15.

¹²⁹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.19.

manière automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation dans une scène de contrainte¹³⁰ » écrivait Butler. Si notre narratrice considère que l'homme est une « figurine » dans une vitrine (ce qui implique donc le jeu) et se questionne en même temps sur la symbolique de ce jeu, elle n'arrive toutefois jamais à décider de quel côté se ranger. Finalement, elle est dans un entre-deux : elle a conscience que cela n'est pas la vie qu'elle aurait aimé avoir, mais au même moment sait qu'elle doit s'exécuter et participe au jeu de l'improvisation : « Certaines règles existent selon lesquelles il faut vivre, même si la vie y perd toute couleur et tout attrait¹³¹ » écrivait-elle. Faut-il alors « renverser l'illusion libertaire, pour penser un déterminisme culturel radical ? Et le constructionnisme n'est-il pas incompatible avec l'idée même d'*agency* — cette capacité d'agir qui évite de penser le sujet comme le simple jouet de forces sociales¹³² ? » La réponse à cette ambiguïté semble se trouver dans le paradoxe que détient le pouvoir, car « la construction n'est pas une pure détermination » et « l'emprise des normes n'exclut pas de penser une prise sur les normes¹³³ » écrivait Éric Fassin. Maintenant que nous savons que notre personnage est dans cet entre-deux et qu'en cela il illustre toute l'ambiguïté de la notion de pouvoir, nous pouvons nous demander comment le corps qui est pris dans ces rapports de force peut s'en départir et ainsi avoir cette prise sur les normes. Si jusque-là nous n'avons pas dans cette partie parlé de la narratrice du *Mur Invisible*, c'est précisément parce que c'est elle qui semble le plus acquérir cette prise. A contrario de la narratrice de *Dans la mansarde*, elle n'est pas, elle, réellement sous l'emprise du pouvoir. En faisant l'expérience de la solitude en pleine nature et ainsi en s'écartant du monde social, la narratrice semble se détacher de ses anciennes habitudes et en créer des nouvelles, mais le chemin avant d'arriver à cette conclusion n'est pas si évident. Bien que *Le Mur Invisible* soit l'exemple le plus parlant de réappropriation du corps, nos deux narratrices vont, chacune à leur manière, passer par des médiums qui leur permettront de recomposer leurs corps et d'ainsi s'émanciper. Que ce soit par le paysage, les lieux clos (comme la maison ou la mansarde) ou encore par le rêve, nos narratrices vont pratiquer la notion de lieu : elles vont s'approprier un nouvel espace afin d'en faire, nous le verrons, un lieu à elles, et ainsi vont petit à petit recomposer avec leurs propres histoires, entamer un travail de mémoire, et se détacher des rapports de pouvoir.

¹³⁰ Fassin Érik dans la préface de *Troubles dans le genre*, pour Butler, Judith, *op.cit.*, p.15.

¹³¹ *Ibid.*, p.75.

¹³² *Ibid.*, p.15

¹³³ *Ibid.*

Deuxième partie

Trouver refuge : se recomposer avec les éléments

Chapitre 1

À la recherche de l'horizon ? Le paysage comme expression de soi

L'étude du paysage dans la littérature n'est pas nouvelle, mais si celui-ci a été pendant longtemps étudié comme un décor ou un arrière-plan faisant objet de contexte pour le personnage, il n'est en réalité pas une simple modalité du genre descriptif et y joue un rôle important, parfois même un rôle incontournable. Le poids de la nature et du paysage dans la littérature de Marlen Haushofer en fait de véritables acteurs de la narration. Si le personnage se conçoit dans son espace et se pense à travers lui, il semblerait que son environnement soit justement l'acteur de cette pensée. L'influence que le paysage exerce sur les protagonistes révèle que celui-ci ne se fait plus simple décor mais bien au contraire acteur et pourvoyeur de narration. L'intrigue y est comme transformée, changeante au gré des saisons et des descriptions. Nul ne peut aujourd'hui nier que le milieu de vie influence la personne, bien au contraire, l'espace qui nous entoure nous constitue et nous influence en tant qu'individus, créant parfois des inégalités dans la construction identitaire (nous l'avons notamment vu précédemment). L'espace est donc continuellement perceptions —sonores, olfactives, visuelles — et ces perceptions, en fonction des individus et de leur vécu, ne sont jamais les mêmes. En outre, tout y est signification et nous pourrions dire que l'espace est existentiel au sens où Merleau-Ponty le notait dans *Phénoménologie de la perception*, c'est-à-dire « que l'existence est spatiale, car elle s'ouvre à un extérieur en raison d'un impératif interne, et cela de manière si essentielle, que l'on peut parler d'un espace spirituel et d'un monde de significations¹³⁴ ».

Cette notion nous permet d'établir un lien intrinsèque entre la personne et son environnement, mais nous mène également à reconsidérer la conception classique de la relation espace-personnage qui se limite à percevoir l'espace comme porteur du personnage. Nous croyons — bien que cette conception soit juste — qu'elle manque de prendre en compte l'interaction bénéfique qui s'opère entre les éléments : l'espace porte le personnage mais va bien au-delà, il expose le regard de l'auteur sur celui-ci mais également du personnage sur son paysage. Ces relations s'entremêlent et se mélangent et selon Roland Bourneuf et Réal Ouellet :

¹³⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.341.

Une description de l'espace révèle donc le degré d'attention que le romancier accorde au monde et la qualité de cette attention : le regard peut s'arrêter à l'objet décrit ou il va au-delà. Elle exprime la relation si fondamentale dans le roman de l'homme, auteur ou personnage, avec le monde ambiant : il le fuit, lui en substitue un autre, il s'y plonge pour l'explorer, le comprendre, le changer, ou se connaître lui-même¹³⁵

Dans les écrits de Haushofer, l'espace est toujours grandiose : plaines autrichiennes verdoyantes, montagnes immenses, rivières traversant les paysages. L'espace alpin est grand et beau, et vient s'opposer à des lieux plus petits et plus localisés qui sont ceux du foyer, de la mansarde ou du chalet en pleine forêt. Bien que l'immensité de cette nature suppose la petitesse de l'homme, les lieux clos permettent — autant pour les protagonistes que pour le lecteur — de se retrouver et la grandeur des paysages n'effraie pas nos personnages bien au contraire, ils les contemplant : « Je pris l'habitude de rester assise sur le banc devant la cabane, à contempler l'air bleuté [...] la large étendue du ciel au-dessus des prés¹³⁶ ». Ici le lecteur ressent la grandeur de l'espace, « la large étendue du ciel » vient renforcer le sentiment —déjà existant— de l'infinité du ciel et le verbe « contempler » vient subjugué, mais cette vision vient surtout projeter le regard vers l'horizon. Ainsi, le paysage s'ouvre en grand et le regard se projette *en avant*. Cette fuite vers le profond vient créer une ouverture et le lecteur, de la même manière que le personnage, semble apaisé face à cette image. Mais si l'horizon accroche nos regards, il le questionne également, car sa vue mène à des paradoxes : toujours devant, et projeté, existant donc mais aussi invisible donc insaisissable. Complexe par nature, sa vue, contemplative et vertigineuse, peut renvoyer des images existentielles et mener à la réflexion, et c'est par ce questionnement que nous discuterons de ce que le paysage, et l'horizon en lui, peuvent articuler du sujet, de la pensée, de la sensation et de la perception. Bien sûr, il s'agira de commencer par le regard, et de poser sur cet environnement des yeux d'humains, mais nous verrons que le regard de la narratrice au contact de cette nature et donc du paysage semble se transcender et dépasser sa condition humaine. Petit à petit le corps au même titre que l'horizon, rentre dans le champ et s'ouvre vers le dehors, et si l'on envisage également le mouvement dans l'autre sens, le paysage impliquerait petit à petit le sujet, qui résiderait en lui.

S'il s'agit ici d'une étude du regard, il faut commencer par ce qui l'accroche dès le début du roman, car dans *Le mur invisible*, l'élément surnaturel vient par son étrangeté questionner et confronter à un paradoxe. En effet, si un mur est d'ordinaire ce qui sépare et empêche la vue,

¹³⁵ Bourneuf, Roland, et Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1976, p.119.

¹³⁶ Haushofer, Marlen, *Le mur invisible*, *op.cit.*, p.263.

l'originalité de celui-ci tient dans sa transparence et ce choix vient soulever plusieurs points : d'une part l'invisibilité du mur permet à la narratrice de projeter son regard vers l'avant et donc vers l'horizon, le personnage peut voir *à travers* le mur et son regard renvoie ainsi à son cerveau l'immensité de l'espace mais paradoxalement, il s'agit bien d'un *mur* qui sépare la narratrice du reste du monde. Ainsi les perceptions sont brouillées, l'invisible vient empêcher le sentiment de réalité et donc d'acceptation de l'élément. Ce que la narratrice voit au-delà de cette frontière qu'elle nomme comme « une fenêtre ¹³⁷», vient par réverbération la confronter à ses propres perceptions. Cet étrange paradoxe rappelle la définition même de l'horizon que Michel Collot utilisait dans son article « Inconscient et horizon » : « L'horizon appartient au visuel, mais dans la mesure où précisément celui-ci excède toujours le visible et intègre en lui l'invisible. L'horizon souligne la puissance du voir : il en marque aussi la limite¹³⁸ ». Comme l'horizon, le mur souligne « la puissance du voir », car son caractère éminemment paradoxal vient questionner le regard et en faire un objet de désir et d'écriture, car l'écriture et le désir, poursuit Michel Collot ,

[...] me semblent avoir « en vue » un objet qui est bien un objet sensible, avec toute sa charge de sensorialité ; et pourtant cet objet n'est pas saisissable dans le monde. Ainsi l'horizon, omniprésent mais insaisissable, peut symboliser la relation complexe que l'écriture et le désir entretiennent avec le sensible, s'ouvrant à lui pour le dépasser et le déplacer.¹³⁹

Chez Marlen Haushofer par exemple, le mur invisible, qui notons-le et nous insistons sur cet élément est le titre de l'œuvre, semble concentrer tous les regards en devenant métaphore du principe même de l'horizon : omniprésent mais invisible, le mur trace une limite infranchissable et (paradoxalement encore une fois) accroche le regard et le renvoie en exposant toutes les complexités de cette relation de voyeur-regardé, le paysage et le sensible qui l'accompagnent en viennent à être questionnés et retranscrits en écriture, écriture qui devient celle de l'existential (le journal intime en est d'ailleurs le support parfait). Ainsi l'horizon est mouvement et en vient à changer son spectateur, son inaccessibilité rend justice à la définition du désir qui est ici celui de l'atteindre : insatiable, qui va *vers* quelque chose de toujours en fuite vers l'avant, sa recherche,

¹³⁷ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.18.

¹³⁸ Collot Michel. *Inconscient et horizon*. In: Cahiers Charles V, n°11,1989. Psychanalyse et littérature. pp. 113-117.

¹³⁹ *Ibid.*

écrivait Proust, est semblable à « la recherche du bonheur dans la satisfaction du désir » et aussi « naïve que l'entreprise d'atteindre l'horizon en marchant devant soi » ; « plus le désir avance, plus la possession véritable s'éloigne¹⁴⁰ ».

Est-il alors raisonnable de partir à sa poursuite ? Car contempler l'horizon dans nos romans n'est pas d'abord chose aisée et semble se mériter : la vue, au commencement, est « bloquée » dans l'espace. En effet, le regard de notre narratrice n'est au départ pas celui qui se projette vers l'avant mais vient au contraire s'arrêter à la limite de l'horizon. Le paysage dans lequel elle évolue ne lui permet pas de concevoir un *au-delà*, les montagnes lui bloquent la vue : « Le chalet est situé dans une petite cuvette, à l'extrémité d'une gorge, sous les parois abruptes de la montagne¹⁴¹ », ici l'espace semble petit, le chalet qui est dans une « petite cuvette » paraît éloigné de l'immensité des paysages, il est « à l'extrémité » d'une gorge et sous les parois abruptes de la montagne. Cette configuration bloque le regard qui ne peut pas se projeter derrière les montagnes. La narratrice semble comme encerclée par une nature qui paraît inquiétante et menaçante et le terme « abrupte » est discordant. Ce sentiment ne va pas aller en s'arrangeant : « Je ne trouvais pas la gorge belle et romantique, mais seulement humide et sombre. Elle reste ainsi même en plein été, la lumière du soleil n'y pénètre jamais complètement ¹⁴² ». Là encore, les éléments naturels paraissent angoissants, les termes « humide » et « sombre » viennent assombrir le regard et le manque de lumière provoque un sentiment de froideur face à ce paysage. Tout, en réalité, n'y est qu'ombre : « L'air se fit de plus en plus frais et la lumière devint bleuâtre et froide ¹⁴³ » ; « obscurité verte et humide¹⁴⁴ » ; « Après le crépuscule glauque et froid qui régnait dans la gorge, le soleil quand on débouchait sur la carrière frappait violemment¹⁴⁵ ». Ainsi la vue — qui est le sens commun de ces trois citations — apparaît comme bloquée dans une obscurité « humide » et « froide », le sentiment de malaise se renforce avec l'adjectif « glauque » et vient définitivement placer ce lieu dans une sorte d'étrangeté inquiétante.

En somme, ce dont semble souffrir la narratrice, c'est de ce que Michel Collot nommait « le manque d'horizon ». En effet, la mauvaise articulation entre ce qui est plein (la terre) et ce qui est

¹⁴⁰ Proust, Marcel, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925.

¹⁴¹ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.15.

¹⁴² *Ibid.*, p.33.

¹⁴³ *Ibid.*, p.28.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.33.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.25.

vide (le ciel) y est impossible et vient créer un sentiment d'oppression : le regard doit pouvoir se mouvoir librement entre terre et ciel. Ainsi, si le regard manque de projection sur l'extérieur, c'est l'intérieur qui s'en trouve affecté et qui pâtit de cette absence, le paysage qui entoure notre narratrice influence directement ses états d'âme et la restreint « à l'ombre », bloquée entre les montagnes.

Cette configuration rappelle d'ailleurs celle de la narratrice de *Dans la mansarde* qui s'en considère comme « prisonnière » : « Ma chambre est petite, elle a des fenêtres minuscules et il y fait assez sombre car la façade arrière de la maison donne juste sur le versant de la montagne ¹⁴⁶ » ; « Je pourrais profiter du soleil de l'après-midi s'il n'y avait pas cette montagne entre la lumière et moi. Il y a beaucoup trop de montagnes ici. Je ne les ai jamais aimées ¹⁴⁷ ». La lumière apparaît comme élément récurrent dans nos narrations, car c'est effectivement par le manque de celle-ci que nos narratrices semblent le plus affectées. Synonyme de clarté, de lueur ou encore d'éclat, la lumière est métaphore de la clairvoyance et renvoie par ailleurs au génie (on note d'ailleurs l'expression : « avoir un éclair de génie ») plus spécifiquement, elle évoque « le passage de l'obscurantisme à une pensée et une action libres, éclairées par la raison, qui est donnée en partage à tous les hommes de la terre¹⁴⁸ », métaphore qui caractérise le mouvement des Lumières. Avoir de la lumière donc, c'est avoir une « expérience » au sens où Florence Fabre l'écrivait : « Expérience en même temps que création de l'esprit humain, l'image romantique peut naître de la lumière, apparaître comme un choc lumineux, ou au contraire se révéler lentement, dans le temps et dans l'espace, comme née d'une longue recherche au sein de ténèbres nocturnes ou souterraines ¹⁴⁹ ».

Ainsi dans l'ombre la narratrice est « comme en cage », prisonnière de son espace, du manque d'horizon et de lumière et donc de sa propre réflexion. Ses « deux gardiennes de prison¹⁵⁰ » empêchent de penser, et c'est conscientes de ce malaise que nos deux protagonistes vont chercher à s'élever, notamment pour celle du *Mur Invisible* qui va littéralement aller *au-delà* de son premier espace en cherchant à changer de chalet. À la recherche de la lumière et de l'horizon donc, c'est en

¹⁴⁶ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.55.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Lumières ! | BnF Essentiels. (s. d.). BnF Essentiels. <https://essentiels.bnf.fr/fr/livres-et-ecritures/histoire-du-livre-occidental/efbeed25-e194-437d-ac46-ee9254f2d014-livre-lepoque-moderne-16e-18e-siecles/album/5b9a3831-6432-40ad-8f0a-ba00a976a57d-lumieres>

¹⁴⁹ Fabre, F. (2002). Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande. *Imaginaire & Inconscient*, no<(sup> 5), 7-15. <https://doi.org/10.3917/imin.005.0007>

¹⁵⁰ La narratrice écrit : « Je mis mes chaussures de montagne et m'en allai dans la forêt. Elle commence à grimper juste derrière la maison et recouvre la plus haute de mes deux gardiennes de prison » (p.129).

partant en expédition vers ceux-ci que la conquête de soi va s'opérer, car de la lumière extérieure en apparaît une tout intérieure, « telle une obscure clarté, métaphore d'un cheminement initiatique riche en expériences spirituelles et sensorielles¹⁵¹», le changement physique de la montée d'un espace vers un autre, de l'ombre à la lumière, va faire rayonner les identités de nos protagonistes, parfois même jusqu'à la transcendance.

Car c'est dans une véritable quête, une ascension vers l'au-delà que se lance celle du *Mur Invisible* qui semble être celle qui souffrait le plus du manque d'horizon : « Avec les jumelles je ne voyais rien d'autre que la forêt, une hauteur en face me coupait la vue¹⁵² ». Le verbe « couper » vient littéralement imager l'évènement et tracer une entaille entre elle et la vue, le substantif « hauteur » puis la locution adverbiale « en face » viennent également marquer la grandeur mais surtout la confronter à celui qui la regarde : être « en face » de quelque chose suppose toujours d'être opposé l'un à l'autre. Cette délimitation crée un malaise entre le personnage et le monde, la narratrice veut semble-t-il toucher le sensible, s'en rapprocher, voir au loin : « Je voulais trouver une vue dégagée »; « il devait être possible de voir au loin¹⁵³ ». Elle marque ici définitivement son envie de voir plus grand et malgré une certaine hésitation, le corps semble avoir pris sa décision : « Pendant que j'hésitais et tenais ce projet pour irréalisable, je savais en mon for intérieur que j'avais résolu depuis longtemps de monter à l'alpage¹⁵⁴ ». La dissonance entre l'imparfait de l'hésitation et de l'acceptation et le plus-que-parfait de la prise de décision interroge, car ici la narration se brise en deux et vient supposer une double identité : d'une part la narratrice semble en train de penser, elle « hésite » et tient le projet pour irréalisable, tout cela est conjugué à l'imparfait ce qui « présente une action réelle qui dure dans le passé » mais la préposition « pendant » vient pourtant marquer l'instant présent. Il y a pour le dire plus simplement une action qui s'est déroulée, mais conjointement à celle-ci une autre a également eu lieu, la narratrice avait depuis « longtemps » résolu de monter à l'alpage. Ce paradoxe entre sentiment de l'instant présent mais action déjà terminée vient marquer un malaise et créer une séparation entre deux consciences : il y a celle qui pense et celle qui a déjà pensé. La deuxième partie de la phrase a comme « doublé » la première en effectuant l'action avant (paradoxe encore car elle est située en fin de phrase). Cela révèle une étrange situation, car si la narratrice manque d'accord avec elle-même, cela suppose une crise de

¹⁵¹ Fabre, F. (2002). *Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande*. Imaginaire & Inconscient, no<(sup> 5), 7-15. <https://doi.org/10.3917/imin.005.0007>

¹⁵² Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit*, p.68.

¹⁵³ *Ibid.*, p.69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.190.

conscience, celle qui a décidé depuis longtemps de monter à l'alpage semble le faire par « obligation » car elle y est « résolue » ce qui montre qu'elle a « cédé » à quelque chose et vient renforcer le sentiment d'une conscience qui tente d'en sauver une autre. Ainsi le « for intérieur » qui représente le « plus profond de la conscience » et fait référence « au secret de la pensée » paraît représenter l'inconscient qui surgit. Finalement le « for » de la pensée pourrait aussi être le « fort » de *forteresse* dont le paysage est ici la clé.

En choisissant d'abord *inconsciemment* de changer de paysage, cela suppose que celui-ci occupe une place importante dans la psyché du personnage et vient définitivement l'inscrire dans un processus de construction identitaire. On se demande comme Michel Collot : y aurait-il quelques affinités entre horizon et Inconscient¹⁵⁵ ? Car « c'est précisément l'horizon qui inscrit dans le visible ce « manque à voir » qui relance sans cesse le désir de voir ; on pourrait l'envisager comme un point de passage du monde de la perception à celui de l'Inconscient ¹⁵⁶», et c'est par ce passage et cette montée du chalet à l'alpage (qui dura trois heures) que, par le désir et la capacité de pouvoir enfin *voir*, va se révéler notre narratrice.

Une fois arrivée à sa destination, le personnage note tout d'abord sa nouvelle configuration : « La cabane de l'alpage se trouvait au milieu d'un grand pré dont l'herbe avait commencé à jaunir ¹⁵⁷» la grandeur du pré vient contraster avec l'étroitesse de la précédente gorge dans laquelle se trouvait la cabane, sa position qui est celle du « milieu » vient imager une vaste étendue de tous côtés, ainsi la maison est encerclée de nature mais qui cette fois semble accueillante car ouverte de toute part. Si l'herbe y est jaune cela suppose que le soleil est bien présent et que la lumière est abondante : « Ici en haut, la lumière et le soleil abondaient¹⁵⁸ », élément, nous l'avons vu, propice à la réflexion et à l'introspection. Très vite, la narratrice dépeint son nouveau tableau et note les émotions qu'il lui procure :

Le ciel était gris pâle et se teintait de rose à l'est, la rosée couvrait le pré. Une belle journée commençait. Cela faisait une impression étrange de pouvoir contempler une vaste étendue sans que le regard soit arrêté par des arbres ou par des montagnes. Mais ce n'était pas pour autant agréable ou

¹⁵⁵ Collot, Michel, *op. cit.*, p.3.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.130.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.196.

libérateur. Après toute une année passée au fond d'une vallée étroite, il fallait que mes yeux s'habituent à ce vaste horizon¹⁵⁹

Cadre idyllique et enchanteur, la description des couleurs vient là encore s'opposer à un pré précédemment bleuâtre et froid. Ici le lecteur projette le lever du soleil car le ciel vient le prédire en se teintant de rose et laisse imaginer l'imminente entrée de lumière. Tout y est donc plus chaud et accueillant et ce paysage vient instantanément influencer le personnage puisqu'il note à cette vue qu'une « belle journée commençait ». Pourtant, ce sentiment vient se brouiller puisque la narratrice note que cela lui procure une impression « étrange » face à cette « vaste étendue », elle insiste en notant que cela n'est ni agréable ni libérateur. Le choix du verbe « libérer » vient par ailleurs insister sur le précédent emprisonnement dont la narratrice était victime et expose les attentes qu'elle avait à l'idée de voir l'horizon. Si elle semble au départ pétrifiée par cette vaste étendue et apparaît comme incapable de pouvoir la commenter comme il se doit, ce n'est en réalité qu'une question de patience, il faut que les yeux « s'habituent à ce vaste horizon » ce qui très vite arrivera :

Quelque chose de nouveau commençait. J'ignorais ce que cela m'apporterait, mais ma nostalgie et mon inquiétude pour l'avenir se détachaient lentement de moi. Je contemplai l'étendue des pâturages, la bordure du bois au-dessus, la voûte du ciel à l'ouest de laquelle était déjà accroché le cercle pâle de la lune en même temps qu'à l'est le soleil se levait¹⁶⁰

Nul doute ici que c'est le paysage qui influe directement sur les états d'âme de notre narratrice. Comme un renouvellement de peau, le personnage opère une mue à travers son nouvel environnement. Quelque chose de « nouveau » commence et est incertain : ici la narratrice projette son futur *dans* et en fonction de son paysage. La sérénité de l'étendue des pâturages semble se projeter en son intérieur et se déploie vers l'horizon. Le regard n'est plus bloqué mais mouvant et vertical, il passe de la terre (les pâturages) à la barrière de bois et enfin à la « voûte du ciel », plus encore, il est circulaire et va de l'ouest à l'est, créant ainsi un grand tour d'horizon. Ainsi « l'être reçoit du paysage la révélation de son identité et de son devenir¹⁶¹ » mais ce mouvement fonctionne en va-et-vient et c'est bien parce que la narratrice a renvoyé et projeté ses états d'âme sur le paysage que ceux-ci lui reviennent, en somme, « le monde intérieur se déverse dans le monde

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.202.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.203.

¹⁶¹ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.215.

extérieur, ici c'est presque une dissolution ¹⁶²» écrit Régine Battiston dans *Lectures de l'identité narrative*. Cette notion de dissolution rappelle la forte projection que fait la narratrice de *La Mansarde* sur l'arbre qui trône devant la fenêtre de sa chambre, projection si forte que l'arbre en vient à « absorber et éteindre les désirs¹⁶³ » :

L'arbre les extrait de mon être, les niche dans les fourches de ses branches et les recouvre de balles de nuages blanches jusqu'à ce que tout se dissolve dans la fraîcheur humide. Je suis alors vide et légère, je peux détourner la tête et me rendormir une demi-heure. Je ne rêve jamais pendant ce temps-là ; l'arbre, acacia, aulne ou orme, est un arbre scrupuleux sur lequel on peut compter¹⁶⁴

L'arbre est ici au cœur de la projection de notre personnage, et ce choix interroge d'ores et déjà de par la nature de son objet : l'arbre est ancré dans le sol, dans la terre, il possède de grandes racines qui s'enfoncent sous terre mais aussi de grandes feuilles qui s'élèvent au ciel. Là encore l'articulation de la vue que défendait Michel Collot y est un parfait exemple. S'il est bien souvent symbole de l'identité (on parle d'ailleurs « d'arbre généalogique »), la projection de la narratrice serait sa métaphore. Car on note un aspect négatif à cette projection, ici l'arbre n'est pas porteur mais vient au contraire étouffer et enfermer : les verbes « nicher » et « recouvrir » viennent étouffer les désirs de la narratrice jusqu'à la dissolution et créer un « vide » en elle. L'enlacement des sentiments de la protagoniste à la matérialité de l'arbre vient créer ce « corps-à-corps » dans lequel l'identité de la narratrice semble littéralement se fondre. On parle alors de dissolution dans le sens de mouvement, car l'arbre vient créer un flux dans lequel le personnage est happé : « Dans une optique héraclitéenne, on estimera que l'espace est dans son essence même transgressif. Il n'est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluente permanente¹⁶⁵ » écrivait Bertrand Westphal. Ainsi, « il n'y a plus de frontière, de limite entre lui, son corps et l'espace du dehors, il se projette en dehors de sa tête, sa conscience de lui-même est devenue panthéiste¹⁶⁶ ». Selon Knut Brynhildsvoll, « L'expansion de l'intérieur au-delà des frontières de l'extérieur implique l'abolition de la frontière et l'établissement d'un

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, page 9.

¹⁶⁴ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.9.

¹⁶⁵ Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p.78.

¹⁶⁶ Battiston, Régine, *op.cit.*, p.242.

continuum spatial intérieur-mondain unifié¹⁶⁷ ». À l'image de l'horizon, la frontière entre intérieur et extérieur vient se dissoudre jusqu'à la transparence, et c'est par cette transgression que le paysage n'est plus décor mais bien acteur. En plus d'être le réceptacle des émotions de la narratrice, il devient celui qui les exprime.

Cette fusion vient questionner, car l'abolition de cette frontière dans laquelle paysage et personnages se confondent semble créer une fuite de « soi-même ». Les narratrices expriment leurs états d'âme en passant systématiquement par la nature et de là elles s'imprègnent et habitent pleinement l'espace, mais cette cohabitation vient créer un malaise existentiel : le paysage fonctionne si bien en tant qu'espace d'énonciation qu'il devient géographie intérieure. Ainsi la tentative de sortir « de soi » pour échapper à soi se révèle finalement impossible. La relation devient si inextricable qu'il est impossible de quitter l'espace, cela reviendrait à se quitter « soi-même ». Le mur invisible vient là encore symboliser l'ambiguïté de cette relation, car en enfermant la narratrice dans un espace, il la confronte à la découverte de son environnement, autrement dit par réverbération, de soi. En somme, ce que permet de faire l'espace dépasse les frontières du « réel » et vient repositionner le regard et c'est le récit, de par sa « composition textuelle spatiale¹⁶⁸ », qui permet de le reconsidérer. Ici nous rejoignons la proposition de la géocritique que Bertrand Westphal avançait :

L'un des enjeux majeurs de la géocritique est de conduire l'observateur à considérer ce qu'il regarde ou reproduit dans toute sa complexité. En d'autres termes, l'espace doit cesser de lui paraître évident. Ce que l'observateur perçoit devient indice d'une compossibilité dont, justement, il lui faudra définir la continuité¹⁶⁹

Littérature, monde réel et espaces s'interpénètrent et s'influencent jusqu'à brouiller les frontières, si bien que Westphal insiste : « Si la crédibilité se mesure toujours à l'aune de la référence au « vrai » monde, il n'est plus dit, en pleine ère postmoderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus « vrai » que le monde de papier¹⁷⁰ ». Petit à petit, le paysage s'infiltré partout, dans le corps de notre narratrice mais aussi dans le processus d'écriture lui-même, les

¹⁶⁷ Cité par Régine Battiston, *op.cit.* p.242. Brynhildsvoll Knut : *Der literarische Raum, Konzeption und Entwürfe*, p.210.

¹⁶⁸ Battiston, Régine, *op.cit.*

¹⁶⁹ Westphal, Bertrand, *op.cit.*, p.227.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.13.

frontières deviennent si floues que distinguer le réel devient impossible, créant ainsi un sentiment de « hors-temps » : « Le soleil, la large étendue du ciel au-dessus des prés et le parfum qui s'en dégageait me transformaient lentement en une femme étrangère. Si je ne pris pas de notes, c'est que tout cela me paraissait irréel. L'alpage était en dehors du temps¹⁷¹ » écrit la narratrice du *Mur Invisible*, l'impact du paysage, si puissant, vient alors créer une suspension du temps et en cela permet de dépasser toutes les limites, car « l'espace est certes limité, mais pas limitatif, et peut aussi être un tremplin vers le spirituel dont les voies sont impénétrables à l'homme¹⁷² ». Walter Gözl conclut : « Comme l'horizon, l'espace nous est ouvert en profondeur, et en même temps il se perd par cette profondeur dans l'inaccessible¹⁷³ ».

Quoi de plus inaccessible, donc, que l'irréel et en cela le hors-temps, que les œuvres de Marlen Haushofer questionnent en raison de leur ouverture plurielle au monde et à la confrontation qu'elles créent face à son ordinaire matérialité. Et de là, la littérature en vient à être elle-même questionnée, car si le contraste entre réel et irréel paraît finalement si évident, c'est que

[...] cette différenciation est basée sur le fait physique que cet « espace littéraire » est un espace déréalisé, un espace idéal, totalement et strictement immatériel. Si cet espace devient ou est un élément pivot de la narration, il convient de se poser la question traditionnelle que se posent beaucoup de critiques : quel type de réalité cet espace exprime-t-il¹⁷⁴?

Si nous suivons la pensée de Bachelard qui montre que « l'expérience spatiale est avant tout médiatisée par l'imagination, dont l'activité précède non seulement la connaissance, mais aussi la perception¹⁷⁵ » et qu'ainsi : « On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique¹⁷⁶ », nous devrions afin de répondre à notre questionnement « remonter le temps », c'est-à-dire étudier l'origine de cette imagination.

Nous l'avons vu, l'étude du paysage a révélé que nos narratrices se projettent et se pensent à travers lui, si bien qu'il en vient à devenir un véritable socle d'énonciation, parfois même jusqu'à la

¹⁷¹ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.212.

¹⁷² Gözl, Walter, cité par Battiston, Régine dans *Lectures d'une identité narratrice*, *op. cit.*, p.263.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.229.

¹⁷⁵ Préface de Hieronimus Gilles pour Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.13.

¹⁷⁶ *Ibid.*

dissolution de l'intégrité des protagonistes dans le monde, créant ainsi un mouvement du dehors vers le dedans, de l'extérieur vers l'intérieur, et ce mouvement est toujours mobile et fluctuant. Le paysage bouleverse la pensée des protagonistes et la change, mais si l'imagination semble bien passer *par lui* est-ce également à *partir* de lui qu'elle se crée ?

Se penser en lien avec le paysage permet de dépasser les frontières, notamment du réel, et ce dépassement atteint l'inconscient et il opère une remise en question de l'identité. Mais ce travail n'est pas chose simple car nos narratrices semblent compartimenter leurs espaces et donc leurs identités. Si le paysage s'ouvre vers l'extérieur et se déploie vers l'horizon et ce qu'il implique, les espaces plus petits tels que le chalet, la cabane ou encore la mansarde semblent être des lieux plus difficiles à atteindre car ils évoquent le souvenir et en cela la mémoire. Nos narratrices ont littéralement fui l'intérieur en détournant l'attention vers l'extérieur —le paysage— mais qu'en est-il de la maison ou de la mansarde dans lesquelles les personnages se réfugient ?

Si leur accessibilité est plus difficile, c'est que l'espace clos fait travailler le souvenir et déclenche la mémoire, mais cette mémoire est ici douloureuse, si bien que nos personnages tentent constamment d'éviter ce processus. Il faut toujours veiller à « toujours bien rester au centre de la zone calme et à ne pas poser le pied sur quelque terrain dangereux¹⁷⁷ », et quel terrain, se demande la narratrice de *Dans la mansarde* qui parle de son fils, « serait plus dangereux pour lui que cette maison? ». La maison, la chambre ou la mansarde sont des lieux craints mais également matrices de *l'expérience*, c'est-à-dire que c'est à partir de ces lieux que *l'imaginaire* s'est créé, un imaginaire qui par la suite sera la source de la *perception* (notamment du paysage). Si nous devons étudier quel type de réalité les espaces expriment, il faut passer par l'étude de la « maison » car elle est « à la fois un espace protecteur », un « coin où se blottir » et « un état d'âme » écrit Bachelard¹⁷⁸. C'est dire « combien l'évocation du refuge est l'occasion d'un portrait implicite de la psyché, ce que Bachelard appelle une « topographie de notre être intime¹⁷⁹ ». En somme, la maison est devenue « la maison onirique¹⁸⁰ », qui fait de cette dernière le gîte originaire de toute intimité et la matrice inconsciente de l'acte d'habiter¹⁸¹ ». Si nos narratrices ont pu se projeter ainsi dans le paysage et par

¹⁷⁷ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.12.

¹⁷⁸ Bachelard, Gaston, op.cit., p.59.

¹⁷⁹ Hieronimus, Gilles, préface de Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.14.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.14.

¹⁸¹ *Ibid.*

cette projection y habiter, c'est qu'elles ont eu en amont l'expérience d'habiter une maison, Bachelard écrivait :

Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. Nous verrons, [...] comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection — ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes¹⁸².

¹⁸² Bachelard, Gaston, *op. cit*, p.57.

Chapitre 2

Lieux de mémoire : l'espace comme outil de remémoration

Dans la mansarde (*Die Mansarde* en allemand) évoque par son titre la notion d'*habiter*, car la préposition « dans » vient tout de suite renvoyer à *l'intérieur*. « Dans » est toujours en lien avec un autre : « dans quelque chose », il possède ainsi toujours un contenu. Ce choix de titre vient tout de suite questionner et axer notre réflexion sur ce que contient la mansarde, car si l'œuvre porte ce titre, c'est que cette pièce renferme un contenu, quelque chose, sûrement des « secrets » que nous sommes invités à chercher. L'importance qui est accordée à cette pièce dès le départ amène donc tout naturellement à son étude. Comme son titre l'indique, nous sommes invités à rentrer « dans la mansarde » et à en faire l'état des lieux. Pour cela il faut tout d'abord monter, car « l'escalier du grenier plus raide, plus frustré, on le *monte* toujours¹⁸³ ». La mansarde se trouve sous les toits, juste au-dessous donc de ce qui sépare le ciel, l'extérieur de l'intérieur. Localisation propice à la réflexion puisque l'architecture de la pièce (proche du ciel) suppose « l'élévation ». En montant l'escalier qui mène à la mansarde, on opère un cheminement vers la réflexion, le simple fait de « monter » entraîne « le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude¹⁸⁴ ». Sous la charpente vient donc se créer une pièce, petite, dans laquelle notre narratrice a installé son bureau. L'endroit est interdit car personne n'a le droit d'y entrer : « La mansarde m'appartient. Même Hubert n'y entre que lorsque je l'y invite expressément ¹⁸⁵ » écrit la narratrice, le lieu est donc effectivement lieu de solitude. Mais une solitude voulue, car le personnage cherche à ne pas déranger :

Je suis bien contente que la mansarde soit située au-dessus de la cuisine. Ainsi je ne peux pas déranger Hubert. Et c'est tellement important pour moi de pouvoir aller et venir, de la table jusqu'au conduit de la cheminée, de l'armoire au divan, du divan à la fenêtre. De la fenêtre je vois le mur de la maison voisine, un mur gris et très laid. C'est bien ainsi car ce mur ne peut pas me distraire ¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.21.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.23.

La localisation de la mansarde est ici un peu plus approfondie, celle-ci est « au-dessus » de la cuisine, emplacement qui, écrit la narratrice, permet de ne pas « déranger Hubert ». Cette remarque vient tout de suite supposer le reproche, car si Hubert n'est pas dérangé par cet agencement, c'est parce qu'il n'est justement jamais dans la cuisine. Si la maison apparaît comme ayant des espaces délimités par le sexe de chacun (Hubert est souvent dans son bureau), celui de la mansarde apparaît comme lieu de liberté et vient rappeler encore une fois le précepte de Virginia Woolf. Ici la narratrice possède littéralement sa « chambre » à elle, plus précisément son « lieu à soi », dans lequel elle peut écrire et dessiner librement. Ses mouvements sont complètement libres et autonomes puisque le personnage va et vient dans la pièce, ce qu'elle considère par ailleurs comme important. Ici, nul ne peut empêcher le corps de se mouvoir, et la pièce offre d'ailleurs la possibilité de le faire puisqu'elle n'est pas si petite et possède une table, un conduit de cheminée, une armoire, un divan, et une fenêtre. Cette fenêtre donne sur un mur ce qui, écrit la narratrice, l'empêche de se « distraire ». Ici la confrontation avec le mur vient rappeler le manque d'horizon que nous avons précédemment étudié. Si ce manque empêche normalement la pensée et vient la bloquer, celui-ci vient justement créer un enfermement propice à la réflexion. En se confrontant au mur, la narratrice n'a d'autre choix que de se confronter à son propre espace, le mur vient justement enfermer, créant ainsi une condamnation : le personnage ne peut pas échapper à son espace et donc à sa réflexion.

Cette réflexion, nos narratrices la matérialisent par l'acte d'écriture, car c'est dans la mansarde mais également à l'intérieur du mur (dans le chalet de montagne) qu'elles se décident à coucher sur papier leurs pensées. En ayant un lieu à elles — lieu de solitude et de liberté — nos personnages semblent avoir là encore suivi la pensée de Woolf en « tuant l'ange du foyer » puisque leur isolement permet justement de ne s'occuper que de soi. En réalité, en séparant ainsi les espaces, nos narratrices se séparent également d'elles-mêmes, elles ont fait le choix d'éliminer une de leurs parties :

Alors, elle a fait mine de guider ma plume. [...] Je me suis jetée sur elle et l'ai prise à la gorge. Je me suis efforcée de la tuer. Si je venais à comparaître devant un tribunal, je plaiderais la légitime défense : c'était elle ou c'était moi. Elle aurait vidé mon écriture de toute substance¹⁸⁷

¹⁸⁷ Epron, N. (2021). L'ange du foyer et son ombre portée. *Feuillets psychanalytiques*, 7, 61-73. <https://www.cairn.info/revue--2021-1-page-61.htm>.

À l'image de la délimitation des pièces, nos narratrices se sont elles-mêmes « délimitées » en séparant leur conscience en plusieurs niveaux. Celle de *Dans la mansarde* se sépare volontairement car elle décide elle-même de se réfugier dans une pièce tandis que celle du *Mur Invisible* est contrainte, c'est le mur qui vient l'isoler et en cela l'obliger à la réflexion, mais la tentative de survie des deux protagonistes passe par le même acte : l'écriture, et cet acte est possible car l'espace le permet. Mouvement de résistance, la narratrice du *Mur Invisible* —totalement isolée— note : « Je n'écris pas pour le seul plaisir d'écrire. M'obliger à écrire me semble le seul moyen de ne pas perdre la raison ¹⁸⁸ » ; en somme, bien que l'enfermement paraisse au départ comme une contrainte, la protagoniste s'en affranchit en se l'appropriant. C'est par cette délimitation que la réflexion —par l'écriture— s'opère, finalement le mur devient protection. Cette limite protectrice vient nous rappeler la pensée de Bachelard :

Bachelard se focalise sur les espaces de l'intimité heureuse : la maison, la chambre et le coin ; les tiroirs, coffres et armoires, où nous logeons quelque chose de nous-mêmes ; la coquille et le nid, où se livre notre part animale. Car l'imagination est originairement attachée aux espaces circonscrits par des « limites qui protègent »¹⁸⁹.

Le mur est ainsi « la coquille ou le nid » qui vient entourer la narratrice, créant un espace paradoxalement de liberté dans lequel se livre « la part animale » (nous reviendrons sur ce point). C'est ici qu'a lieu le plus grand paradoxe, car si la limite est d'ordinaire perçue comme l'impossibilité de *franchir*, elle vient là déclencher tout le contraire : c'est par cette limite qui protège que notre personnage dépasse toutes les frontières. En fait, le mur participe si activement à la vie de la narratrice qu'il devient quotidien et en vient à être oublié :

Le mur est devenu à ce point une partie de ma vie qu'il m'arrive d'oublier d'y penser pendant des semaines, et les fois où j'y pense, il ne me semble pas plus mystérieux qu'un mur de briques où une clôture de jardin qui m'empêcherait de passer [...] Le mur m'a obligée à commencer une vie complètement nouvelle mais ce qui me touche, ce sont toujours les mêmes choses qu'avant : la naissance, la mort, les saisons, la croissance et le déclin¹⁹⁰

¹⁸⁸ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.9.

¹⁸⁹ Hieronimus, Gilles préface de Bachelard, Gaston pour *Poétique de l'espace, op. cit.*, p.15.

¹⁹⁰ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.174.

Tremplin vers des questions existentielles donc, le personnage prend conscience que le mur a transformé sa vie jusqu'à en créer un nouveau cycle, c'est grâce à lui que la narratrice s'est mise à écrire et en cela à penser. L'espace que crée le mur et dans lequel la narratrice occupe *une maison* devient un symbole de résistance, et c'est cette dernière qui vient la matérialiser. Car la maison en pleine forêt qu'occupent nos deux protagonistes apparaît comme un refuge mais également comme prolongement du corps. La maison, elle aussi, résiste aux éléments, et c'est par cette résistance que les narratrices se sentent libérées. En réalité, il semblerait que là encore les personnages aient renvoyé leur énergie dans l'espace qui les entoure.

Quand la maison se retrouve prise dans un orage avec des pluies torrentielles, elles décrivent très bien la maison qui résiste et le sentiment de délivrance que cela leur procure : « Ce fut presque une délivrance quand l'éclair jaune descendit et que le tonnerre fit trembler les murs¹⁹¹ » ; « Maintenant le vent s'était levé et balayait la maison en sifflant. La flamme de la bougie commença à vaciller et il me sembla qu'il faisait moins lourd. Le vacillement de la flamme me fit penser à un air pur et frais ¹⁹² ». Si d'ordinaire l'orage effraie et donne envie de se calfeutrer pour s'en protéger c'est ici tout l'inverse, la narratrice du *Mur Invisible* semble heureuse de cet événement, si bien que lorsque les murs de la maison tremblent, elle se sent délivrée. Le verbe « délivrer » apparaît presque comme exagéré et vient appuyer l'attention sur le tonnerre qui fait trembler les murs. En fait, la narratrice est si troublée par l'orage qui assaille la maison qu'elle semble trembler avec elle. Chaque élément— qui encore une fois touche en priorité la maison et non elle— vient se transmettre au personnage et ainsi créer une relation : si elle pense à un air pur et frais c'est que la maison à en amont était, elle, balayée par le vent. En réalité, ce sentiment est purement hypothétique puisqu'il lui « semble » seulement qu'il faisait moins lourd. En attachant une sensibilité toute particulière à son espace, le personnage se retrouve alors lié à lui : si la maison est balayée par le vent, elle vient *penser* à un air pur et frais. De fait, cette relation est si forte que le personnage veut aider la maison et se confronter elle aussi aux éléments : « Il fallait que j'ouvre la porte. À ce moment, le vent se mit à tourbillonner avec fureur autour de la maison en faisant claquer les bardeaux sur le toit¹⁹³ ». Ainsi en ouvrant la porte, l'air circule et vient toucher la narratrice, le personnage vit l'orage *avec* la maison, il veut de la même manière s'y confronter au

¹⁹¹ *Ibid.*, p.106.

¹⁹² *Ibid.*, p.107.

¹⁹³ *Ibid.*

lieu de se réfugier. Cette rencontre entre le vent/la maison/ le personnage se retrouve également chez la narratrice de *Dans la mansarde* :

Depuis la nuit dernière, le foehn sévit et un vent violent souffle. Je ne l'entends pas mais je vois les arbres osciller et les massifs s'agiter en silence. [...] Le foehn, lui, ne me préoccupe guère. Je vois les branches d'arbres claquer contre le toit, parfois l'une d'elles frôle ma fenêtre. Comme les fenêtres ne ferment pas bien, je sens aussi le courant d'air qui me caresse la figure et relève mes cheveux sur mon front¹⁹⁴

Ici le lien avec la maison apparaît de manière plus flagrante, le vent qui vient claquer contre le toit et frôler la fenêtre vient également caresser le visage du personnage et relever ses cheveux sur son front. La maison n'est donc jamais un lieu fermé. Elle est au contraire un espace ouvert prêt à accueillir les éléments naturels, finalement l'énergie circule et vient s'immiscer partout : les fenêtres qui ne ferment pas viennent laisser l'extérieur s'infiltrer à l'intérieur. C'est par cette fenêtre que la narratrice voit les « arbres osciller et les massifs s'agiter en silence », sur elle que viennent frôler les arbres et à travers elle que le vent vient circuler. La fenêtre apparaît comme une porte reliant deux mondes qui finalement ne font plus qu'un. Elle est le passage, et la narratrice est, elle, à l'intérieur de la maison, de son côté ; de la même manière que le vent vient rentrer en contact avec la maison, il vient également le faire avec la narratrice, elles partagent la même réalité. Finalement, les éléments ne sont plus si menaçants et viennent au contraire « porter » la maison et la protagoniste, car dans les deux romans l'orage ou le foehn semblent être des épreuves à passer qui une fois terminées viennent marquer la résistance. On passe ainsi « du refuge au rempart, de l'intimité protectrice à la maison qui résiste », et cette forme de résistance vient nous rappeler les mots de Rilke :

Sais-tu que je suis effrayé, en ville, par ces ouragans nocturnes ? On dirait, n'est-ce-pas, que dans leur fierté d'éléments, ils ne nous voient même pas. Tandis qu'une maison solitaire, à la campagne, ils la voient, ils la prennent dans leurs bras puissants et ainsi, l'endurcissent, et là-bas on voudrait être dehors, dans le jardin mugissant, et du moins on se tient à la fenêtre, et l'on approuve les vieux arbres encolures qui s'agitent comme si l'esprit des prophètes étaient en eux.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.59.

¹⁹⁵ Rilke, Rainer Maria, *Lettres à une musicienne*, trad Armel Guerne, Paris, Falaise, 1952, p. 112.

Si ici la maison de Rilke n'est pas ouverte et semble empêcher un véritable lien au monde (il reste derrière la fenêtre), elle rappelle tout de même nos maisons qui, solitaires, à la campagne, sont prises par les bras puissants du vent et qui par la suite s'en trouvent endurcies. Rilke décide de ne pas ouvrir la fenêtre mais celle de *Dans la mansarde* a elle une maison qui se laisse infiltrer par l'air (on pourrait presque dire qu'elle « respire »), quant à celle du *Mur Invisible* elle va réaliser ce que semblent vouloir faire les autres sans oser : « J'allai à la porte et l'ouvris toute grande. La pluie qui me fouettait le visage en balaya la peur et le sommeil. Je pouvais enfin respirer¹⁹⁶ ». La maison s'ouvre en grand sur l'extérieur, et la narratrice va comme se joindre à elle en choisissant elle aussi de sentir la pluie lui fouetter le visage. En réalité chaque élément interagit avec l'autre, la nature n'est pas menaçante pour le personnage et la maison est même paradoxalement protégée par elle : « J'ouvris la fenêtre. Il ne pouvait pas pleuvoir à l'intérieur car les pins protégeaient l'arrière du toit¹⁹⁷ ». La maison fait alors ici partie intégrante de l'univers, elle n'est pas un simple élément de pierre et de bois qui viendrait s'opposer à l'instabilité du monde, bien au contraire, elle aussi tremble, respire, souffle, notamment comme l'humain qui s'y trouve à l'intérieur. Ainsi, « dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples géométries. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique ¹⁹⁸ ». C'est par cette notion de transcendance de l'espace que la maison apparaît comme un élément important de nos narrations, car c'est par ces maisons en pleine nature que nos protagonistes trouvent refuge puis rempart, une fois que la maison a survécu aux tempêtes : elles se sentent délivrées, comme si l'orage était une étape à passer.

Ce rite de passage vient par ailleurs rappeler le déluge, puisque le paysage que décrit la narratrice au lendemain de l'événement apparaît comme détruit : « Dès que je me mis à descendre la pente, je vis s'écouler un flot jaune qui entraînait des arbres déracinés, des mottes d'herbe et des blocs de pierre¹⁹⁹ ». L'eau est abondante et entraîne une nature déracinée, le terme vient marquer une cassure et évoquer une rupture avec le passé du personnage, l'eau a semble-t-il « lavé » la nature et ainsi créé un nouveau cycle —dans la nature et chez le personnage. Mais tout cela a dû se faire en plusieurs jours : « Le troisième jour, un brouillard blanc descendit sur le pré. On ne voyait

¹⁹⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.108.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.109.

¹⁹⁸ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p.105.

¹⁹⁹ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.110.

plus les montagnes et les pins étaient comme décapités²⁰⁰ », symbole de « l'indéterminé », le brouillard caractérise une phase d'évolution²⁰¹ :

Quand les formes ne se distinguent pas encore ou quand les formes anciennes disparaissant ne sont pas remplacées par des formes nouvelles précises, lieu vide, royaume de l'informe à partir duquel peuvent s'opérer les transformations, brouillards mouvants [qui] sont [...] la substance même de l'imaginaire.²⁰²

Ainsi, il vient marquer le changement et « Le cinquième jour qui suivit l'orage, le soleil émergea enfin des voiles blancs de la brume²⁰³ ». Après cette lumière qui vient percer la brume, l'épreuve est définitivement passée, la maison, la protagoniste ainsi que tous les animaux sont vivants et ont résisté. Grand « nettoyage » de l'espace donc, le « déluge » semble avoir mené à un renouvellement et a en effet dans le mythe biblique « la particularité d'avoir donné à repenser continuellement l'histoire de l'humanité²⁰⁴ ».

S'il y a en effet dans nos récits ce nouveau face à l'humanité (sur lequel nous reviendrons), il y a également le « nouveau » du soi, c'est-à-dire de sa propre identité. Cet épisode a marqué nos protagonistes car elles ont pris le soin de le retranscrire dans leurs carnets, celle du *Mur invisible* note d'ailleurs au sujet de son déroulement : « Je le sais avec exactitude parce que c'est marqué sur mon agenda ²⁰⁵ ». Le lien fort qu'elles entretiennent avec les éléments a permis de se repenser par la relation créée entre eux, et c'est ici la maison qui a servi de refuge — pour l'écriture — et de rempart — pour résister. Cette ambivalence se joue continuellement chez nos protagonistes, car si le monde extérieur vient sans cesse influencer sur elles, c'est dans le monde intérieur qu'elles se réfugient afin d'étudier cet impact. En somme, nos personnages semblent avoir « le luxe » de pouvoir effectivement disposer d'un lieu à soi qui leur permet à chaque fois de se questionner face à ce qui leur arrive. C'est dans la maison qu'écrivent nos narratrices, et donc également par elle qu'elles peuvent opérer une introspection. Après chaque événement important,

²⁰⁰ *Ibid.*, p.113.

²⁰¹ Arnodin, L. « Imaginaires du brouillard ». *Ethnologie française*, 39(4), 2009, p. 609. <https://doi.org/10.3917/ethn.094.0609>

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.114.

²⁰⁴ Arnodin, Lionnette, *op. cit.*

²⁰⁵ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible, op. cit.*, p.114.

nos personnages viennent se réfugier à *l'intérieur* de la maison, de la mansarde, afin de le retranscrire et d'ainsi étudier l'influence qu'il a potentiellement sur leur identité. Finalement cette ambivalence structure « la polarité dedans-dehors, qui repeint le rêveur tantôt vers un repli intimiste dans des espaces réduits, tantôt vers l'action au grand jour²⁰⁶ ». Et l'écrivaine, par l'écriture permise par le lieu à soi, « fait ainsi du refuge, lieu d'intimité et de protection, une figure de l'incertitude identitaire²⁰⁷ ».

Métaphore de l'identité donc, l'espace, *les espaces*, de la maison viennent loger les incertitudes de nos narratrices et permettent ainsi de les contenir. Plus encore, la maison renferme le passé : « Mais dans cette maison, le calme et l'effacement crépusculaire du passé avaient la séduction inhérente à toute époque révolue, même si on trouve cette époque détestable ou horrible²⁰⁸ », écrit la narratrice de *Dans la mansarde*. Les murs contiennent le souvenir et ainsi sa perte. Dans nos deux romans, la maison apparaît comme *figure* de ce souvenir et c'est pour cela que nous nous demandons : « Comment des maisons de la perte et de l'abandon peuvent-elles être des lieux de mémoire ? Comment garder trace, si cela signifie conserver l'absence ? Le refuge est aussi un rempart inscrit dans le paysage, un vestige qui résiste au temps²⁰⁹ ». Nous l'avons vu, la maison effectivement *résiste* et par prolongement, celui qui l'habite aussi, mais il faut dans cette résistance passer par le travail de mémoire « car la maison est notre coin du monde. Elle est —on l'a souvent dit — notre premier univers²¹⁰ ».

Et quel meilleur « premier univers » que celui de l'enfance, paradis perdu que nos personnages cherchent continuellement à retrouver ? Le souvenir de celui-ci s'est lui aussi inscrit dans la maison : « J'ai grandi au milieu de ces gens, dans la maison de mon grand-père, qui fut ma première, mon unique terre d'attache ; je n'en ai jamais connu d'autre²¹¹ » écrit la narratrice de *Dans la mansarde*. Ici, la terre d'attache se métaphorise dans la maison natale, celle de l'enfance, et sa perte paraît être la cause d'un certain trouble de l'identité, car son souvenir est si douloureux qu'il semblerait que ce soit de là que le personnage ait décidé de ne plus ressasser le passé :

²⁰⁶ Bachelard, Gaston, *op. cit.*

²⁰⁷ Dominique Meyer-Bolzinger. *La maison : un lieu de mémoire ?*. Anne-Yvonne Julien. Modiano ou les intermittences de la mémoire, Hermann, pp.201-218, 2010, Collection Savoir lettres, 978-2-7056-6954- 6. hal-01080790

²⁰⁸ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde, op.cit.*, p.20.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p.56.

²¹¹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde, op. cit.*, p.34.

Je me rappelais les noix fraîches de mon enfance. Quand on frottait dans ses mains des feuilles de noyer, un parfum s'élevait, qui m'a laissé dans les narines sa trace ineffaçable. Peut-être les feuilles de noyer ont-elles, aujourd'hui encore, la même odeur. Je n'ose pas aller au fond des choses et refaire l'expérience²¹²

Le souvenir de l'enfance vient ici se faire ressentir par les sens, le toucher (frotter) amène l'odorat (parfum) et c'est par la sensation que renaît la mémoire, mais dès qu'il y a mémoire, il y a évitement : « je n'ose pas aller au fond des choses et refaire l'expérience ». Ce contournement se retrouve systématiquement, sûrement parce que son passé, et en particulier sa mère, lui font peur : « Ma mère me faisait peur parfois [...] telle une montagne, elle se dressait au-dessus de mon père » ; « Après la mort de mon père elle resta une montagne, mais c'était une montagne morte²¹³ », cette métaphore vient alors rappeler la peur du personnage face aux montagnes qui l'entouraient dans la gorge et son sentiment d'oppression.

L'enfance est le socle de la construction identitaire, et cette construction est « ratée », si bien qu'elle est synonyme de manquement et vient parasiter la perception de l'espace (ici des montagnes). En conséquence c'est l'image même et en cela l'imaginaire qui en viennent à être obsolètes, car toute image est devenue celle de la perte : « Je ne me rappelle jamais les voix, seulement les images, et cette image-là est bien présente devant mes yeux²¹⁴ ». En étant constamment présente « devant les yeux », toute perception est, avant même d'être conscientisée, perçue par le prisme du souvenir, de sorte que,

[...] les grandes images ont à la fois une histoire et une préhistoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance. Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières²¹⁵.

L'image de l'enfance, donc du manquement, est alors toujours en arrière-plan, elle vient même parfois ressurgir lors de moments anodins : « Puis je vis une fontaine devant une maison à laquelle je n'aurais pas dû penser, et de cette fontaine coulait une eau claire, fraîche, sans la moindre

²¹² *Ibid.*, p.36.

²¹³ *Ibid.*, p.40.

²¹⁴ *Ibid.*, p.41.

²¹⁵ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p.89.

trace de chlore. Je secouai la tête pour sortir de cet étourdissement ²¹⁶». C'est là encore la maison qui vient marquer l'image de l'enfance, la fontaine d'eau claire vient, elle, matérialiser le sentiment de pureté qui s'en dégage et s'oppose au futur empoisonné (par le chlore).

Tout bien considéré, la maison est ainsi figure du souvenir car elle vient par sa matérialité enfermer la mémoire : « C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les plus beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont spatialisés²¹⁷ » et c'est par cette inscription solide que « la maison dit ainsi la trace de l'enfance dans l'image de soi ²¹⁸».

Par conséquent, la maison résiste aussi au temps, et cette résistance est si forte qu'elle vient se greffer pour toujours à la perception même et aux images, dont celle de soi. De sorte que lorsque nos narratrices se retrouvent coincées par ces images, elles tentent immédiatement de les faire partir, car à l'apparition de la maison, le personnage secoue « la tête pour sortir de cet étourdissement ». Mais ce qui va permettre encore une fois de totalement retenir le souvenir, c'est bien la matérialité de l'espace, la maison retient en ses murs la mémoire des personnages et de là, elle se compartimente.

La mansarde, nous y revenons, en devient son meilleur contenant, d'autant plus que la narratrice se met à recevoir des lettres étranges qu'elle accepte de lire — avec beaucoup d'appréhension — exclusivement dans la mansarde. Lorsqu'elle reçoit pour la première fois l'enveloppe qui les contient, elle écrit : « Quelques pages jaunies d'un cahier d'écolier en tombèrent, couvertes d'une écriture serrée que je reconnus tout de suite. C'était en effet la mienne, enfin...celle d'une jeune personne que j'avais été autrefois²¹⁹ ». Les lettres sont alors les siennes, mais la narratrice refuse de les considérer comme telles, elle affirme en effet qu'il s'agit d'un personnage du passé. Cette drôle de réaction vient appuyer la désarticulation qui s'effectue au contact de la mémoire (elle la provoque mais la rejette toujours) et l'appréhension que ce courrier provoque chez notre narratrice va se retrouver directement projetée dans l'espace. C'est ainsi que la mansarde devient gardienne des secrets : « Je remis les papiers dans l'enveloppe et les portai dans la mansarde. Je les y cachai dans le tiroir de la table, sous du papier à dessin », en choisissant de

²¹⁶ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.68.

²¹⁷ Bachelard, Gaston, op. cit, p.62.

²¹⁸ Meyer-Bolzinger, Dominique, « La maison : un lieu de mémoire ? », Anne-Yvonne Julien. *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Hermann, pp.201-218, 2010, Collection Savoir lettres, 978-2-7056-6954- 6. hal-01080790

²¹⁹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.26.

cache les enveloppes, qui plus est « sous du papier dessin », la narratrice marque une volonté d'enfouissement du passé, elle vient mettre *dessous* ce qu'elle ne veut plus voir. Ici l'enveloppe au fond du tiroir est figuration de la mémoire comme contenant et la mansarde vient également l'abriter, créant ainsi comme un système de poupées russes « des contenants dans des contenants » qui viennent créer des strates de la mémoire. Par cette organisation, le passé ne pénètre pas dans le présent, la pièce renferme tout et ne laisse rien échapper : « Les choses et les pensées qui concernent ma vie dans la mansarde n'ont pas à pénétrer dans le reste de la maison » écrit la protagoniste. De cette façon, lorsqu'il faut monter dans la mansarde pour lire les lettres, la narratrice sait qu'elle franchit littéralement l'autre côté du mur, c'est-à-dire celui du passé :

Je savais que là-haut dans la mansarde, j'avais une tranche de mon passé à liquider. Je n'avais certes pas le sentiment qu'il s'agissait du mien, mais le passé, quel qu'il soit, doit être liquidé. C'est une démarche douloureuse devant laquelle, toute ma vie, je me défile²²⁰

Finalement, bien que cela soit difficile, la narratrice décide d'approfondir les souvenirs de son passé. L'association de l'espace au « passé à liquider » vient encore une fois accentuer l'importance de la mansarde, mais ce qui retient ici l'attention, c'est le sentiment de « guerre contre soi-même » qu'évoquent ces quelques lignes. Car le trouble de l'identité qui compose notre personnage se fait bien ressentir : d'une part il accepte de « liquider son passé » mais de l'autre il refuse toujours de le désigner comme le sien. Ce manque vient dire la confusion au sein de l'identité de notre narratrice et marque l'impossibilité de la nommer, car elle passe toujours par l'espace pour parler de son passé ou de ses émotions. Par ce biais, elle évite la confrontation directe et vient toujours utiliser son environnement pour parler d'elle-même. La scène de la salle de bain dans laquelle elle se regarde en est évocatrice :

La glace au-dessus du lavabo était légèrement embuée, quelques gouttes glissaient lentement le long de la surface argentée. On aurait dit que je pleurais alors que les larmes coulaient seulement sur le miroir moi je ne pleure jamais²²¹

Là encore, l'espace vient exprimer les émotions de la narratrice, en réalité il vient même ici dire ce qu'elle n'arrive pas à s'avouer. En se plaçant devant le miroir, le personnage se confronte à

²²⁰ *Ibid.*, p.48.

²²¹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.71.

son propre reflet, le miroir vient la confronter à son identité. Le miroir reflète sans déformer et est symbole de vérité. C'est en partie grâce aux miroirs que nous pouvons nous percevoir et nous affronter notre propre reflet, mais ici cette expérience est douloureuse : en étant face à son reflet, la narratrice qui décrit le miroir semble se décrire elle-même, ainsi, c'est elle qui pleure. L'adverbe « jamais » vient ironiquement supposer tout le contraire car le lecteur n'y croit pas. Encore une fois le personnage détourne l'attention en projetant ses émotions dans l'espace. Si elle use de cette méthode, c'est bien parce qu'elle est incapable de prononcer son propre soi. Notre personnage est atteint « d'alexithymie », c'est-à-dire qu'il n'arrive jamais à identifier ses propres émotions, il a un déficit émotionnel. L'attention apportée au miroir vient appuyer ce sentiment : « Seul le miroir pleurerait pour moi maintenant²²² »; « Le miroir était inondé de larmes. Pour qu'il cessât enfin de pleurer, j'ouvris en grand la fenêtre²²³ ». En insistant sur ce « miroir qui pleure », la narratrice vient conforter notre idée : l'émotion se doit d'être toujours silencieuse ou contrôlée, ainsi la mansarde est la pièce qui renferme toutes les émotions et ne permet pas de les laisser s'échapper. En-dehors de cet espace, le personnage se renferme.

En raison de cette difficulté, nos personnages, nous l'avons vu, décident (ou parfois sont contraintes) de s'isoler, et c'est dans cet isolement que s'opère une enquête de la mémoire. Les enveloppes viennent dire la nécessité de ce travail, elles obligent la narratrice à *se lire*, qui plus est à lire une histoire du passé. Car si le travail d'écriture semble être un des meilleurs moyens pour nos narratrices de s'exprimer, elles n'en prennent pas conscience, ou du moins, elles cherchent là encore à l'éviter. Après chaque lecture, le personnage brûle les enveloppes avec la volonté de « détruire des pièces à conviction », mais malgré cette suppression, l'acte même de décrire et de lire, qui plus est dans un lieu bien précis, renferme ce travail de mémoire et vient ancrer le souvenir et ce qu'il implique.

Ainsi nos personnages résistent, qu'ils le veuillent ou non, et nous pourrions distinguer trois manières de résister au temps : « Les murs empêchent la dispersion des souvenirs ; l'immeuble devient une stèle ; on écrit dans la chambre vide²²⁴ ». En écrivant, les narratrices laissent des traces. En fait, elles viennent constituer l'essence même du récit. Malgré la non-reconnaissance de cet acte, il y a par l'écriture la recherche d'un travail mémoriel, mais ce travail est ici proche de l'inconscient. C'est l'espace, le lieu, qui permet de concrétiser cette activité, la mansarde et le mur

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p.72.

²²⁴ Meyer-Bolzinger, Dominique, « La maison : un lieu de mémoire ? » Anne-Yvonne Julien. *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, op. cit.

viennent créer un nid, une coquille dans laquelle s'inscrit cette action. Cette décentration du lieu de la remémoration vient évoquer le déplacement à l'œuvre dans la rhétorique du rêve et les figurations inconscientes car « Assimilant le rebut, empruntant à autrui, se nourrissant de bribes, l'activité mémorielle, proche de l'inconscient, est en fait une activité narrative. Dans ce cas, l'écriture est mémoire non seulement en ce qu'elle conserve les traces mais aussi parce qu'elle les constitue. La maison apparaît alors comme le lieu de mémoire où (re)nait un récit ». La maison est justement « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie²²⁵».

L'écriture donc, permise par le lieu à soi, permet d'opérer un travail de la mémoire. Mais il semblerait que nos narratrices arrivent au bout de cet acte car elles n'arrivent pas à le conscientiser et ainsi à l'accepter. C'est ici que l'inconscient vient prendre le relais, car il vient dire ce qu'elles ne peuvent pas et c'est principalement par le rêve que va s'opérer cette action. « La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix²²⁶ » écrivait Bachelard. C'est bien là encore par « le lieu à soi » que vont rêver nos narratrices. Mais le rêve se fait parfois cauchemar, laissant ainsi exploser les frustrations et les traumatismes profonds. Si nous voulons parvenir à finalement affirmer que l'espace a permis à nos personnages de se libérer, il faut finir par le travail du rêve car l'inconscient, nous l'avons vu, se loge partout : dans l'horizon, dans les pièces, dans la mansarde ou encore dans le mur, mais c'est le rêve qui vient le faire travailler de manière plus significative. C'est paradoxalement lorsque la lumière s'éteint que tout est plus clair : « Mais je ne peux vraiment voir que lorsque j'ai les yeux fermés²²⁷ » écrit la narratrice de *Dans la mansarde*.

²²⁵ Bachelard, Gaston, *op. cit*, p. 59.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit*, p.107.

Chapitre 3

Le rêve : figures symboliques

La maison, nous l'avons vu, dit la pensée de nos narratrices, car c'est en projetant leurs pensées qu'elles parviennent à s'exprimer (bien qu'avec difficulté), et en cela l'espace devient véritable métaphore de la psyché des personnages. Ce lien est en réalité si fort qu'il en devient obsession, car l'espace devient reflet de soi, et ce reflet est parfois perçu comme « affreux ». Ainsi, si l'intérieur est empoisonné, l'extérieur l'est aussi. Un des rêves que fait la narratrice de *Dans la mansarde* vient clairement illustrer cette relation ambiguë :

Ce sont plutôt des rêves épuisants. Par exemple, il faut que je nettoie une maison de fond en comble. Elle est abominablement crasseuse, et quand je me réveille, je suis aussi fatiguée que si j'avais travaillé toute la nuit²²⁸

Si la narratrice est obsédée par l'espace au point d'en rêver, qui plus est au point de vouloir le nettoyer « en pensée », c'est bien que quelque chose lui semble mauvais. Ici la relation entre l'espace et sa psyché vient se dessiner, l'expression « de fond en comble » vient rappeler la profondeur de l'inconscient : c'est celui-ci qu'il faut nettoyer, pour aller « au fond des choses ». Nous l'avons vu, la projection se fait dans l'espace et ici l'espace apparaît comme sali, mais cette saleté se retrouve exclusivement dans le rêve, jamais auparavant la narratrice ne l'avait exprimée. Ce détail vient faire écho au travail de l'inconscient qui se déroule dans le rêve, le cerveau renvoie les images que la narratrice ne peut voir au grand jour, ici il en crée des métaphores, la maison est pourrie, sale. En considérant que la maison est le reflet de son âme, c'est alors sa propre identité qu'il faut repenser « de fond en comble », le travail du rêve vient lancer un message, message réellement reçu puisque le réveil est douloureux. Le corps a en effet si bien vécu l'épisode qu'il est fatigué, comme s'il avait véritablement procédé à ce ménage.

Si l'espace obsède la narratrice, c'est qu'il est déclencheur d'images, et nul besoin de fermer les yeux pour s'en retrouver assaillie, l'espace vient provoquer par tous les temps. Ainsi, lorsque le personnage se rend dans la cave, une image lui apparaît :

²²⁸ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op.cit., p.32.

J'allai dans la cave et quelque chose se produisit dans ma tête. Je vis l'image d'un vieil homme qui avait décidé d'en finir une bonne fois avec la haine et la crainte. Il essuyait les dernières gouttes de sueur sur son front et glissait quelques feuilles dans une enveloppe jaune. Il bougeait les lèvres, je ne pouvais rien entendre, mais je savais qu'il disait : « Assez ! » L'image était très imprécise et disparut aussitôt²²⁹

En descendant dans les tréfonds de la maison, la protagoniste tombe sur une image logée au fond de sa conscience. La symbolique de l'enveloppe qui, nous l'avons vu rappelle la mémoire, est appuyée par « le vieil homme » qui pourrait ici représenter le grand-père. C'est lui, personnage regretté, qui vient dire « assez ! », car il semble être le seul capable de pouvoir la confronter à sa mémoire. C'est alors par le souvenir de l'enfance que le personnage passe, en partant de l'origine — le passé— elle vient affronter le maintenant, ce dont le « assez ! » vient également signifier la nécessité, car le personnage la repousse toujours. Cette apparition vient donc la mettre en garde.

De la cave survient l'image, et on pourrait y voir une symbolique de l'espace, car si la mansarde est proche du ciel et donc de la réflexion, la cave se niche elle dans les dessous de la maison, proche des ténèbres, et vient provoquer des images plus « macabres ». Elle est, écrivait Bachelard : « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs²³⁰ ». Ainsi, la cave permet d'accéder à des recoins du cerveau jusque-là évités, et tout cela est rendu possible par le rêve qui fait le lien et permet d'entamer une réflexion : « Le rêve sert à digérer les matériaux psychiques par leur symbolisation, ce qui en permet le stockage pour une utilisation ultérieure ; c'est la base de ce qu'il nomme "l'expérience". Pour Bion, le rêve nocturne et le rêve diurne permettent l'introjection ²³¹» :

Freud attribue au travail du rêve seulement la fonction de cacher les faits de la vie mentale interne – uniquement les pensées du rêve. [...] le rêve semble jouer dans la vie mentale de l'individu un rôle analogue aux processus de digestion dans la vie alimentaire de l'individu. [...] si quelqu'un peut rêver, alors il peut « digérer » les faits et ainsi apprendre par l'expérience²³²

²²⁹ *Ibid.*, p.215.

²³⁰ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.72.

²³¹ Assan, J.-M. (2016). *Fonction du rêve et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs*. Le Coq-héron, 225(2), 11. <https://doi.org/10.3917/cohe.225.0011>

²³² Bion, Wilfred, cité par Assan, J-M, dans *Fonction du rêve et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs*. Le Coq-héron, 225(2), 11. <https://doi.org/10.3917/cohe.225.0011>

Long processus que celui de « l'expérience » par le rêve, qu'il soit nocturne ou diurne. Les images qui apparaissent à nos protagonistes viennent la bousculer et les confronter à elles-mêmes. C'est en fermant les yeux, paradoxalement, qu'elles pourront voir, et même si le processus est douloureux, nos narratrices décident de ne plus se défendre : « Que la nuit soit bonne ou mauvaise, je voulais la prendre comme elle viendrait et ne pas me défendre contre elle ²³³ » écrit celle du *Mur Invisible* ; « Cela n'a aucun sens de se défendre contre des images. Elles vont et viennent et plus je me défends contre elles, plus elles deviennent macabres²³⁴ » note celle de *Dans la mansarde*. Elles ont alors accepté que c'est par le rêve et les images que le travail s'opère, ainsi le coucher est parfois redouté, mais finalement elles décident de ne plus s'enfoncer dans une logique de refoulement et de l'affronter.

L'un des rêves qui revient sans cesse dans nos récits est celui de la mort, car nos narratrices rêvent souvent de monde pétrifié dans lequel il n'y a plus aucun survivant. Ce contexte vient rappeler celui du *Mur Invisible* dans lequel le personnage et les animaux sont les seuls survivants : en-dehors du mur tout est pétrifié. Lorsque la narratrice commence à rêver et à *écrire ses rêves*, elle note ce passage de cet élément « réel » — c'est-à-dire inscrit dans sa réalité — à celui du rêve :

Si jusqu'alors mes rêves avaient été vides, ils devinrent peuplés cet hiver-là. Je ne rêvais que de morts car je savais, même dans mes rêves, qu'il n'existait plus aucun vivant. Ces rêves commençaient d'une façon inoffensive, presque hypocrite, mais je pressentais dès le début que quelque chose d'effroyable allait se passer. L'action se déroulait jusqu'au moment où les visages familiers se figeaient ; alors je me réveillais en gémissant²³⁵

Ici, le rêve reprend de véritables faits et les transforme en métaphore : la narratrice est en effet seule au monde et le monde qui l'entoure est mort, mais est habité par « des visages familiers » qui viennent aussitôt la réveiller. Ce réveil montre là encore une fuite vers l'évitement, car même dans le rêve, le personnage cherche à se réveiller lorsque les choses deviennent trop « réelles ». Ici les visages familiers la ramènent directement à sa propre vie. En rêvant de mort, qui plus est de morts qu'elle connaît, le personnage est confronté à la survenue et à la hantise de son passé : ce qui est familier *et* mort c'est son histoire, sa mémoire.

²³³ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op.cit*, p.157.

²³⁴ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit*, p.154.

²³⁵ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit*, p.152.

Cette fascination étrange pour la mort va également se retrouver chez la narratrice de *Dans la mansarde*. Comme celle du *Mur Invisible*, la protagoniste rêve au départ de paysages vides :

Je rêve beaucoup en ce moment de villes en ruines et de paysages d'où les êtres humains ont disparu et où ne se dressent que des statues lépreuses. Je vais alors d'une statue à l'autre, elles me regardent du fond de leurs orbites vides. [...] Un silence total règne dans mon rêve, je suis alors gagnée par le sommeil et je descends au tréfonds de caveaux où l'atmosphère est chaude et sèche et dont les murs recèlent de vieilles inscriptions que je ne peux pas lire. Cette incapacité à les lire me rassure beaucoup dans mon rêve.²³⁶

Là encore le paysage est comme mort, la ville est en « ruines » et ce motif vient nous surprendre : le paysage que décrit la protagoniste rappelle en effet le monde dans lequel vit celle du *Mur Invisible*, il n'y a pas d'êtres humains mais « des statues lépreuses », rappelant ainsi les humains pétrifiés hors du mur.

Paysage apocalyptique donc, l'image rappelle celle de Pompéi et vient de la même manière proposer plusieurs symboliques : d'une part le monde est arrêté et ainsi vient questionner le temps, ou plutôt, le hors-temps. Il n'y a en effet pas de véritable écoulement logique du temps dans nos deux récits, les pages s'écrivent plutôt au fil des saisons mais qui sont parfois interrompues, créant ainsi de grandes ellipses. *Dans la mansarde* expose un temps plus facilement « visible » puisque la narratrice décompose son récit en plusieurs jours de la semaine, mais au sein même de ce récit viennent s'emboîter d'autres temps : il y a celui du présent (celui de la femme au foyer en train d'écrire le récit que nous lisons) mais également celui du passé (la femme recluse en pleine forêt qui elle aussi écrit). Se joignent alors deux réalités : la protagoniste lit des feuilles du passé qu'elle a elle-même écrites, mais celles-ci sont d'un autre temps. Ainsi lorsque le personnage découvre ces lettres, nous les lisons avec elle et nous sommes amenés à lire du passé mais sous la forme du présent. Il y a comme une boucle du temps dans le récit, le passé et le présent viennent si bien s'emboîter qu'il devient difficile de délimiter le temps du récit. Le motif des ruines, celles auxquelles rêve souvent la narratrice et celles qui entourent le *Mur Invisible*, vient symboliser ce hors-temps et le travail de mémoire qu'elles en viennent à questionner, car :

Les ruines forment notre présent en y rendant manifestes des zones de mobilité, des stratifications, invitant à des fuites en avant et des remontées du passé. Analyser les diverses figurations des ruines

²³⁶ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.98.

permet d'exposer, fondamentalement, où nous nous situons face au temps, et de prendre acte de l'historicité de cette relation.²³⁷

Cette stratification des temps et des significations est par ailleurs appuyée par le rêve, puisque sa nature même vient symboliser la figure du vestige : son hors-temps (là encore nous jouons entre passé et présent) et son non-lieu s'apparentent à une ruine. Ou inversement la ruine est la parfaite représentation spatiale du rêve car « en effet, grâce à sa condition tant narrative que fragmentaire, la ruine est la représentation spatiale paroxystique du rêve. Elle a une fonction sémantique qui est toujours en rapport avec une ambiance autant onirique que plastique ²³⁸».

Plus encore que ces incarnations, l'image de la ruine vient faire travailler la mémoire, car « ces “restes” évoquent un passé révolu qui persiste et résiste dans les traces qu'il nous lègue²³⁹ », et « c'est néanmoins grâce à ce travail de la négativité que toute ruine demeure susceptible de contribuer à l'histoire, et d'ainsi participer à l'élaboration d'une mémoire du monde et de l'événement²⁴⁰ ». En passant par le rêve, le travail vient se faire double : d'une part la ruine symbolise à elle seule l'acte de remémoration mais en plus, ce symbole vient se transmettre par le rêve, symbole lui aussi du passage de la mémoire. Avec cette ambivalence, *l'expérience* est d'autant plus puissante, et la narratrice en vient à cette conclusion :

Le jour, ce rêve me semble inquiétant, voire dangereux, mais dans le rêve même, tout m'est très familier, je me sens chez moi et en sécurité, comme après un long et pénible voyage. Ce sentiment d'être chez moi est plus profond encore que celui que je ressentais lorsque j'étais enfant, dans la maison de mon grand-père.²⁴¹

On note encore une fois ici l'importance de la maison. Ce bien-être au sein des morts se répète chez nos narratrices, car le personnage de *Dans la mansarde* avait déjà exprimé ce confort auparavant, lorsqu'elle visitait un musée et s'attardait sur des figurines dans une vitrine. Elle avait alors noté : « Je me sentais davantage chez moi dans ce paisible royaume des morts que dehors,

²³⁷ Bégin, R. & Habib, A. (2007). *Présentation : imaginaire des ruines*. *Protée*, 35(2), 5–6. <https://doi.org/10.7202/017461ar>

²³⁸ Bello Marcano, M. (2013). *Avant-Propos. Le songe circulaire : pour comprendre les ruines*. *Sociétés*, 120(2), 5. <https://doi.org/10.3917/soc.120.0005>

²³⁹ Bégin, R., & Habib, A., *op. cit.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.98.

dans la ville des vivants ²⁴²» et celle du *Mur Invisible* expérimente pour sa part littéralement cette vie « sous vitrine » qui finalement semble lui convenir. Tout compte fait, c'est la solitude qui convient à nos narratrices, le rêve vient lancer le message du besoin du repli, de l'entre-soi. Il faut traverser ses propres ruines afin de reconstruire un nouveau paysage, semblent dire ces rêves, et le psychisme de nos narratrices l'a bien compris, c'est pourquoi les rêves qui suivent se font de plus en plus symboliques. Il y a tout d'abord ce rêve annonciateur que fait la narratrice de *Dans la mansarde* :

Alors qu'un tourbillon de chaleur m'enveloppait la tête, je vis, derrière mes paupières closes, une image. Une créature monstrueuse en papier bistré, ressemblant à une chrysalide, pendant au bout d'un fil argenté. [...] Quelque chose était sur le point de naître. La peau éclata alors à un endroit et je perçus un miroitement bleu métallique²⁴³

Ici la chrysalide, image du changement, vient contenir le processus identitaire du personnage, car quelle meilleure métaphore que celle de la chrysalide qui va éclater et devenir un nouvel être ? L'image est parlante, mais là encore face à ce changement la narratrice prend peur, elle la perçoit comme « une créature monstrueuse » et poursuivra en écrivant : « Je ne voulais pas voir ce qui sortirait de la membrane. C'était prématuré, il fallait que la chose restât encore dans son enveloppe²⁴⁴ ». La conscience bute encore et ne veut pas tout dévoiler, alors les rêves deviennent encore plus emblématiques, le message se veut plus fort. Car dans le rêve suivant que fait le personnage, elle vole au-dessus de plusieurs paysages :

Je m'éloignai de l'eau et m'élevai au-dessus de la montagne. Une agréable fraîcheur régnait ici. Le ciel était bleu sombre, comme l'eau, et sans un nuage sous l'arrondi de sa voûte. Aucune maison en vue, aucun être humain, aucun animal.²⁴⁵

Le paysage que décrit la narratrice est ici aussi vide. Seul règne cet être particulier qu'elle incarne et qui vole au-dessus du paysage et vient le contempler. La narratrice ne fait simplement que passer et ne se joint pas à ce paysage, rappelant ainsi la fascination qu'avait eue la protagoniste

²⁴² *Ibid.*, p. 19.

²⁴³ *Ibid.*, p. 152.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.152.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.181.

pour les figurines sous vitrines. Elle observe attentivement mais n’y accède pas. Il s’agit ici d’observation et ce point de vue est celui « d’en-haut » ainsi le personnage semble prendre du recul sur le paysage, faire « le point » sur ce qu’il voit, le regard situé au-dessus vient créer un effet de grandeur, et c’est dans cette grandeur que la narratrice se sent bien. Malgré le manque de vie, le paysage vide n’effraie pas notre protagoniste, et il semblerait que ce sentiment vienne du fait qu’il s’agisse ici de paysage naturel, car très vite vient se former un contraste : « L’instant d’après, la forêt avait disparu et je dérivais au-dessus d’une ville, laide et à l’abandon, ou l’on voyait même des ruines²⁴⁶ ». De nouveau viens apparaître le motif de la ruine, son existence se fait toujours par le rêve, et vient ici faire contraste avec le précédent paysage. La ville, qui pourtant elle aussi est vide, est cette fois « laide ». Ce contraste vient dire la réticence qu’éprouve la protagoniste face à la ville, le monde urbain semble lui être désagréable, et ce sentiment s’explique peut-être du fait que ce monde est le sien et vient ainsi lui rappeler son histoire. Symbole d’une vie qu’elle rejette et critique, la ville représente ce monde qu’elle ne veut plus et qui cristallise pour elle toutes ses souffrances, ainsi « la ruine » évoque là encore le passé, passé qu’il faut désormais, en le survolant, quitter. Car la narratrice semble avoir en effet franchi une étape : si le passé lui paraissait toujours douloureux et produisait chez elle une grande mélancolie (notamment face à ce souvenir toujours constant de la maison des grands-parents, de l’enfance), et que cette douleur exprimait le sentiment de l’incapacité à en faire le deuil, le rêve vient ici faire son travail *d’expérience*. Car en survolant les ruines, la narratrice est comme happée par le sol : « Je me sentis attirée vers le bas. Je ne pouvais résister plus longtemps²⁴⁷ » ; « Plusieurs personnes tentaient, en me tirant par les pieds, de me faire descendre et de me retenir²⁴⁸ » et cette sensation d’être « tirée par le bas » lors d’un rêve se retrouve également chez la narratrice du *Mur Invisible* : « Quelque chose se posa lourdement sur moi et subitement ils me saisirent de tous côtés et voulurent me tirer vers le bas et je savais que ça ne devait pas arriver²⁴⁹ ». Si ici le rêve se transforme en cauchemar — la sensation que quelque chose de lourd se pose sur la narratrice rappelle évidemment le tableau de Füssli²⁵⁰, avec comme symbole cette incube qui se pose sur le personnage et vient ainsi symboliser le cauchemar — et vient se faire

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit.*, p.288.

²⁵⁰ Lesage-Münch, A.-S. (2022). *Le Cauchemar de Füssli, un chef-d’œuvre délicieusement terrifiant* | Connaissance des Arts [Image]. Connaissance des Arts. <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/romantisme/le-cauchemar-de-fussli-un-chef-doeuvre-delicieusement-terrifiant-11178693/>

effrayant, ces deux rêves ont la particularité d'avoir tous les deux quelque chose ou quelqu'un qui « tire vers le bas ». Dans les deux cas, face à ce mouvement, des personnages luttent. Désormais les protagonistes ne veulent plus vivre dans le passé — bien au contraire, la narratrice de *Dans la mansarde* ne veut pas descendre dans la ville et ses ruines —, car elles n'en éprouvent plus le besoin. Si au départ le monde des morts fascinait et attirait, maintenant la protagoniste s'en détache. Elle écrit : « Ils n'avaient pas pu me capturer. La ville s'étendit bientôt loin derrière moi, je planais maintenant au-dessus d'un plat paysage d'herbages. [...] La lande était sans limites, je savais qu'elle ne finirait jamais ²⁵¹ ». La ville s'éloigne et laisse place à l'immense étendue, là encore l'horizon se déploie, n'a pas de limites, et là encore le paysage vient libérer le personnage. Mais tout cela est possible par le rêve, en fait, son expérience a permis de définitivement sceller le processus identitaire, car, écrivait Bion en reprenant la pensée de Ferenczi :

Le rêver, non seulement nocturne mais aussi diurne, a une fonction métabolique de digestion des éléments bêta ; c'est ce qu'il appelle le travail-alpha-du-rêve (*Cogitations*, p. 68-73). Il qualifie le rêve d'« expérience émotionnelle » (p. 97), ou d'« événement émotionnel » (p. 47). Il repère ainsi le fait que l'expérience du rêve s'inscrit dans le psychisme comme événement en soi, et aura ensuite des conséquences psychiques comme tout autre événement émotionnel²⁵²

Dans la mesure où le rêve est vécu comme une expérience, et que cette expérience s'inscrit dans le psychisme au point d'y créer des changements, nous pouvons affirmer que c'est par le rêve que nos narratrices ont pu finalement se remettre en question. La bulle du rêve vient dépasser toutes les frontières. Son non-lieu vient déployer tous les espaces, et c'est dans cette zone de liberté que le processus identitaire a pu se dérouler, car la rêverie, écrivait Bachelard, « dans son essence même, ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel ? Dès qu'on la considère en sa simplicité, on voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger²⁵³ ».

C'est d'ailleurs en repoussant la marge que va continuer à s'étendre le pouvoir du rêve, car la fonction de l'irréel vient comme l'écrit Bachelard, se faire « utile », et les rêves de nos

²⁵¹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.182.

²⁵² Bion, Wilfred, cité par Assan, J-M, dans *Fonction du rêver et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs*. Op. cit

²⁵³ Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p.12.

protagonistes sont désormais vécus comme des bulles de liberté : « Dans mes rêves, tout est possible, et cela me rend heureuse²⁵⁴ » écrit la narratrice de *Dans la mansarde*, et celle du *Mur Invisible* va elle aussi rendre « tout possible » dans ses rêves. Car l'un des derniers rêves que fait la narratrice est le suivant :

Dans mes rêves, je mets au monde des enfants qui sont indifféremment des humains, des chats, des chiens, des veaux, des ours et d'étranges êtres couverts de poils. Mais tous naissent de moi et il n'y a rien en eux qui puisse m'effrayer ou me rebuter. Cela ne semble étrange que parce que je l'écris d'une écriture humaine avec des mots d'humains.²⁵⁵

Ici le rêve dépasse toutes les frontières, l'humain et le non-humain viennent du même corps, et c'est précisément par le rêve que tout cela est rendu possible. La narratrice engendre des animaux et va même au-delà puisqu'elle note qu'il y a aussi « d'étranges êtres couverts de poils ». Cette étrangeté ne semble pas du tout anormale à notre personnage, ce rêve n'est pas déplaisant et elle précise même que cela peut sembler inhabituel seulement d'un point de vue humain. De là, le rêve vient décentrer le regard et créer un « nouveau monde », et c'est dans ce nouveau monde que semble se sentir le mieux notre narratrice. En somme, le rêve permet de faire l'expérience d'une autre réalité, et ainsi :

Un monde se forme dans notre rêverie, un monde qui est notre monde. Et ce monde rêvé nous enseigne des possibilités d'agrandissement de notre être dans cet univers qui est le nôtre. Il y a du futurisme dans tout univers rêvé. Joé Bousquet a écrit : Dans un monde qui naît de lui, l'homme peut tout devenir.²⁵⁶

Bien plus que le simple rêve qui vient apporter des images, l'expérience devient existentielle et transforme l'être, et cette expérimentation d'une autre réalité permet aux personnages de se découvrir et de découvrir le monde dans lequel ils veulent vivre. Par conséquent, la narratrice sait désormais dans quel monde elle veut vivre, et l'expérience est si forte qu'elle semble l'avoir guérie, car à la fin du roman elle écrit : « Je ne pensais plus aux joueurs de tarot, et pas davantage à

²⁵⁴ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p. 208.

²⁵⁵ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p 274.

²⁵⁶ Bachelard, Gaston, op. cit, p. 8.

Ferdinand ou à Ilse, ni aux vivants ni aux morts²⁵⁷ » ; « Dans ma tête régnaient un vide et un silence merveilleux. C'est ainsi que j'imagine le ciel. Je fermai les yeux, aucune image n'apparut, mon être vidé n'était plus qu'une enveloppe sur le néant. Mais je ne m'endormis pas, je restai seulement, allongée dans le silence et le vide, j'étais satisfaite²⁵⁸ ». Apaisée, la protagoniste de *Dans la mansarde* n'a plus « d'images » et se décrit comme en ataraxie. Cet état de plénitude vient contraster avec le précédent sentiment de mal-être. En réalité, le travail des images par le rêve a réussi et c'est ainsi « [...] que la rêverie nous donne le monde d'une âme, qu'une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre²⁵⁹ ». La protagoniste a prouvé la portée de l'image poétique. Ce travail a si bien fonctionné qu'elle semble vouloir rejoindre « ce monde » dont elle rêve, car l'irréel et le réel finissent par se confondre. Dans les dernières pages de *Dans la mansarde*, la narratrice se met à percevoir l'image d'un dragon et se lance l'objectif de le dessiner. C'est cette dernière image qui va permettre au personnage de ne plus en avoir, d'être apaisée, mais quelque chose d'étrange vient alors se produire. Dans les dernières lignes, elle écrit :

En montant dans la mansarde, je trébuchai sur l'avant-dernière marche qui est un peu usée. Il est vrai que j'avais en gardant les paupières closes. Mais c'était pour mieux voir les yeux jaunes et innocents du dragon²⁶⁰

Finalement, la narratrice refuse de vivre dans ce monde, celui du réel, car celui-ci ne lui convient plus. La mansarde devient définitivement le lieu qui relie l'au-delà. En trébuchant sur la dernière marche, la protagoniste rejoint l'autre monde, et il s'avère que c'est par les images poétiques que ce désir est né. Car le monde dans lequel vit notre personnage est celui de l'enfermement, et c'est en rêvant qu'elle s'est libérée. Son désir est celui, pour reprendre le rêve dans lequel la narratrice s'imagine en train de voler —métaphore suprême de la liberté—de grandes étendues, de plaines autrichiennes, d'espaces ouverts. En fait, la narratrice semble vouloir rejoindre la grande nature, retourner à elle, et l'expérimentation qu'elle a pu en faire lorsqu'elle était recluse en pleine forêt apparaît comme un marqueur de ce désir. Finalement, les lettres que reçoit notre

²⁵⁷ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p 217.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Bachelard, Gaston, op. cit, p.14.

²⁶⁰ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.221.

narratrice viennent d'une part lui rappeler son passé et de là engager une introspection, mais ne viennent-elles pas également témoigner d'une condition regrettée ?

Lorsque la narratrice évoque cet isolement en pleine nature, cela n'est jamais péjoratif, et c'est à partir de la réception des lettres qu'elle se met à rêver. Ces rêves sont si parlants pour notre personnage qu'elle finit par vouloir quitter le monde et rejoindre « le dragon », être surnaturel qui vient faire le lien vers l'autre monde. En fait, cette fin vient profondément nous questionner, car le processus qui l'a amenée est bien étrange : rêves de statues pétrifiées, projection sur des figurines derrière une paroi de verre, rêves de ruines, rêve dans lequel la narratrice vole et expose son désir de nature en opposition à la ville, et fin céleste, car le personnage rejoint pour toujours ses rêves. Tout ce processus vient nous rappeler l'expérimentation qui se déroule dans *Le Mur invisible*, car le contexte dans lequel vit le personnage n'est-il pas exactement celui dont rêve celle de *Dans la mansarde* ? Le parallèle est si puissant que nous en venons à nous demander si Marlen Haushofer, sur son lit de mort, n'a pas écrit dans son dernier roman (*Dans la mansarde*) l'incipit de l'œuvre qu'elle avait écrite quelques années auparavant, c'est-à-dire *Le mur invisible*. La narratrice de *Dans la mansarde* finit par rejoindre ses rêves, et le monde qu'elle rejoint n'est-il pas celui du *Mur invisible* ? Les interrogations que finit par se poser la narratrice du *Mur Invisible* renforcent ce sentiment, elle se demande : « Peut-être le mur n'est-il que la dernière tentative désespérée d'un être torturé qui cherchait à s'échapper ; à s'échapper ou à devenir fou²⁶¹ ». Finalement, l'expérimentation de ce monde apparaît comme le grand rêve de la narratrice de *Dans la mansarde*, rêve dans lequel elle va pouvoir se libérer, vivre en pleine nature et avec les animaux. La quête obsédante que poursuivait notre personnage était de dessiner un oiseau dans sa mansarde, et n'était-ce pas cet oiseau qui apparaît dès le début du mur et qui vient se rompre à son contact ? Le personnage atteint sa quête, l'oiseau disparaît et laisse place à une nouvelle vie. Les liens sont troublants, car nous pourrions également nous demander si la fascination qu'éprouvait la protagoniste pour les figurines derrière une paroi de verre n'était pas là encore une projection. Dans la dernière page, la protagoniste retourne à l'Arsenal contempler ces figurines et en vient même à leur parler : n'est-elle pas ici en train d'entamer le lien qui va lui permettre, après la dernière marche de la mansarde, de rejoindre ce monde sous verre ? Nous laissons ici ces interrogations ouvertes.

Ce qui est sûr, c'est que le monde dans lequel nos personnages se sentent toujours le mieux est celui du repli en pleine nature, et c'est cette dernière vision qui nous intéresse désormais. Par le rêve et par son écriture— car nous n'en aurions pas sans ce geste—nos personnages accèdent à une

²⁶¹ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.218.

autre réalité, à un espoir. Elles se projettent par l'utopie, et là encore l'écriture vient matérialiser tout cela, car écrire, alléguait Hélène Cixous, est un « acte qui non seulement “réalisera” le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés²⁶² », et ce sont précisément « ces immenses territoires corporels tenus sous scellés » que vont découvrir nos narratrices. Le repli en pleine nature oblige en effet à recomposer un lien avec celle-ci, et c'est également par ce lien que vont se redéfinir nos personnages de sorte que les frontières en viennent encore à être repoussées et nous font questionner là encore le lieu. Si la nature apparaît comme l'espace suprême de liberté pour nos narratrices, n'est-ce pas ici que se trouve le véritable lieu à soi ?

²⁶² Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Éditions Galilée, 2010, page 45.

Troisième partie

Lien aux autres et au monde : vers un écoféminisme ?

Chapitre I

La violence comme rapport à l'Autre : une relation impossible ?

Si l'isolement en pleine nature semble être le lieu parfait pour nos personnages, il apparaît que c'est justement cette possibilité *d'isolement*, qui soit désirée. Nos protagonistes, nous l'avons vu, passent par plusieurs moyens afin d'exister. Le paysage permet de se projeter et d'ainsi vivre en harmonie avec lui, la maison devient le prolongement du corps, les rêves viennent faire travailler la mémoire. Mais dans toutes ces formes d'expression, il n'y a pas vraiment de *lien*, au sens où ces éléments ne sont pas à proprement parler animés. Ils ne peuvent pas véritablement échanger avec les narratrices —le rêve est d'ailleurs le non-lieu parfait, qui sépare en quelque sorte du réel. Bien qu'il soit évidemment judicieux et essentiel pour elles de créer une relation avec l'espace, il semble parfois y avoir un rapport inégal, car que faire du plus grand espace, du monde qui semble toujours être à l'*extérieur* de leurs visions ? Tous ces éléments viennent en quelque sorte créer un *mur* entre les personnages et le monde, et si ce mur se fait ici protection et que son existence semble être un *passage* obligé afin de se reconstruire, qu'en est-il de la relation à l'autre ? Il y a peu —voire très peu— de personnages en lien avec nos protagonistes. Dans *Le Mur Invisible* il n'y a en réalité aucun personnage humain (à une exception près, mais nous y reviendrons), et aucun dialogue ne compose la narration. Long monologue propice à l'introspection, le personnage est ici réellement *seul au monde*, et nous pourrions naturellement penser que la narratrice va à un moment souffrir de cette solitude —Aristote ne disait-il pas : « L'homme est un être sociable ; la nature l'a fait pour vivre avec ses semblables » — or ce désir n'arrive jamais et vient au contraire être source d'inquiétude. Lorsqu'elle pense à la possibilité d'être accompagnée, elle écrit en ces termes :

Ma vie en aurait été facilitée ces dernières années. Pourtant, maintenant je n'en suis plus tout à fait sûre. Dieu sait ce que l'emprisonnement dans la forêt aurait produit chez cet homme. En tout cas, il était physiquement plus fort que moi, et je serais tombée sous sa dépendance. Qui sait, il serait peut-être aujourd'hui paresseusement allongé dans la cabane après m'avoir envoyé travailler.²⁶³

²⁶³ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.76.

La narratrice pense toujours le rapport à l'autre comme inégal : ici l'homme est considéré comme étant plus fort dès le départ, et cet ascendant aurait créé une dépendance. Ce rapport de force s'installe dans tous les cas, car elle imagine également avoir un partenaire plus faible et écrit : « Ce ne serait d'ailleurs pas mieux si j'avais un partenaire plus faible, j'en aurais fait mon ombre et prendrais si grand soin de lui qu'il en mourrait²⁶⁴ ». Le rapport à l'autre est impossible, car celui-ci vient toujours créer une relation de dominant/dominé, rapport que veut fuir notre protagoniste. Il vaut alors « mieux être seule » conclut-elle. Le personnage ne veut pas —ne veut plus— être dirigé par autrui, de la même manière qu'elle ne veut pas prendre soin de quelqu'un d'autre. Dans les souvenirs de notre personnage, la relation à l'autre était en effet toujours celle du soin —en particulier des enfants— mais ses souvenirs restent très flous. En réalité, c'est encore une fois dans le passé de la narratrice de *Dans la mansarde* que semble le mieux se dessiner ce passé. La situation de la protagoniste vient exposer l'expérience du lien à l'autre, et cette expérience se révèle justement être un échec.

Car dans le quotidien du personnage de *Dans la mansarde*, le lien à l'autre est toujours perçu comme un service à rendre, tout vient se faire en fonction du désir de l'autre. Ce don de soi constant nourrit de grandes frustrations, parfois même jusqu'au désir de violence. Lorsque la narratrice observe son mari assis sur son fauteuil devant la télévision, elle écrit :

Le cendrier de cristal posé sur la table semblait très lourd. J'aurais pu assommer Hubert très facilement avec cet objet mais pourquoi aurais-je agi ainsi ? J'aurais pu tout aussi bien m'assommer moi-même, cela ne ferait plus aucune différence aujourd'hui²⁶⁵

Si cet accès de violence peut étonner, ce n'est en réalité pas le seul que va avoir notre personnage. Souvent, lorsqu'il est question de l'autre —et plus précisément des hommes— on trouve ce rapport violent. Tout se fait évidemment toujours en pensée, ici la narratrice ne fait qu'imaginer la violence, elle la conçoit mais seulement de manière imagée. L'emploi du conditionnel (« j'aurais pu ») vient défendre cette idée et laisse le lecteur l'imaginer. Car en soi, il n'y a pas réellement de violence, la narratrice la renferme aussitôt qu'elle surgit. Il n'y a pas *acte*, pourtant, sa simple pensée vient la faire exister. Cette ambivalence entre pensée violente et projection de celle-ci mais acte inexistant se retrouve continuellement dans la narration, en fait, la narratrice nourrit constamment une haine contre son mari, mais elle ne sait pas pourquoi : « Pendant

²⁶⁴ *Ibid.*, p.77.

²⁶⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.62.

que je faisais tremper les chaussettes, je sentis que j'étais très fâchée contre Hubert. Il m'arrive encore de l'être, sans le vouloir, et c'est très injuste de ma part²⁶⁶ » ; « Je ne devrais pas le détester, fût-ce une minute, quand il soupire ; c'est pourtant le cas²⁶⁷ ». De manière aléatoire, le personnage vient souvent être saisi d'un sentiment de colère, ici elle considère ce sentiment comme injuste et va encore une fois finir par le faire taire. Mais si ce silence à l'égard de sa propre violence est toujours présent, celle de l'autre est au contraire toujours écoutée. La relation qu'entretient le personnage avec la baronne (une femme qui l'avait aidée plus jeune) vient exposer une autre réalité de la violence :

Je préfère l'entendre crier. J'avais peur. Elle devait quand même bien savoir depuis longtemps ce que je pensais d'elle. Peut-être serait-elle prise un jour de l'envie de me tuer et me frapperait-elle avec le lampadaire de fer forgé. Mais elle ne peut se le permettre car alors je serai morte et elle ne pourrait plus crier qu'en présence d'elle-même ²⁶⁸

Ici la violence explose, elle se crie et se déploie, la baronne vient transmettre sa colère à la narratrice. Mais elle fait aussi peur. Là encore, le personnage vient imaginer une scène de meurtre : l'utilisation de l'adverbe « peut-être » et du nom « un jour » laisse l'imagination faire son travail. Mais là encore elle se tait très vite, car le plus important est de pouvoir être là pour l'autre, de pouvoir l'écouter. Sans notre personnage, la baronne ne pourra crier qu'en présence d'elle-même. En réalité, notre protagoniste est toujours celle qui écoute et reçoit la violence, elle est celle qui vient se faire nourrir de la colère des autres, et ces colères viennent se greffer sur celle qui l'habite déjà. Finalement, elle devient un « amas de colère », un « petit noyau de rage compact²⁶⁹ », et ce noyau va à un moment exploser.

Si la narratrice en vient à ce point à détester les hommes (ici particulièrement son mari) c'est aussi sûrement parce que tous les contacts qu'elle entretient avec eux sont toujours violents. Même lorsqu'elle écoute la baronne se libérer de sa colère, celle-ci vient nourrir des désirs de vengeance envers un homme : « Elle se lançait à présent dans l'énumération de toutes les morts possibles qu'elle destinait au baron : elle avait pensé l'empoisonner, l'assommer, le poignarder, l'électrocuter

²⁶⁶ *Ibid.*, p.73.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.146.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.89.

²⁶⁹ Dorlin, Elsa, *Se Défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p.196.

dans la salle de bains et caetera²⁷⁰ ». C'est sous cet amoncellement de colère que vit notre personnage. Le lien à l'autre est *toujours* violent, que ce soit dans sa propre vie ou dans celles des autres. En réalité, ce lien est tellement gangrené de colère qu'il en devient impossible, et nous pourrions nous demander ce que vient créer toute cette violence dans le corps de notre personnage. Ici nous suivons l'interrogation d'Elsa Dorlin :

Dans le quotidien, dans l'intimité d'affects de rage enfermés en nous-mêmes, dans la solitude d'expériences vécues de la violence face à laquelle on pratique continûment une autodéfense qui n'en a pas le label. Au jour le jour, que fait la violence à nos vies, à nos corps et à nos muscles ? Et, eux, à leur tour, que peuvent-ils à la fois faire et ne pas faire dans et par la violence ? ²⁷¹

Toute la rage enfermée de notre narratrice vient questionner sur son devenir, car cette position d'oreille attentive qu'elle occupe va se répéter. Lorsqu'elle est en pleine nature afin de guérir de sa surdité, la narratrice va finir par rencontrer un homme lors d'une promenade matinale. Très vite un contrat se crée, un rendez-vous quasiment quotidien se met en place : la protagoniste va chez X (c'est ainsi qu'elle le nomme) pendant une heure afin qu'il puisse déverser sa colère. Il sait qu'elle est sourde, et c'est justement grâce à cela qu'il va pouvoir se libérer de ses pensées.

Lorsque la narratrice va chez X afin qu'il puisse parler de lui, elle parle d'un changement qui s'opère chez l'homme. Plus il parle, plus la colère monte, et son visage semble se transformer en monstre : « Tandis qu'il parle, crie ou murmure, ses mains, grands battoirs blancs couverts de poil roux clair, mènent leur vie propre. Il me répugne tant d'observer son visage que je détourne les yeux sur ses mains ²⁷²». L'homme s'agite de plus en plus :

Quand elles se referment et frappent la table, je sens tout son corps s'ébranler [...] au bout d'un moment, elles se glissent, se rapprochent et se jettent l'une sur l'autre. Elles tentent de s'étrangler ou de s'arracher les doigts un à un. Quelquefois, leur rage au combat est si grande que des gouttes de sang apparaissent sur la peau blanche.²⁷³

Cette description vient créer un sentiment de malaise, car le personnage écrit lui-même que la vue de cet homme le dégoûte. Les descriptions précises (les poils roux sur les bras par exemple)

²⁷⁰ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.92.

²⁷¹ Dorlin, Elsa, *op.cit.*, p.19.

²⁷² Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.170.

²⁷³ *Ibid.*

et l'insistance de la vue sur les mains viennent créer un sentiment d'angoisse. La scène est d'ailleurs proche de la torture : l'homme se fait du mal à lui-même, ses mains semblent vouloir s'arracher elles-mêmes, et la narratrice doit assister à tout cela. Cette situation étrange suscite bien des questionnements, car nous serions en mesure de nous demander ce qu'apporte ce rendez-vous à notre narratrice, étant donné qu'elle décrit le personnage comme répugnant et ne semble pas apprécier cette situation. En réalité, une des seules explications possibles serait de concevoir ce rendez-vous comme un moment cathartique, autant pour l'homme que pour le personnage. Toute cette rage enfermée que retient depuis des années notre narratrice vient exploser chez X, il crie, bat des mains, et tout cela vient rendre visible une colère que tente au contraire de faire taire notre personnage. La narratrice vit à travers lui, en réalité, elle en vient à douter de ces rendez-vous car elle a peur que cela la transforme :

J'ai parfois peur que les heures passées avec X ne me transforment en quelque chose que je ne soupçonne pas. Peut-être X est-il véritablement un monstre, mais que fut-il autrefois ? Quand on se transforme en monstre, la métamorphose peut être imperceptible. Une partie de la personne est déjà transformée tandis que l'autre reste tapie, tremblante, dans les ténèbres de son oubliette et devient lentement folle de peur²⁷⁴.

La description de l'état de monstre semble ici être vécue : la narratrice apparaît comme celle qui se divise en deux afin d'avoir d'un côté une identité monstrueuse et de l'autre, une qui se tapit dans l'ombre. En contenant constamment sa colère et sa haine de l'autre, le personnage se divise, il vit, comme l'écrivait Elsa Dorlin : « Dans cet effort constant qui consiste à n'accorder que peu d'importance à soi : à ses ressentis, à ses émotions, à son malaise, à sa peur, à son angoisse, à sa terreur ²⁷⁵ ». La position qu'occupe notre narratrice est toujours celle de pourvoyeuse de *care*, elle *écoute* l'autre et vient se faire nourrir de toutes les émotions. Paradoxalement, même lorsqu'elle est atteinte de surdité, elle va là encore occuper cette place, mais la maladie du personnage vient se faire ici message : elle ne peut plus écouter, elle a comme trop entendu, et son « trop plein » va marquer un nouveau cycle dans la vie du personnage. Car c'est finalement après cette épreuve qu'il va finir par réentendre, mais il aura fallu pour cela passer par les rendez-vous cathartiques.

Ce dont manquait notre narratrice, c'est du déploiement du muscle, car elle a de son côté utilisé de résistance face à sa colère, elle s'est recroquevillée, elle a utilisé, comme l'écrivait Dorlin en

²⁷⁴ *Ibid.*, p.176.

²⁷⁵ Dorlin, Elsa, *op.cit.*, p.193.

parlant du personnage de Bella qu'elle étudie dans le roman *Dirty Week-end* d'Helen Zahavi, d'« évitement, déni, ruse, mot, argument, explication, sourire, regard, geste, fuite, esquive » qui sont « des techniques de « combat réel » qui ne sont pas reconnues comme telles. Bella prend donc conscience que jusqu'ici, elle s'est défendue mais qu'elle s'est épuisée à prendre sur elle, qu'elle a raboté son monde, coupé dans le vif de son être²⁷⁶ ».

En fait, si la narratrice a eu du mal elle aussi à discerner cette défense constante mais silencieuse, c'est qu'il s'agit presque toujours d'un travail du *care*. Elle a constamment écouté et évité ses propres désirs, et « plus les personnes qui font le travail de care en ont l'expérience, moins elles sont en mesure de discerner, pour elles-mêmes comme pour les autres, la complexité de ce travail qui, réellement, n'apparaît que quand il n'est pas fait ou mal fait ²⁷⁷». Ainsi, en regardant X se transformer au contact de sa colère, la narratrice vit le déploiement du muscle, elle regarde les mains s'agiter, le corps se mouvoir, et cela lui permet en quelque sorte de vivre à travers le tableau qu'elle regarde. Tout cela vient la confronter à ses propres émotions. Si la protagoniste ne savait pas —nous l'avons vu précédemment—ce qui lui procurait un sentiment de colère à l'égard de l'autre, notamment à l'égard d'Hubert son mari, c'est qu'elle n'avait pas encore conscientisé le travail qu'elle opère :

[...] car parler des relations de *care* dans les familles, c'est entrer dans la vie des agents du *care* par ce qu'elle a de douloureux ou d'injuste. La confrontation avec la souffrance et la violence de certaines expressions —l'envie de tuer —fait partie intégrante de l'enquête. Elle témoigne des tensions morales que font vivre ces expériences de prise en charge du *care*, des tentations de fuite aux envies de meurtre, les besoins du destinataire de *care* pouvant par moments sembler infinis et inconciliables avec ses besoins propres.²⁷⁸

Il est donc normal que tout ce service à autrui mène à l'épuisement et à la colère, et en ce sens il faudrait rajouter à l'éthique du *care* telle qu'elle est communément problématisée :

Une part sombre, une éthique de l'impuissance qui peut être saisie à partir de tous les efforts déployés pour se défendre malgré tout. Dans ce sens, négatif, le *dirty care* désigne le sale soin que

²⁷⁶ Dorlin Elsa, *op.cit.*, p.197.

²⁷⁷ Molinier, Pascale, Laugier, Sandra, Paperman Patricia, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Éditions Payot, 2009, p.19.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.154.

l'on se porte à soi-même, ou plutôt à sa puissance d'agir, en devenant, pour sauver sa peau, les expert.e.s des autres.²⁷⁹

La narratrice finit par atteindre son seuil d'épuisement, et c'est à ce stade que la maladie devient message et que la prise de conscience se déclenche : son corps vient lui signifier qu'il ne peut plus, et ici aussi c'est le rêve qui va finir par renvoyer l'ultime message. Dans son carnet, la narratrice écrit : « On croirait parfois que les mots que je ne peux pas entendre pénètrent quand même en moi à travers ma peau car, ces derniers temps, je fais de mauvais rêves. Je n'ai jamais rêvé ainsi auparavant, avec cette violence et cette cruauté²⁸⁰ ». Le message passe par le corps, et le rêve est le suivant :

Cette nuit, j'ai rêvé que nous nous abreuvions d'invectives à travers une paroi de verre noir, nos figures écrasées contre la vitre, nos bouches grandes ouvertes. Quelqu'un derrière moi éclata alors d'un rire sardonique et je m'éveillai. Je ne devrais plus aller chez X. [...] Ses larmes sont tombées sur ma bouche. Une chaleur terrible émane de cet homme. Je ne peux plus supporter cela. Je vais lui dire que je ne peux plus venir²⁸¹

La relation avec X devient si puissante qu'elle traverse le corps de la narratrice et vient se loger dans ses rêves. Ici il est encore une fois symbolique : la paroi de verre vient rappeler celle du *Mur Invisible*, mais cette fois deux protagonistes sont du même côté du mur, ils se nourrissent tous deux d'invectives, la figure écrasée, la bouche grande ouverte. La narratrice s'associe à X, elle avoue son désir de paroles violentes et les deux personnages semblent ne faire qu'un. La paroi de verre est noire, elle sépare : il n'y a donc pas de possibilité de voir l'autre côté, l'autre ne peut pas exister. Rentrer en contact avec l'autre de manière apaisée apparaît comme impossible, le rapport reste celui de la violence. À la suite de ce rêve, elle sait qu'elle ne peut plus aller chez X car la violence a atteint son paroxysme, le corps a trop reçu et va exploser. Une question surgit alors, et nous suivons là encore la pensée d'Elsa Dorlin, toujours à propos du personnage de Bella qu'elle étudie :

Que peut-elle faire à présent, que lui est-il permis d'espérer ? Se défendre. Se défendre encore mais autrement : passer de la tactique à la stratégie. Ne plus se tenir tapie dans le monde de l'Autre à

²⁷⁹ Dorlin, Elsa, *op. cit.*, p.206.

²⁸⁰ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde, op. cit.*, p.192.

²⁸¹ *Ibid.*, p.193.

éviter les coups et à serrer les dents. Bella ne se libère pas, elle n'est pas plus « libre » qu'avant, elle réalise juste qu'elle est en colère, et cela lui suffit pour agir.²⁸²

Passer à l'action n'est pourtant pas si évident. Là encore, la suite semble se trouver dans *Le Mur Invisible*. C'est elle qui finit par passer à l'action, elle va *se défendre* afin de protéger son monde.

À la fin du roman, un homme —dont on ne saura jamais d'où il vient— apparaît et tue avec une hache certains animaux : Lynx le chien et Taureau. Très vite, la narratrice s'empare d'un fusil et tire sur l'homme, elle écrit : « J'étais contente qu'il soit mort. Il m'aurait été difficile d'achever un homme blessé. Pourtant je n'aurais pas pu le laisser en vie. Ou peut-être que si. Je ne sais pas²⁸³ ». Bien qu'elle hésite, la narratrice ne ressent pas de profonds regrets, elle veut au contraire se débarrasser rapidement de son corps : « Je ne voulais pas le laisser étendu sur la prairie, pas à côté de Taureau et sur l'herbe innocente²⁸⁴ ». Elle finit par jeter son corps par-dessus une falaise. Ici, le muscle s'est enfin déployé, la narratrice est passée à l'action en se défendant de la violence d'autrui. C'est cette dernière scène qui vient clore le roman, laissant ainsi l'image de l'impossible relation. Car comme la narratrice de *Dans la mansarde*, celle du *Mur Invisible* a subi le rapport de l'autre — ici de l'homme—mais il y a dans *Le Mur Invisible* une autre dimension de la violence. Le rapport est rongé parce que l'homme est perçu comme un ennemi pour soi *et* pour le monde, il vient détruire la paix dans laquelle avait évolué notre narratrice, celle d'un monde en communion avec la nature, notamment avec les animaux. Par ce geste, il y a une perte, l'homme rentre dans la bulle de notre protagoniste par la violence, il vient écraser sans considération la vie de notre personnage. Et si elle ne semble pourtant pas surprise par la situation — elle ne va d'ailleurs jamais pleurer, l'émotion est toujours retenue — c'est parce qu'elle « s'attendait » à ce moment. Pour elle, le rapport à l'homme est toujours violent : « Mais comme jusqu'à ce jour les dangers ne m'étaient venus que des humains, j'étais incapable de changer si vite d'opinion. L'homme était le seul ennemi que j'avais connu dans mon ancienne vie²⁸⁵ ». Ici l'homme est donc perçu comme un ennemi, ce qui laisse peu de place à la possibilité d'une réconciliation.

²⁸² Dorlin, Elsa, *op. cit.*, p.197.

²⁸³ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit.*, p.318.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 319.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

La narratrice évoque son ancienne vie et ses dangers (toujours venus des hommes), ce qui suppose là encore un trop plein de violence : tous ces dangers sont passés par le corps jusqu'à l'explosion. Car qui n'a pas une fois ressenti, écrivait Dorlin au sujet de Bella dans *Dirty Weekend* :

La médiocrité existentielle de Bella, son propre anonymat, la peur si familière qui l'accompagne, ses espoirs avortés, son épuisement revendicatif, sa claustrophobie à vivre dans son espace étriqué, à survivre dans son corps, son genre, son humilité à supporter sa galère sociale, sa seule exigence de vivre tranquille ? Parce que nous faisons à peu près quotidiennement, de façon répétitive, diverse, l'expérience de toute cette myriade de violences insignifiantes qui nous pourrissent la vie, qui mettent en permanence à l'épreuve notre consentement [...] qui endommagent nos corps comme nos vies.²⁸⁶

Nos personnages ont, à l'image de Bella dans *Dirty Weekend*²⁸⁷, absorbé quotidiennement de la violence, jusqu'à la rupture du rapport : ici, le meurtre. C'est alors « l'histoire politique du déploiement d'un muscle, jusqu'ici épuisé, recroquevillé sur lui-même, qui se saisit un jour d'un marteau pour exploser un crâne. Politique, donc, au sens le plus féministe du terme, au sens où le personnel peut l'être²⁸⁸ ». Notre narratrice finit par se défendre, par répondre par la violence, geste peu attendu chez un personnage féminin, ce qui vient renvoyer un message fort : il ne s'agit pas de violence irrationnelle, de geste incontrôlé, elle ne pleure pas et ne se sent pas dépassée par son geste. Ces réactions viennent s'opposer à une vision de la violence féminine, car « considérer la violence sous le prisme unique de l'impossible maîtrise, c'est prendre le risque de placer la violence des femmes sous le sceau de l'irrationalité et de rejouer ainsi la thèse antiféministe d'une hystérie féminine, alors même que l'usage de la violence peut être revendiqué par les femmes comme une ressource²⁸⁹ ». La violence devient bien une ressource dans nos romans, car c'est par elle que la narratrice de *Dans la mansarde* retrouve l'ouïe, et par elle encore que celle du *Mur Invisible* se libère. Il n'y a définitivement plus d'hommes dans son monde, et il n'y a plus non plus d'espèces mâles. Car l'homme vient étrangement les tuer et laisse les animaux femelles en vie. Ce choix vient là encore transmettre un message : le monde dans lequel veut vivre notre narratrice ne peut se

²⁸⁶ Dorlin, Elsa, *op. cit.*, p.192.

²⁸⁷ Zahavi, Helen, *Dirty Weekend*, Paris, Éditions Libretto, 1991.

²⁸⁸ Dorlin, Elsa, *op. cit.*, p.192.

²⁸⁹ Cardi, Coline, Pruvost, Geneviève, *Penser la violence des femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2012, p.16.

réaliser qu'entre femmes et animaux femelles, le lien à l'homme n'est plus possible car il représente une menace. C'est d'ailleurs lui, selon notre narratrice, qui serait l'inventeur du mur :

Je décidai qu'il s'agissait d'une arme nouvelle qu'une des grandes puissances était parvenue à tenir secrète ; une arme idéale qui laissait la terre intacte et ne tuait que les hommes et les bêtes. Si elle avait pu épargner les bêtes cela aurait été encore mieux, mais ça n'avait sans doute pas été possible. Jamais depuis que les hommes existent ils ne se sont souciés d'épargner les bêtes au cours de leurs massacres mutuels²⁹⁰

En plus d'être une menace pour elle-même, l'homme se fait ici menace pour le monde. Le mur est vu comme une arme qui vient des plus grandes puissances, et cette puissance a ici le pouvoir absolu (cette puissance est d'ailleurs telle qu'elle est capable de dépasser le réel en créant un mur), ce qui vient créer une séparation entre ceux qui ont le pouvoir et ceux qui ne l'ont pas. Dans cette situation de vulnérabilité, la narratrice se joint aux bêtes et éprouve de la compassion pour elles, le mieux aurait été de les épargner mais là encore la menace masculine apparaît : « Depuis que les hommes existent, ils ne se sont souciés d'épargner les bêtes au cours de leurs massacres mutuels » écrit-elle. Ce lien aux animaux, la narratrice le tisse tout au long de la narration, et c'est d'ailleurs en voulant défendre ses bêtes que le personnage tue l'homme qui vient troubler le calme de sa vie. Plus que sa propre intégrité, la protagoniste veut défendre son territoire et les animaux qui l'accompagnent depuis le début de son aventure car elle considère qu'ils méritent d'être aimés : « Aussi longtemps qu'il y aura dans la forêt un seul être à aimer, je l'aimerai et si un jour il n'y en a plus, alors je cesserai de vivre ²⁹¹ ». L'amour que prône la narratrice est pour elle vital, le lien aux animaux et à la nature est indispensable pour pouvoir vivre, et c'est ce lien que l'homme semble avoir perdu. Elle formule son mécontentement :

Si tous les hommes m'avaient ressemblé, il n'y aurait jamais eu de mur et le vieil homme ne serait pas couché près de la fontaine, métamorphosé en pierre. Mais je comprends pourquoi ce sont les autres qui ont toujours eu le dessus. Aimer et prendre soin d'un être est une tâche très pénible et beaucoup plus difficile que tuer ou détruire²⁹²

²⁹⁰ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit.*, p.48.

²⁹¹ *Ibid.*, p.188.

²⁹² *Ibid.*

Là encore l'homme est perçu comme une menace qui détruit et tue. A contrario des animaux qui sont à ses yeux dignes d'être aimés, l'homme, en échouant dans son lien au monde, l'est peu :

Il est difficile de se défaire de cette folie des grandeurs ancrée en nous depuis si longtemps. Je plains les animaux et les hommes parce qu'ils sont jetés dans la vie sans l'avoir voulu. Mais ce sont les hommes qui sont sans doute le plus à plaindre, parce qu'ils possèdent juste assez de raison pour lutter contre le cours naturel des choses. Cela les a rendus méchants, désespérés et bien peu dignes d'être aimés²⁹³

La séparation entre les hommes et le monde naturel se fait alors de plus en plus grande, la narratrice considère qu'ils ne sont pas dignes d'être aimés car ils ne sont pas capables de préserver le monde qui les entoure en passant par l'amour (bien qu'ils possèdent, elle l'écrit, la raison). Finalement, le lien à l'homme est pour nos narratrices bel et bien impossible, celle du *Mur Invisible* écrit : « Il m'est impossible de supporter qu'un être ainsi constitué puisse continuer à tuer et à détruire²⁹⁴ » et c'est dans cette impasse de la relation que nos narratrices finissent par rêver de meurtre ou par tuer. En réalité, nos personnages remettent ici en question la valeur du *lien*, car c'est par lui que s'opère toute relation et il est ici sous-évalué, l'homme dans nos romans, ne le considère pas.

Que cela passe par la sur-connaissance de l'autre (en l'écoutant constamment) ou par l'amour porté aux animaux, nos narratrices démontrent l'importance du lien et de ses connexions, rappelant là encore les théories du *care* et ce qu'elles permettent de remettre en question :

Les éthiques du *care* ont mis en question l'idée, dominante en philosophie morale, d'un sujet autosuffisant, surgissant de nulle part, sans attaches. Elles ont souligné combien cette conception du sujet ignorait le fait de la naissance et des cycles de la vie humaine. Et rendait invisible l'importance des relations œuvrant à autonomiser des êtres humains forcément dépendants d'autrui pour leur développement et leur existence. La dépendance n'est pas un écart et un défaut par rapport à une norme d'autonomie, comme le voudrait la fiction d'un sujet autosuffisant²⁹⁵

Face au manque de considération que nos narratrices ressentent de la part de l'Autre, il y a rupture du lien, et cette abolition oblige à penser « ce que l'on pourrait nommer "les ruptures du

²⁹³ *Ibid.*, p.278.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.188.

²⁹⁵ Ibos, Caroline, Damamme, Aurélie, Molinier, Pascale, Paperman, Patricia, *Vers une société du care : Une politique de l'attention*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2019, p.98.

care” mises par exemple en scène par Joyce Carol Oates dans son recueil de nouvelles intitulé *Femelles* [Oates, 2007] ²⁹⁶». Nos narratrices décident de rompre le lien qui les unit aux hommes, soit de manière partielle dans *La Mansarde*, soit de manière totale dans *Le Mur Invisible*. Mais il y a dans les deux cas une cassure dans la relation, elles décident de ne plus *prendre soin* de ce lien, de le briser.

La seule relation qui semble rester viable pour nos narratrices, c’est celle qu’elles entretiennent avec les animaux et la nature. Nos deux personnages prennent soin de ce lien, elles vont même, notamment pour celle du *Mur Invisible*, jusqu’à le *protéger*. Peut-on alors ici aussi parler de *care*, mais cette fois de *care* envers la nature et les animaux ? Nous suivons les questionnements qui se posent au sujet du personnage de Pauline d’Émile Zola²⁹⁷ et qui sont évoqués dans *Vers une société du care* ²⁹⁸ :

Nul doute que Pauline est une figure féminine du sacrifice conscient et consenti, mais est-elle également une figure du *care* ? L’éthique du *care* oblige-t-elle à soutenir autrui en toute circonstance ? Autrui peut-il être indifféremment un enfant ou une grive ? En d’autres termes, l’éthique du *care* est-elle l’éthique d’un dévouement sans discernement ? Si nous devons penser comme la philosophe étasunienne Eva Feder Kittay, l’éthique du *care* n’est pas « une éthique de la réciprocité, mais une éthique désintéressée : nous ne nous soucions pas d’autrui pour nous acquitter d’une dette ni pour que notre sollicitude soit récompensée, mais parce que sa vulnérabilité nous engage moralement ». ²⁹⁹

Mais là encore cette pensée soulève des questions délicates, car comment déterminer qui nous engage moralement et qui est vulnérable ? Placer l’Autre du côté de la vulnérabilité ou ne pas exiger de « retour du *care* » n’est-ce pas forcément créer un rapport inégal ? Si nous admettons que les animaux sont dans une situation de vulnérabilité et qu’ils ne peuvent pas forcément se faire en échange pourvoyeurs de *care*, peut-on alors en ce cas, puisqu’il existe un *dirty care*, parler d’un *care* qui nous ferait du bien ? D’un *care* qui ne demande pas de retour, mais qui ne manque pas pour autant d’importance, car il contribue lui aussi au bien-être du monde, qui plus est en se débarrassant des rapports d’espèces ? Ne pourrions-nous pas aller jusqu’à dire que c’est dans cette relation du soin à l’Autre sans contrepartie que se joue une des plus belles valorisations du *soin* ?

²⁹⁶ Oates, Joyce Carol, cité par Cardi, Coline et Pruvost, Geneviève dans *Penser la violence des femmes*, *op. cit.*, p.48.

²⁹⁷ Zola, Émile, *La Joie de Vivre*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1884.

²⁹⁸ Ibos, Caroline, Damamme, Aurélie, Molinier, Pascale, Paperman, Patricia, *op. cit.*, p.89.

²⁹⁹ Kittay Ferder, Eva, cité dans *Vers une société du care : Une politique de l’attention*, *op. cit.*, p.90.

S'attacher à approfondir le lien entre la nature et les humains permet de mettre en avant la *nécessité* du *care*, son urgence, car le monde a *besoin* de repenser le lien, et si l'on veut parvenir à sa redéfinition il faut commencer par étudier les concepts qui se jouent lorsque l'on veut comprendre le lien entre humains et non-humains, car « on ne saurait réfléchir adéquatement à une éthique animale ou environnementale sans remettre en cause le système conceptuel qui a empêché d'accorder un statut moral aux animaux ³⁰⁰». Dans cette chasse à la moralité (à noter que l'homme a toujours cherché à accorder ou pas le statut de moralité, notamment aux femmes, aux peuples colonisés, et aux animaux), nos narratrices sont, elles, loin de ces préoccupations. Celle du *Mur Invisible* ne cherche pas à établir d'échelle entre la vache, le chien ou le chat, elle prend soin de tous ces animaux de la même manière. Bien plus encore, les animaux de nos romans possèdent leur propre vie, avec leurs caractères et leurs préférences, l'animal n'est pas utilisé comme symbole ou caricature des humains (comme c'est souvent le cas en littérature³⁰¹). Ici, l'animal n'est pas utile, il vit tout simplement, et nous nous demanderons ce que ce nouveau lien permet de transmettre à nos personnages.

³⁰⁰ Ibos, Caroline, Damamme, Aurélie, Molinier, Pascale, Paperman, Patricia, *op. cit.*, p.91.

³⁰¹ Chez La Fontaine par exemple, l'animal est utilisé pour représenter des traits humains et ainsi créer une allégorie de la société : le renard est rusé, le loup est cruel, l'agneau est naïf, l'âne est stupide.

Chapitre 2

Un *care* positif ? La relation aux animaux comme expérience au-delà du sujet

Dans *Le Mur Invisible*, le lien aux animaux est dès le départ très fort. La narratrice qui se retrouve coincée par le mur l'est au même titre que Lynx, le chien des anciens propriétaires du chalet. Lorsque le personnage découvre le mur qui la sépare du reste du monde, elle pense directement à sa situation mais aussi à celle de Lynx. L'animal subit lui aussi l'événement : « Notre situation à Lynx et à moi semblait critique, même si nous ne savions pas encore à quel point elle l'était. Mais tout n'était pas tout à fait perdu puisque nous étions deux³⁰² ». La narratrice prend tout de suite conscience que son espace existe *avec* l'animal, plus encore, elle est à l'écoute de ses ressentis et note : « Lynx aussi redevenait inquiet et se serrait contre moi en poussant des jappements plaintifs. Tout le long du chemin il resta près de moi et je lui parlai pour le tranquilliser. Je ne sais plus ce que je lui ai dit, l'essentiel était de briser le silence³⁰³ ». L'animal n'apparaît pas —justement— comme un *animal*, puisque la narratrice lui parle et tout cela par souci de briser le silence. Cette envie suggère que par ce silence il y a eu un malaise et que le malaise se devait d'être brisé. Cette situation évoque les relations humaines et apparaît comme plutôt originale dans une relation humains/non-humains. La protagoniste sait que Lynx est inquiet et lui accorde tout de suite le droit aux émotions, elle sait qu'il faut briser le silence car elle veut dès le départ le rassurer et le tranquilliser. Cette relation de *soin* s'installe dès le départ, et notre personnage le fait car elle admet sans aucune difficulté que le chien peut ressentir et éprouver des émotions. De ce fait, la narratrice va constamment parler à Lynx et noter ses émotions, dans les nombreuses pages qu'elle écrit à propos du chien et de ses ressentis, il y a notamment : « Comme toujours quand il était désemparé, après avoir soufflé un peu et poussé quelques petits gémissements, il s'endormit aussitôt³⁰⁴ » ; « Il avait besoin d'être consolé. Je lui parlai, il m'écouta avec attention et se blottit contre moi en gémissant³⁰⁵ ». Ici, le personnage est toujours à l'écoute de l'Autre, l'animal, la narratrice est si attentive aux besoins de Lynx qu'elle sait quand il faut le consoler ou quand il est désemparé.

³⁰² Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.22.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p.25.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.29.

L'attention face à ses émotions est si forte et la relation si « naturelle », qu'elle en vient parfois à douter de son animalité : « Je lui parlai gentiment et, avec un soupir qui avait presque quelque chose d'humain, il consentit à regagner sa place sous le poêle³⁰⁶ ».

Quel est alors le statut de Lynx ? Il semblerait que la narratrice lui accorde le droit d'être un sujet, ou du moins d'être un être sentient dont il faut respecter les sensations. Car si la sentience (du latin *sentiens*, de *sentiere* « percevoir par les sens ») désigne la capacité à éprouver des choses subjectivement et à avoir des expériences vécues, n'est-ce pas assez pour re-considérer la relation à l'animal ? La subjectivité implique forcément un sujet, un être qui ressent des émotions en fonction de ses propres désirs et ressentis, et c'est bien de là que la narratrice accorde à Lynx autant d'attention. En outre, si nous voulons comprendre la relation qu'entretient notre personnage avec les animaux —et ici aussi l'opposition est presque obsolète puisque nous faisons partie des animaux, par souci de répétitivité nous l'utiliserons mais tout en gardant un regard critique — la question ne sera pas de se demander sans cesse si les non-humains peuvent penser et raisonner. Nous nous éloignons de ce débat au profit d'une réalité suffisante, d'une réalité sur laquelle se base notre narratrice pour explorer le lien aux animaux, c'est-à-dire que la question n'est pas, comme l'écrivait Bentham : « Peuvent-ils raisonner ? Ni : peuvent-ils parler ? Mais : peuvent-ils souffrir³⁰⁷ ? » Et la réponse—nous l'avons vu— est oui.

En partant de cette évidence, nos personnages accordent toujours de l'importance aux ressentis des animaux et c'est en prenant en compte cette faculté que la narratrice du *Mur Invisible* prend *soin* des animaux qui l'entourent. Car en plus de Lynx, d'autres animaux vont être eux aussi prisonniers du mur, notamment une vache que découvre rapidement notre protagoniste. Là encore, l'animal est dès le départ pris en compte : « Nous prîmes donc à trois le chemin du retour [...] J'avancais lentement entre le mur et la vache, redoutant que la vache ne se casse une patte, mais elle semblait habituée à marcher en terrain montagneux³⁰⁸ ». Ici aussi la narratrice recontextualise directement son espace en fonction de l'animal. Le personnage ne se pense pas comme étant seul face à la catastrophe mais bien accompagné, ce qui confère là encore un statut de sujet aux animaux qui l'entourent. Et là encore, la narratrice s'inquiète immédiatement du bien-être de la vache. Cette inquiétude interroge, car c'est une préoccupation là encore étonnante pour un animal puisqu'il est presque évident que la vache est apte à marcher sur des chemins rocailleux. Cette peur de la

³⁰⁶ *Ibid.*, p.31.

³⁰⁷ Bentham, Jeremy, *Une introduction aux principes de morale et de législation*, Bnf, 1789.

³⁰⁸ Haushofer, Marlen, *op. cit.*, p.37.

narratrice vient encore une fois appuyer une vision de l'animal comme proche de l'humain. Si elle ressent cette peur, c'est en réalité parce que la protagoniste s'est identifiée à la vache, elle a imaginé son inconfort en se basant sur ses propres ressentis. Mais cette vision soulève deux remarques, d'une part, une plutôt « positive », car en projetant ses peurs sur Bella la vache, la narratrice se met à sa place et en cela *considère* automatiquement son bien-être et lui accorde un statut, mais d'une autre une plus « négative » ou du moins plus critique, car l'accord de ce statut passe par des préoccupations purement humaines.

Cette conception se retrouve également chez la narratrice de *Dans la mansarde*, lorsqu'elle se retrouve isolée en pleine forêt afin de retrouver l'ouïe. Elle écrit sur ses excursions en pleine nature et note : « Je me tiens sur la rive et j'observe les poissons. Je trouve inimaginable qu'ils puissent vivre dans ce froid éternel. Pourtant ils ont l'air tout à fait vivants et alertes. Je leur parle. Je leur dis : "Nagez bien loin de la rive, que personne ne puisse vous voir"³⁰⁹ ».

Ici aussi le personnage projette ses sensations sur l'animal, car il est évident que les poissons n'ont pas froid dans cette eau. Toutefois, il est à noter que cette stratégie permet là encore de le considérer et de s'inquiéter pour lui. La narratrice ne semble pas réellement avoir de barrière entre les sentiments humains et non-humains, ce qui permet là encore de remettre en question le statut des animaux. De plus, nous savons désormais que la narratrice de *Dans la mansarde* éprouve une grande réticence face à l'Autre, plus particulièrement à l'homme, et que ce rapport est toujours chez elle problématique. Ici aussi, l'inquiétude est transmise : elle recommande aux poissons de nager loin de la rive, sûrement pour qu'ils ne puissent pas se faire attraper. Cette double menace (autant pour les poissons que pour la narratrice) semble alors partagée, mais nous reviendrons sur ce point important. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'étudier la façon dont nos narratrices pensent les animaux, et il semblerait que la considération qu'elles éprouvent pour eux vienne au départ principalement d'un souci de bien-être, elles *s'inquiètent* pour eux, elles ne veulent pas qu'ils souffrent. C'est cette capacité à souffrir qui déclenche chez elles un *souci* de bien faire et qui leur permet de considérer que les animaux ont des intérêts. En réalité, la capacité à souffrir et à éprouver du plaisir est « une condition non seulement nécessaire, mais aussi suffisante, pour dire qu'un être a des intérêts —il aura, au strict minimum, un intérêt à ne pas souffrir³¹⁰ » écrivait Singer. Mais, comme nous l'avons suggéré plus tôt, cette pensée passe nécessairement par un cadre bien précis. Lorsque les narratrices se soucient du bien-être des animaux cela se passe toujours en partant de

³⁰⁹ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.131.

³¹⁰ Singer, Peter, *La libération animale*, New York, Éditions Harper Collins, 1975, p.75.

leur propre position, et si nos personnages pensent exclusivement les animaux à partir de ce point de vue, alors nous pourrions dire que ces approches reposent toutes deux sur un présupposé erroné. En effet, et nous suivons ici la pensée d'Anne Le Goff :

Bien qu'ils se fondent chacun sur un argument différent, Singer et Regan³¹¹ suivent une stratégie en réalité très similaire. Celle-ci consiste à réévaluer le critère de la moralité pour en proposer un nouveau, consistant en une qualité que les animaux (ou certains animaux) ont en commun avec les êtres humains. Il s'agit donc d'intégrer les animaux à notre sphère morale³¹².

De là, la pensée par laquelle passent nos narratrices appelle à « une réflexion sur les projections anthropomorphiques qui infléchissent notre regard, lequel devient alors un “regard situé” (ainsi que le formulerait Donna Haraway) non seulement dans les sciences de la nature, mais aussi dans les sciences de l'homme³¹³ ». Nos personnages ont, dans les exemples cités ci-dessus, un regard *situé*, mais est-ce une fatalité ? Bien que cette position découle d'un anthropomorphisme, elle permet tout de même au départ de considérer les besoins de l'animal, en fait, il semblerait que la vision des narratrices évolue au fil du temps, mais cette évolution a été rendue possible car elles sont d'abord passées par cette perspective.

La narratrice du *Mur Invisible* associe au départ beaucoup les animaux aux humains, elle écrit au sujet de Bella : « La façon qu'elle avait de tourner la tête de tous côtés, en arrachant les feuilles des buissons, me faisait penser à une jeune femme coquette qui regarde par-dessus son épaule avec des yeux bruns et humides³¹⁴ », et cette vision, bien qu'anthropomorphique, permet à la narratrice de se sentir proche de Bella. Il y a toujours beaucoup d'amour et de compassion lorsque le personnage écrit au sujet des animaux. En réalité, après être passée par cette pensée —c'est-à-dire après avoir associé les animaux à des caractéristiques humaines —la narratrice semble finalement se détacher des normes d'espèces, elle écrit au sujet de Lynx : « Je lui parlais beaucoup à cette époque et il comprenait le sens de presque tout ce que je lui disais. Qui sait, peut-être comprenait-il même plus de mots que je ne le pensais. Cet été-là j'oubliai complètement que Lynx était un chien et pas un homme. Je le savais, mais cette différence n'avait pour moi plus aucun

³¹¹ Notamment dans *The Case for Animal Rights*, University of California Press, Berkeley, 1983.

³¹² Le Goff, Anne *L'éthique du care : la relation juste à l'animal sans voix*. Sandra Laugier. *L'éthique du care : Environnement et animaux*, Payot & Rivages, pp.33-64, 2012. hal-03923831

³¹³ Choné, Aurélie, Repussard, Catherine, « Introduction », *Recherches germaniques* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 31 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/5082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.5082>

³¹⁴ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.42.

sens³¹⁵ ». La différence ne compte plus, et cela a été rendu possible car le personnage est d'abord passé par une identification « humaine ». En considérant Lynx comme un véritable membre de la communauté, la narratrice a au moins accordé aux animaux des sentiments, des ressentis, et en cela les a considérés.

De là, une véritable relation se tisse entre eux, le personnage du *Mur Invisible* prend constamment soin des animaux car elle sait qu'ils méritent de vivre convenablement, finalement, elle est en charge d'eux :

Un tel animal doit être nourri et traité, il exige un maître sédentaire. J'étais à la fois propriétaire et prisonnière d'une vache. Pourtant, même si je n'avais pas eu l'intention de la garder, il m'aurait été impossible de l'abandonner. Elle avait besoin de moi³¹⁶

La narratrice ressent ici distinctement la notion de *besoin*, les animaux ont *besoin* d'elle, elle doit s'en occuper. Même si elle écrit qu'elle est à la fois « propriétaire » et « prisonnière », cette relation n'apparaît pas dans le roman comme quelque chose d'épuisant, notre personnage prend toujours plaisir (à l'inverse des tâches que les narratrices effectuaient pour les enfants ou le mari par exemple) à rendre service, à s'occuper d'eux. Elle écrit :

Tous les deux jours je coupais des branches fraîches qui servaient de litière à Bella. Je voulais que ma vache puisse jouir de la propreté et de l'ordre. Les soins à Bella me donnaient beaucoup de travail. J'avais maintenant du lait en abondance, ainsi que Lynx, mais même si Bella ne m'avait pas donné de lait, il m'aurait été impossible de ne pas en prendre le même soin. Très vite elle était devenue pour moi bien plus qu'un animal qu'on entretient parce qu'il est utile³¹⁷

Là encore la relation finit par dépasser les normes : la vache, animal souvent considéré comme du simple bétail, n'est plus un être « utile ». L'abondance de son lait apparaît d'ailleurs presque comme un remerciement face aux soins. Ici, le statut de Bella finit par dépasser son rang, c'est-à-dire qu'il s'élève, que la vache ne fait plus partie du bétail mais devient ce que l'on pourrait qualifier d'« animal de compagnie ». La narratrice aime Bella au même titre que Lynx, et en cela vient questionner nos rapports aux espèces. En réalité, il semblerait que ce qui permet un tel affranchissement soit justement *le lien* qui unit la narratrice à Bella : le personnage se sent en

³¹⁵ *Ibid.*, p. 309.

³¹⁶ *Ibid.*, p.39.

³¹⁷ *Ibid.*, p.55.

charge d'elle et ainsi devient responsable de son bien-être. Dans *La libération animale* de Peter Singer (1975), l'écrivain pose cette problématique : Madame X accueille Singer et sa femme chez elle et exprime son amour pour les animaux, mais tout en expliquant à ses convives son amour, elle mange un sandwich au jambon. Singer trouve que cela n'a aucun sens et dit : « Je vous demande de reconnaître que vos attitudes envers les membres des autres espèces sont une forme de préjugé tout aussi contestable que les préjugés concernant la race ou le sexe³¹⁸ ». Singer soulève des problématiques importantes, et nous nous inscrivons dans ces questionnements, mais il semblerait que ce qui soit en jeu ici ne soit pas fondamentalement le rapport aux différentes espèces, du moins, pas chez nos personnages. Ce qui pousse la narratrice à considérer Bella au même titre que Lynx, ce n'est pas véritablement parce qu'elle a remis en question leurs données biologiques et ainsi déconstruit ses préjugés. Ce qui permet de réaliser tout cela, c'est *la relation* qu'elle a avec elle. Anne le Goff dans *Tous vulnérables ? Le care, les animaux et l'environnement*, reprend l'ouverture de Singer et en dégage de nouvelles problématiques, elle écrit :

Mais cette relation qui les lie est concrète et particulière et elle a une histoire. Dès lors, le chien de Madame X et le porc ne sont en aucun cas interchangeables : ayant pris soin de lui, ayant partagé son quotidien, étant liée à lui par une affection réciproque (toutes choses exprimées par le terme de *care*), cette femme a, envers son chien, des obligations (à nouveau, une obligation de *care*) qu'elle n'a pas envers le porc. Son obligation ne tient pas à une valeur intrinsèque du chien, mais à la relation qui la lie à lui³¹⁹

Ce sont donc la relation et son histoire qui permettent de sortir des schémas spécistes, car penser les animaux en fonction de notre spectre humain revient à formuler des dilemmes insolubles et peu convaincants. Se demander constamment s'ils peuvent raisonner n'a pas véritablement d'impact voire devient sans intérêt, car « les animaux savent lire et écrire » écrivait Michel Serres, ils communiquent entre eux, laissent des messages et échangent, c'est de notre point de vue situé que nous sommes incapables de les traduire. Grand débat qui mériterait bien plus d'attention, nous ne nous attarderons malheureusement pas sur celui-ci, et nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Vinciane Despret, notamment à *Et si les animaux écrivaient ?* (2022)³²⁰. Quoiqu'il en soit, ce qu'il est important de retenir ici, c'est que notre narratrice finit par décentrer son regard et abandonner son point de vue d'humain car elle a lié une relation avec les animaux, et c'est ainsi que :

³¹⁸ Singer, Peter, *La libération animale*, Paris, Éditions Payot, 1975, p.60.

³¹⁹ Le Goff, Anne, *op. cit.*

³²⁰ Despret, Vinciane, *Et si les animaux écrivaient ?* Paris, Éditions Bayard, 2022.

Le problème moral est davantage provoqué par un conflit de responsabilités que par des droits incompatibles, et demande pour être résolu un mode de pensée plus contextuel et narratif que formel et abstrait. Cette conception de la morale se définit par une préoccupation [*care*] fondamentale pour le bien-être d'autrui³²¹

On voit bien dans *Le Mur Invisible* que c'est le lien qui permet de décentrer le regard, Lynx finit par devenir un ami : « Lynx m'était le plus proche car il n'était pas seulement mon chien mais aussi mon ami, mon unique ami dans un monde plein de labeur et de solitude. Il comprenait tout ce que je lui disais ; il savait quand j'étais triste ou joyeuse et essayait de me consoler à sa façon³²² » ; et Bella est une sœur : « Après tout ce que nous avons vécu ensemble, Bella est devenue bien plus que ma vache, c'est une sœur patiente qui supporte son sort avec plus de dignité que moi ³²³».

La narratrice finit du roman par avouer son anthropomorphisme : « J'avais tendance à projeter sur les animaux ce que ressentait mon propre corps sans protection. Mais les bêtes non plus ne se comportent pas toutes de la même façon ³²⁴». La protagoniste admet qu'elle faisait de la projection et que cela n'est en plus pas véritablement juste. Pour Cédric Sueur, suivre ce raisonnement « conduirait à une amélioration de notre relation avec les animaux, en cessant de vouloir qu'ils deviennent humains et en acceptant l'animalité singulière de chaque espèce, humain inclus³²⁵ ». Encore une fois, c'est le lien qui est mis en avant, et il semblerait que celui-ci soit devenu si fort pour la narratrice du *Mur Invisible* que toutes les barrières finissent par tomber. La position qu'occupe la protagoniste n'est plus celle du dominant (l'humain), elle prend conscience que cela n'a plus de sens :

Lorsque je dus me remettre en route, je m'exécutai avec beaucoup de regret et en marchant je redevins cette créature qui seule n'avait pas sa place ici, une créature humaine aux pensées confuses qui brisait les rameaux sous ses lourdes chaussures et se livrait à la sanglante occupation de chasser
326

³²¹ Le Goff, Anne, *op. cit.*

³²² Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible, op. cit.*, p.60.

³²³ *Ibid.*, p.273.

³²⁴ *Ibid.*, p.293.

³²⁵ Sueur, Cédric, cité par Choné, Aurélie et Repussard, dans « Introduction », *Recherches germaniques* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 31 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/5082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.5082>

³²⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible, op.cit.*, p.73.

Le personnage met en doute sa position, toutes les caractéristiques souvent accordées à l'humain sont critiquées : l'homme n'est pas le centre de la nature et sa faculté à chasser est perçue comme sanglante. Les pas viennent détruire une nature ici innocente. L'opposition de la lourde chaussure à la nature vient ainsi renforcer la critique, et même la pensée (qui rappelons-le, est accordée à l'homme et l'élève) est confuse. Finalement, la narratrice aimerait devenir animale : « Il ne me manquait plus que des griffes, un épais pelage et des crocs, et je serais devenue une créature parfaitement adaptée. Je regardais pleine d'envie Lynx qui dévalait le pré avec légèreté³²⁷ ». La narratrice veut faire *expérience*, elle sait désormais qu'elle n'est pas en capacité d'occuper la place de dominant, ici l'humain en pleine nature perd sa grandeur, et il s'interroge sur son devenir animal.

Notre personnage souhaiterait pouvoir en faire l'expérience, et si nous nous appuyons sur les études de Deleuze et de Guattari, nous pourrions dire que les devenir-animaux sont des devenirs : « Très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme³²⁸ » mais attention à ne pas se méprendre, car Deleuze et Guattari « n'entendent surtout pas un phénomène de ressemblance ou d'imitation. Le devenir-animal, ce n'est pas imiter l'animal, il ne s'agit pas de faire l'animal. Devenir-animal serait plutôt un travail sur soi nécessitant une ascèse. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice³²⁹ ». Ainsi, la narratrice veut faire l'exercice de ce que Deleuze et Guattari qualifient d'ascèse, le corps doit se dépasser, et rappelons ici que la protagoniste se met à rêver qu'elle accouche d'animaux (d'ailleurs de toute espèce confondues) et que c'est là encore par le rêve et l'élévation spirituelle qui l'accompagne que l'expérience devient possible. Finalement, c'est dans l'expérience de l'autre que la narratrice finit par se re-découvrir, elle qui redoutait tout contact et refusait le véritable lien à l'humain, finit par l'accepter au contact des animaux. Et bien plus en réalité qu'une découverte ou d'une re-découverte, cette expérience de l'altérité dépasse toutes les frontières, car « le travail sur soi, l'ascèse, a pour tâche non pas de se rechercher en tant que sujet, non pas de rechercher le sujet, comme dans un « je pense donc je suis », mais au contraire de faire l'expérience d'un par-delà le

³²⁷ *Ibid.*, p.132.

³²⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.290.

³²⁹ Viennet, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », Le Portique [En ligne], 23-24 | 2009, document 13, mis en ligne le 28 septembre 2011, consulté le 31 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2454>

sujet ³³⁰». Enfin, tout cela finit par être conscientisé par la narratrice, à la fin du roman, elle sait qu'il n'y a plus véritablement de barrières :

Les barrières entre les hommes et les animaux tombent très facilement. Nous appartenons à la même grande famille et quand nous sommes solitaires et malheureux, nous acceptons plus volontiers l'amitié de ces cousins éloignés. Ils souffrent comme nous si on leur fait mal et ils ont comme nous besoin de nourriture, de chaleur et d'un peu de tendresse³³¹

Tout ce chemin parcouru n'aurait pas été possible sans *la rencontre*, nous le répétons : c'est le lien, la relation (notamment du *care*), qui a permis d'imaginer autant de possibles. C'est avec ce nouveau rapport au monde, que la vie, écrit Denis Viennet en se basant sur Hans Jonas³³² est :

« Prête à la rencontre » et donc « capable d'expérience ». La vie « institue d'elle-même constamment la rencontre, elle actualise la possibilité d'expérience, elle « a » le « monde ». » Par ce biais, nous posons l'hypothèse d'une rencontre qui ne serait pas l'apanage de l'humain, mais qui relèverait d'un composé de forces de vie. La rencontre change le regard. La rencontre est ontologique. Elle surgit lorsque quelque chose, des forces, dans l'expérience du vivant, le décentrent de son actualité, le conduisent et l'ouvrent à un ailleurs qui laisse entrevoir des possibilités autres et nouvelles d'être. Elle survient dans l'événement qui est dévoilement de l'hétérogénéité inattendue que secrète un hasard inouï bouleversant l'homogénéité attendue d'un vivant³³³

Si la narratrice a pu expérimenter la relation à l'altérité et ainsi rendre possible ce que Denis Viennet écrivait au sujet de l'expérience, c'est-à-dire qu'ainsi « nous nous déracinons, nous faisons l'expérience de la frontière ou de la limite, nous nous rendons vers un ailleurs, nous explorons des territoires nouveaux, des autres mondes, bref nous inventons³³⁴ », la narratrice de *Dans la mansarde*, elle, invente autrement. En soi, la protagoniste de *Dans la mansarde* ne vit pas exactement dans le même contexte que celle du *Mur Invisible*. Elles se retrouvent effectivement toutes les deux en pleine nature, mais l'une a été forcée — le mur a obligé le personnage à se confronter et à ne pas fuir— tandis que l'autre —qui a elle aussi été forcée mais moins brutalement —a la liberté de *s'échapper*. Il y a, chez le personnage de *Dans la mansarde*, une forte notion

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, Op. cit, p.274.

³³² Jonas, H., *Évolution et liberté*, in D. Lestel, *Les Origines animales de la culture*, op. cit, p. 276-277.

³³³ Viennet, Denis, Op. cit

³³⁴ *Ibid.*

d'évitement, il évite régulièrement l'autre et le contact en général. La maladie de la surdité est là encore somatique (le contact se rompt ainsi encore plus) et la protagoniste éprouve des difficultés à concevoir la relation. Bien que faisant l'expérience elle aussi de la solitude en pleine nature — expérience d'ailleurs pensée comme remède à sa surdité — la narratrice n'entre pas ici en contact direct avec les animaux. Elle passe toujours par eux indirectement, c'est-à-dire en dessin, en symbole, mais par ce contournement le personnage va malgré tout se remettre en question.

La grande obsession de la narratrice de *Dans la mansarde*, c'est de dessiner un oiseau, et cet oiseau ne doit pas sembler être seul. A propos de cette quête qualifiée de secret, elle écrit : « Mes secrets sont infimes, insignifiants : ce sont surtout des dessins de reptiles ou d'oiseaux, mais je n'ai rien d'autre à offrir³³⁵ ». Dès lors, nous savons que la tâche est symbolique, le personnage s'associe à l'oiseau, veut le dessiner à son image, enfin, à l'image qu'elle voudrait atteindre. Mais l'introspection n'est pas si évidente, car là encore il y a contournement : « J'ai un but précis mais je n'imagine pas ce que je ferais si je l'atteignais un jour. C'est peut-être une des raisons de mon absence de progression véritable³³⁶ ». Par le geste du dessin — accompagné du geste d'écriture — et le symbole de l'oiseau — symbole nous le savons de liberté absolue —, la narratrice tente de se dépasser, et il est ici intéressant de noter que le symbole qu'elle choisit n'est pas humain. En opposition constante à l'homme, la protagoniste de *Dans la mansarde* ne peut s'imaginer à travers l'individu, elle le fait à travers l'animal, et c'est bien ici la seule « véritable » rencontre qui aura lieu tout au long du roman.

De là, tout ce qui se rapporte à l'oiseau la touche directement, le corps le ressent : « J'ai les mains et les pieds froids et insensibles, j'ai très peu de chaleur en moi lorsque je pense aux oiseaux morts³³⁷ », et l'identification devient de plus en plus forte. En vérité, le personnage va à un moment cesser de ne dessiner *que* des oiseaux et va étendre sa projection. Elle se met à dessiner des animaux de toutes les espèces, notamment une courtilière qui, lorsqu'elle la regarde sur le papier, lui renvoie sa propre image : « J'obtins une vision de cauchemar et je compris enfin que ces cinq centimètres de méchanceté sur le papier jaune n'étaient que la représentation de ma propre laideur et de ma propre méchanceté³³⁸ ». Là encore la protagoniste passe par l'animal, elle semble, en le regardant, se voir.

³³⁵ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, Op. cit, p.21.

³³⁶ *Ibid.*, p.22.

³³⁷ *Ibid.*, p.100.

³³⁸ *Ibid.*, p.102.

Son reflet se projette et vient rappeler un passage du *Mur Invisible* dans lequel la narratrice qui regarde son chat (qui arrive après la vache) finit par apercevoir son reflet : « Dans le miroir de ses larges pupilles, j’aperçois mon visage, petit et déformé³³⁹ » mais ce regard est double, car le chat aussi la regarde : « Il lui arrive de me regarder longuement moi aussi mais jamais aussi longtemps que le mur. Après un certain temps, elle devient inquiète et tourne la tête ou ferme les paupières³⁴⁰ ». Dans ce jeu de regard, chacun semble se renvoyer la balle, la narratrice dessine la courtilière et la regarde, mais le dessin semble la regarder elle aussi et la renvoyer à sa propre identité. La narratrice du *Mur Invisible* elle, se voit très clairement dans les yeux du chat. Et le chat la regarde elle aussi, mais là encore le regard que l’animal revoie semble lui projeter quelque chose de plus profond. La courtilière oblige la narratrice à se questionner sur sa propre méchanceté, et le chat du *Mur Invisible* finit lui, après avoir regardé longuement la narratrice (comme il regarde souvent longuement le mur), par fermer les yeux. Ce geste apparaît alors comme message : l’échange de regard semble sonder la relation humain/non-humains, et face à un triste constat, le chat ferme les yeux, clôturant ainsi la rencontre. Ainsi, l’échange oblige ici à se questionner, et c’est principalement par cet échange de regard que va s’interroger la narratrice, en fait, il n’y a pas véritablement d’autres échanges dans la vie du personnage, le lien à l’humain étant définitivement rompu. De là, la relation qui se joue —sur papier pour le personnage de *Dans la mansarde* donc— entre les animaux et elles, finit par élever les questionnements à une conscientisation. Les narratrices, par le jeu du regard, se rendent compte de ce qui lie les animaux à nous, ou pour le dire de manière moins anthropomorphique, de leur part de responsabilité dans cette *relation*. Car si le regard renvoie à la méchanceté ou mène à fermer les yeux, c’est qu’il y a une sorte de gêne dans cet échange, Denis Viennet écrivait :

Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Autrement dit, pour autant que nous partageons l’espace terrestre, la biosphère, ce qui arrive aux animaux nous regarde : nous concerne. Les animaux nous regardent, c’est aussi : le sort des animaux nous concerne. Double sens d’un regard, donc³⁴¹.

Finalement, c’est bien par la relation aux animaux que nos narratrices redécouvrent l’importance du *lien*, car c’est aussi dans cette relation et cet échange qu’elles s’identifient le plus.

³³⁹ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, Op. cit, p.60.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.59.

³⁴¹ Viennet, Denis, *op. cit.*

« Il est plus facile d'aimer Bella ou la chatte qu'un être humain³⁴² » écrivait la narratrice du *Mur Invisible* qui, plus loin, notera que les hommes sont eux incapables d'amour : « La haine qu'ils ressentent envers tout ce qui peut engendrer une vie nouvelle doit être terrible³⁴³ ». En fait, la relation à l'homme est bel et bien impossible car elle semble être dénuée d'amour et donc de lien, et c'est dans cette impossibilité que se retrouvent nos narratrices. Elles se considèrent comme capables d'aimer, de *prendre soin*, mais elles pensent que l'homme ne peut pas le faire en retour, il est au contraire perçu comme destructeur.

La protagoniste de *Dans la mansarde* met en garde le chat : « Ne fais jamais confiance aux humains, chat, ils ne veulent que te martyriser et ils tueront tous tes petits ! Vis pour toi seul ! ³⁴⁴». L'humain est ainsi toujours celui qui détruit, et c'est aux animaux et à la nature qu'il s'en prend ici particulièrement. Nos narratrices en sont pleinement conscientes, elles notent toutes les deux que l'homme doit « payer » pour ces agissements : « On est en train de payer le fait que toutes les bêtes de proie aient été décimées depuis longtemps et que le gibier n'ait plus d'ennemi naturel à l'exception de l'homme³⁴⁵ » écrit celle du *Mur Invisible*. Quant à celle de *Dans la Mansarde*, elle note :

Les œufs avaient un goût de vieux, comme d'habitude, mais je ne m'en étonne plus depuis que je sais qu'ils ne sont pas pondus par des poules alertes qui peuvent gratter la terre mais par d'infortunes créatures en cage. [...] Les œufs devraient avoir un goût bien plus infect encore pour nous punir de nos agissements infâmes.³⁴⁶

C'est donc définitivement d'un manque *d'attention* que sont frappés les hommes : le soin n'est en effet jamais valorisé. Ce qui pousse — nous l'avons vu précédemment — nos narratrices à rompre le lien avec l'homme, c'est en partie le rapport inégal de *care* qui se joue entre eux. Les femmes de nos romans prennent, elles, toujours soin : elles le font aussi envers la nature et les animaux, et c'est par ce souci de l'attention qu'elles redécouvrent l'importance de la relation. Celle du *Mur Invisible* note : « Tout ce qui a trait aux plantes et aux animaux m'a toujours paru évident. Il

³⁴² Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.145.

³⁴³ *Ibid.*, p.189.

³⁴⁴ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.136.

³⁴⁵ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, op. cit, p.119.

³⁴⁶ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.158.

ne m'a manqué que les occasions de développer ce don. Ces tâches sont d'ailleurs celles qui me procurent le plus de satisfaction³⁴⁷ ».

Dans la nature, avec les animaux, nos narratrices arrivent définitivement à recréer le lien, mais nous serions en mesure de nous demander si considérer que les animaux ont toujours *besoin* de nous ne reviendrait-il pas à tomber là encore dans une sorte d'anthropomorphisme ? Car les animaux sont-ils réellement si vulnérables ? Les placer dans une position de victimes ou d'êtres qu'il faut *aider* revient à leur enlever un pouvoir *d'agentivité*, de *défense*. Or, l'individu qui se retrouverait seul face à un animal sauvage serait bien surpris de constater sa position de faiblesse. En réalité, nos personnages ne semblent pas tomber dans ce travers, celle du *Mur invisible* écrit : « Tout se résumait au fait que lui, un animal sauvage, fier et intelligent, était capable de faire peur à un homme bête et ridicule³⁴⁸ ». Il n'y a pas véritablement de position supérieure de l'humain dans nos romans. Si nos narratrices veulent aider —en particulier celle du *Mur invisible*— c'est parce qu'elles sont conscientes que ce lien a été rompu et qu'il faut le réparer.

Un autre questionnement se dégage alors : pourquoi est-ce aux narratrices de le faire ? Elles qui ont déjà donné beaucoup semblent se retrouver aux prises avec une nouvelle « mission », mais cet élan de compassion s'opère justement parce qu'elles se sentent proches des animaux. Elles s'identifient, se trouvent des points communs, notamment car elles considèrent ici que l'homme est une menace pour elles, pour les animaux et pour la nature. De là, les narratrices, en aidant les animaux, semblent s'aider elles-mêmes. De nouveaux savoirs émergent alors et nous font nous demander comme Pascale D'Erm : « La nature serait un révélateur de nos vrais désirs, mais aussi de nos rêves, de notre mystère, de nos savoirs intuitifs. Un activateur de potentialités, d'engagements, de choix personnels puissants, au plus près de ce que nous sommes. Et si c'était vrai ?³⁴⁹ ».

³⁴⁷ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.160.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.240.

³⁴⁹ D'Erm, Pascale, *Soeurs en écologie : Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Nantes, Éditions La Mer Salée, 2017, p.22.

Chapitre 3

Une double oppression : Écoféminisme ?

Lorsque nos personnages se retrouvent au contact de la nature, il semble y avoir une (re)connexion qui s'opère. Nos narratrices, nous l'avons vu, passent par les animaux pour reconstruire le lien, et c'est dans ce cheminement de reconstruction que se révèlent d'autres enjeux. En réalité, l'expérience en pleine nature semble leur permettre de pleinement se questionner, le temps loin de la ville et de sa frénésie ralentit et laisse place aux réflexions, et celles-ci finissent presque toujours par se transformer en accusation. De manière très similaire, nos personnages expriment souvent leur mécontentement vis-à-vis des hommes et de leur désir de puissance. Celle du *Mur invisible* pense —nous l'avons vu—que le mur serait leur invention. Elle critique les inventeurs du mur en ces termes : « Les inventeurs du mur, eux non plus, n'ont pas été libres de leur décision, ils n'ont fait que suivre leur besoin inné de savoir. Simplement on aurait dû dans l'intérêt général, les empêcher de mettre leur invention en œuvre³⁵⁰ », ce qui pousse ici les créateurs du mur serait le désir de *savoir*, et le reproche est plusieurs fois répété :

Un savant, un spécialiste des armes de destruction comprendrait mieux que moi sans aucun doute, mais à quoi celui lui servirait-il ? Avec tout son savoir il ne pourrait rien faire de plus que moi : attendre et essayer de rester en vie³⁵¹

Cette insistance sur le désir de *savoir* apparaît ici comme irrationnel, le mur (perçu comme une arme de destruction) serait une invention diabolique qui dépasse l'intérêt général. Poussé par ce désir, l'homme semble ici ne pas avoir considéré les répercussions de ses actes. Qui plus est, il s'avère futile : si les inventeurs du mur devaient se retrouver eux aussi emprisonnés, leur savoir ne pourrait « rien faire » écrit la narratrice. Face à l'immensité et la force de la nature, le savoir « ne sert donc à rien », et ici la narratrice semble recadrer la vision que les hommes se font d'eux-mêmes. En pleine nature, la domination est là encore sans effet, l'homme tout puissant apparaît comme un simple individu qui doit *attendre* et tenter de survivre. A contrario de cette image de grandeur due au savoir, la femme apparaît chez la narratrice comme un être « bête », lorsqu'elle

³⁵⁰ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.88.

³⁵¹ *Ibid.*, p.48.

repense à sa vie hors du mur, elle écrit : « Des hommes d'un autre monde me considéraient comme l'arriérée de mon siècle³⁵² ». Pourtant, elle, se débrouille finalement très bien en forêt, elle écrit à ce sujet :

L'absence de méthode n'avait jamais fait partie de mes défauts, simplement je n'avais jamais eu la possibilité de réaliser un de mes plans, parce que chaque fois sans exception quelqu'un ou quelque chose s'était mis en travers. Ici dans la forêt, il n'existait plus personne pour les déjouer³⁵³

Enfin, seul le personnage se découvre des capacités jusque-là empêchées, la narratrice prend conscience qu'elle est capable de se débrouiller, notamment en utilisant ses mains : « Naturellement il existe une multitude de travaux que je ne saurai jamais faire, car j'ai mis quarante ans pour comprendre que j'avais des mains³⁵⁴ ». Tout ce sentiment d'empêchement est alors maintes fois répété, la narratrice a la sensation d'avoir été flouée. Le contraste entre les hommes et le savoir — mais un savoir utilisé pour la destruction— et l'incapacité au départ attribuée à la narratrice puis finalement contestée, marque un des plus grands thèmes —voire le plus grand— de nos romans. Car Marlen Haushofer semble par ses personnages glisser des messages, notamment celui de l'urgence climatique et du nucléaire qui monte rapidement. La présence de cette thématique dans la littérature germanophone est souvent utilisée et cela s'explique sans doute par

[...] l'inscription de l'animalité dans une longue tradition, tant au sein des humanités que de la fiction littéraire, pensons au rôle fondamental joué dans ce domaine par les penseurs et artistes du mouvement romantique, accompagnant une réelle (re)valorisation de la nature en général et des êtres qui l'habitent en particulier³⁵⁵

L'œuvre de Haushofer en est un excellent exemple. Mais au-delà de cette attache à la nature et aux êtres qui l'habitent, Marlen Haushofer transmet ici quelque chose de « nouveau ». Ses personnages revendiquent —comme nous venons de le voir avec celle du *Mur invisible*— le droit de se débrouiller de leurs propres mains. Le choix semble presque une métaphore, mais en réalité ce

³⁵² *Ibid.*, p.97.

³⁵³ *Ibid.*, p.115.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.160.

³⁵⁵ Aurélie Choné et Catherine Repussard, « Introduction », *Recherches germaniques* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 29 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/5082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.5082>

n'en est pas une. Nos protagonistes veulent s'affranchir, se libérer, et c'est *dans* et *grâce* à la solitude en pleine nature que cela va être possible. La narratrice du *Mur Invisible* note que jusqu'à maintenant elle en a été empêchée, et notamment parce que ceux qui disposaient du savoir ont d'une part jugé qu'elle n'en avait pas, mais ont aussi, avec ce savoir, détruit la nature. La protagoniste qui part une catastrophe surnaturelle finit par être en pleine nature, va alors utiliser cet isolement et enfin utiliser ses mains, et elle va le faire dans le but de *réparer*, ses mains prennent *soin* des animaux, elles raccommoient, et petit à petit commencent à s'y accoutumer, elle note :

Mes mains finirent par s'y accoutumer. Elles étaient criblées d'échardes que je retirais chaque soir avec des pincettes. C'étaient celles dont je me servais autrefois pour épiler mes sourcils que je laissais pousser à présent et qui étaient devenus épais et beaucoup plus foncés que mes cheveux, ce qui rendait mon regard un peu sombre. Mais je m'en souciais peu, j'étais trop occupée à remettre chaque soir mes mains en bon état³⁵⁶

Finalement, l'esthétique ne compte plus, et la protagoniste ne semble pas moins heureuse de cette situation. Ce qui compte, ce sont les mains, car elles détiennent désormais un pouvoir incommensurable. Ce sont elles qui, pleines de terre et d'échardes tentent de la faire survivre, et c'est également par elles que la narratrice tente de reconstruire un lien à la nature détruite. Elle note plusieurs fois le mal qui a été fait : « Maintenant que les hommes n'existent plus, les conduites de gaz, les centrales électriques et les oléoducs montrent leur vrai visage lamentable. On en avait fait des dieux au lieu de s'en servir comme d'objets d'usage³⁵⁷ » et la narratrice de *Dans la mansarde* n'est pas en reste. Elle aussi note son mécontentement : « Il ne se rend pas compte que la crème fouettée pue et que le poisson sent le pétrole. Les prix augmentent, la qualité baisse, et les produits sont servis dans des emballages prétentieux³⁵⁸ ». Dans les deux cas, les narratrices critiquent le système, elles parlent d'un monde pollué et consumériste qui ne semble pas leur convenir. Nos personnages semblent souffrir de cet état des choses et elles finissent par comprendre que « ceux qui sont responsables du changement climatique par des activités qui leur profitent ne sont pas les mêmes que ceux qui en souffrent le plus³⁵⁹ ».

³⁵⁶ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, p.115.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.259.

³⁵⁸ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, *op. cit.*, p.35.

³⁵⁹ Ibos, Caroline, Damamme, Aurélie, Molinier, Pascale, Paperman, Patricia, *op. cit.*, p.72.

Dans les gestes quotidiens de réparation qu'elles effectuent, elles se sentent délaissées, et là encore ce travail n'est pas valorisé. En fait, si les narratrices se sentent si proches de la nature et des non-humains, cela semble s'expliquer par le fait qu'elles soient « du même côté ». Elles subissent toutes les deux un manque de valorisation de leur travail, comme si, et nous suivons ici la pensée de Jeanne Burgart Goutal :

Le travail effectué quotidiennement dans l'ombre par les femmes —travail domestique, de *care*, de subsistance—, et par la nature — grouillante activité des sols, lombrics, forêts, océans, écosystèmes variés, espèces vivantes et flux de particules en tout genres. Femmes et nature étaient les « colonies internes » du système : sans la surexploitation de leur travail gratuit, maintenue s'il le fallait par la violence, tout s'effondrerait³⁶⁰

Ainsi, c'est dans ce manque de valorisation que se retrouvent nos personnages, car leur travail semble, au même titre que la nature, faire partie des « ressources naturelles ». Silvia Federici écrivait : « Les activités des femmes étaient définies comme du non-travail, leur travail commençait à apparaître comme une ressource naturelle, disponible à tous, tout comme l'air qu'on respire ou l'eau que l'on boit³⁶¹ ». Et nous touchons ici à une grande forme d'intersectionnalité, car nous l'avons vu, nos personnages remettent en question de grands concepts, ceux qui touchent à la nature, aux sexes, aux espèces, mais aussi au capitalisme. Tout semble alors interconnecté et forme « un nœud inextricable³⁶² » constitué des « divers aspects d'une seule et même matrice. On ne peut donc ni les comprendre ni les abolir séparément³⁶³ ».

C'est ici que nous nous demandons : « Comment (re)construire un lien avec une nature dont on a été exclue ou dont on s'est exclue parce qu'on y a été identifiée de force et négativement³⁶⁴ ? ». La théorie écoféministe semble s'appliquer chez Haushofer car les narratrices usent de sa pratique : elles déconstruisent conjointement « sans rien laisser de côté, sans sacrifier un aspect de la lutte à un autre³⁶⁵ ». Mais est-ce vraiment possible de mettre en pratique une théorie, ou d'affirmer que suite à tous ces entremêlements, Haushofer pourrait être considérée comme une écrivaine

³⁶⁰ Goutal Burgart, Jeanne, *Être Écoféministe : Théories et pratiques*, Paris, Éditions L'Échappée, 2020, p.173.

³⁶¹ Federici, Silvia, *Caliban et la sorcière : femmes, corps, et accumulation primitive*, 2004, p.172.

³⁶² Goutal Burgart, Jeanne, *op. cit.*, p.71.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p.51.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.71.

écoféministe ? Il est en tout cas certain que ses personnages se recomposent à travers le lien aux animaux et à la nature, et que ce lien est par là revalorisé.

Mais, si les narratrices ont pu toutes les deux accéder à cette reconstruction par la nature, si elles ont pu ainsi reconsidérer le travail de *care*, c'est aussi parce qu'elles ont eu la chance de disposer du temps. Car nos personnages rapportent souvent que dans leur ancienne vie —en ville— le temps était frénétique. La narratrice de *Dans la mansarde* note par exemple son aigreur à l'égard des réveils : « Je déteste ce réveil. Je suis sûre que ce maudit engin nous tue lentement, un petit peu chaque jour³⁶⁶ » ; « Détestables machines à bruit, inventions diaboliques ! Avant que le jour n'ait pu se glisser dans la pièce, il est pulvérisé par une ville crécelle [...] Au fond, ce sont les objets de métal, quels qu'ils soient, que je n'aime pas³⁶⁷ » et nous comprenons sans grande difficulté que le temps est ici source d'anxiété. La narratrice semble en effet en manquer, le réveil sonne avant même que le jour n'ait fait irruption dans la pièce, venant ainsi troubler un cycle naturel. Le métal du réveil et la répulsion que cela provoque chez le personnage viennent appuyer ce contraste : le réveil trouble l'ordre naturel des choses et est perçu comme néfaste, l'engin « tue lentement ».

« Les humains sont les seuls à être condamnés à courir après un sens qui ne peut exister³⁶⁸ » écrivait la narratrice du *Mur invisible*, et c'est elle particulièrement qui va finir par « habiter le temps³⁶⁹ ». Le mur l'oblige en effet à vivre dans un nouvel espace-temps, et cette nouvelle temporalité va lui permettre de créer des contrastes entre les différentes temporalités : il y a eu la perception du temps en ville, et il y a désormais celle en pleine forêt. Elle rapporte ainsi :

Je n'en sais rien et ce détail montre clairement la façon dont je me déplaçais en ville. C'est depuis que j'ai ralenti mes pas que la forêt pour moi est devenue vivante. Je ne veux pas dire que ce soit la seule façon de vivre, mais c'est certainement celle qui me convient le mieux³⁷⁰

Enfin, la narratrice dispose de son propre temps, et nous pourrions ici voir dans l'anxiété que provoque le manque de temps une forme intéressante de « revendication ». Car si nos personnages sont toujours à sa poursuite, c'est que leurs journées sont chargées, les protagonistes courent toujours après les tâches domestiques : celle de *Dans la mansarde* les évoque tout au long

³⁶⁶ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit, p.64.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.65.

³⁶⁸ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.277.

³⁶⁹ Chesneaux, Jean, *Habiter le temps*, Paris, Éditions Bayard, 1996.

³⁷⁰ Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, op. cit, p.258.

du roman et celle du *Mur invisible* en parle au passé, un passé qui désormais ne lui convient plus. De là, la sollicitude constante dont sont « victimes » nos narratrices finit par les épuiser, le temps oppresse car il manque tout simplement à nos narratrices qui se doivent d'être partout tout le temps, et le souci de l'autre finit également par se loger dans l'anticipation. Alertes du moindre souci, nos personnages anticipent constamment, et ainsi se déconnectent du temps présent. Finalement, le temps finit par ne plus leur appartenir, il devient également le souci de l'Autre. Nous citons ici Jean Chesneaux :

Jean Chesneaux (1996) insistait sur l'enjeu politique fondamental de la temporalisation, revenant à articuler toute situation présente à ce qu'elle doit au passé et ce qu'elle suppose pour le futur. Répondre présent dans une situation donnée consiste bien plus que le simple fait d'être là, à proximité. Alors que les débats actuels sur l'éthique du *care* semblent insister sur les dimensions spatiales du proche et de la proximité, il convient sûrement d'en traduire les enjeux politiques (Tronto, 1993) à partir de la temporalisation³⁷¹

En plus de permettre nombre d'affranchissements, la solitude permet également aux personnages de disposer de leur propre temps. Elles n'ont pas besoin d'anticiper les désirs des autres et ainsi se détachent d'une forme supplémentaire de *care*. Encore une fois, ce qui permet de dépasser ainsi les limites du temps, ou plutôt de retrouver et d'apprécier *le sens* du temps, c'est l'expérience en pleine nature. Les narratrices peuvent enfin arrêter de se rendre disponibles, de prendre soin (*take care*) des autres, finalement, elles peuvent désormais tout simplement *prendre le temps*. La narratrice du *Mur invisible* en est au départ un peu déconcertée : « Je n'avais qu'à attendre et à attendre encore. Ici tout vient en son temps, un temps qui n'est pas harcelé par des milliers de montres. Rien ne pousse ni ne presse. Je suis la seule à être impatiente dans cette forêt et à en souffrir³⁷² ». Mais sa souffrance mène à la remise en question de sa place au sein de la nature, elle sait qu'elle est la seule à courir derrière quelque chose qui n'a pas de sens, et elle finit très vite par changer ses priorités :

En ville on peut vivre de longues années d'une façon trépidante, le système nerveux s'en trouve ruiné mais on peut tenir longtemps. Mais personne n'est capable de faire des ascensions en

³⁷¹ Marc Bessin et Corinne Gaudart, « Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre ? », *Temporalités* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 30 septembre 2009, consulté le 03 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/979> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.979>

³⁷² Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, *op. cit.*, p.180.

montagne, de planter des pommes de terre, de couper du bois ou de faucher pendant mois d'une façon trépidante³⁷³

Les compétences qu'elle a acquises dans la forêt finissent par lui sembler plus importantes, et nous voyons désormais comment la narratrice change complètement de temporalité : loin des milliers de montres qui la harcèlent et précipitent le temps en ville, les pas finissent dans la forêt par ralentir, les mains travaillent avec lenteur mais assurance, et la survie vient elle aussi se caler sur la temporalité de la nature. Car la protagoniste sait que pour survivre elle doit avant tout comprendre les saisons, la vie (et la narration) se met à être régie par les fruits et légumes que la terre offre, et lorsque les saisons ne le permettent pas, le personnage compose avec deux perceptions du temps : il se met à *attendre* mais va aussi parfois anticiper en continuant à *travailler*. Toutes ces nouvelles temporalités déclenchent un cycle. La protagoniste ne vit plus selon un temps linéaire mais bien dans un temps cyclique, et c'est cette nouvelle notion du temps qui semble mieux lui convenir. On pourrait y voir ici un lien entre le temps cyclique de la nature et celui dit féminin, car nous pourrions en effet nous demander si le cycle sur lequel se base la narratrice ne finit pas par mieux lui convenir parce qu'il est justement plus proche « d'elle-même ». Nous ne nous aventurerons pas dans ce débat trop proche du biologique pour l'appliquer à notre narratrice, car elle semble justement consciemment s'en éloigner. En effet, si le temps féminin est également souvent associé à celui de *l'attente* (Déméter n'attend-elle pas que sa fille revienne avant de faire germer la terre ?) notre narratrice, elle, finit par contrer cette perspective. Elle est celle qui travaille la majeure partie du temps, elle n'est jamais dans une situation de *passivité* dans laquelle elle attendrait que quelqu'un ou quelque chose vienne la sauver, et c'est notamment en cela qu'elle s'éloigne des caractéristiques qualifiées de « féminines ». Outre ce dépassement, la nouvelle temporalité de la narratrice lui offre une nouvelle vie, et cette nouvelle vie lui permet de pousser encore plus loin les barrières des préjugés, car loin de la ville elle finit par changer :

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 une femme. Mon corps, plus intelligent que moi, s'était adapté et avait réduit au minimum les inconvénients de mon état. J'avais acquis le droit d'oublier ma condition³⁷⁴

³⁷³ *Ibid.*, p.257.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.96.

La protagoniste finit par oublier qu'elle est une femme, et cet oubli apparaît comme une libération. Car elle considère qu'elle a acquis le droit d'oublier sa condition, l'association des termes (*acquérir / droit / condition*) vient renforcer le sentiment d'affranchissement. Le corps est ici plus intelligent et sait qu'il est plus important de survivre : loin de la ville et des hommes, il s'affranchit. La narratrice note plusieurs fois ces réflexions : « Bientôt ce sera une nouvelle fois mon anniversaire. Depuis que je vis dans la forêt, je ne m'aperçois pas que je vieillis. Personne n'est là pour me dire comment je suis, et moi-même je n'y pense jamais³⁷⁵ ». La solitude permet ainsi de se détacher des normes. En pleine forêt, la narratrice ne pense qu'à l'essentiel et s'éloigne des diktats de la société, elle sait par exemple qu'il n'est pas pratique de porter de robes : « Il y avait un bon moment que je ne portais plus de robes. Je n'avais pas tardé à découvrir quels étaient les vêtements qui m'étaient le plus pratique³⁷⁶ », et si jusqu'à maintenant le personnage s'affranchit surtout de normes physiques qui le libèrent —et en cela en montre l'absurdité— la libération va bien plus loin.

Plusieurs fois dans le roman, des phrases qui semblent être des erreurs tant elles sont surprenantes viennent surprendre le lecteur. Au départ, la narratrice note par exemple qu'elle s'identifie à plusieurs âges et à plusieurs sexes :

Parfois j'étais un enfant qui cherchait des fraises, puis un jeune homme qui sciait du bois, enfin assise sur le banc, Perle sur mes genoux en train de contempler le soleil, je devenais quelqu'un de très âgé, sans sexe défini³⁷⁷

Ici, le personnage change d'identité en fonction des situations, l'adverbe « parfois » vient appuyer l'idée de mutation, et l'identité dépasse complètement les normes de genres : si elle est au départ un enfant (elle ne note d'ailleurs pas son sexe) puis un jeune homme, elle finit par n'avoir aucun sexe défini. Plus loin dans le roman, la narratrice écrit tout naturellement : « Il est vrai que je ne suis pas un héros ni même un garçon très dégourdi³⁷⁸ » et là encore il y a mutation. Cette facilité à changer de sexe montre la capacité qu'a désormais notre narratrice à se penser dans plusieurs genres. En réalité, celui-ci ne compte plus réellement. Outre la possibilité de transformation, le personnage finit par s'éloigner de la binarité pour transcender sa condition, il n'y a plus de sexe

³⁷⁵ *Ibid.*, p.176.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.300.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.96.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.316.

défini chez notre narratrice, et le parcours de notre personnage semble prouver ce que Butler écrivait : « Le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre³⁷⁹ ».

Loin de la société, la protagoniste expérimente en effet de nouvelles pratiques, les mutations que connaît la narratrice semblent répondre à la question: « Si le genre est construit, pourrait-il être construit autrement, ou son caractère construit implique-t-il une forme de déterminisme social qui exclut la capacité d'agir et la possibilité de toute transformation ?³⁸⁰ ». La réponse, dans le cas de notre personnage, semble ici évidente, car il possède bel et bien la capacité d'*agir*. Il accède à une *agentivité* qui lui permet de se transformer lorsqu'il le souhaite. Si nous nous basons sur la pensée du Beauvoir qui implique que le genre est construit (le fameux « on ne naît pas femme, on le devient »³⁸¹), et que nous la mettons en lumière à travers Butler, nous serions d'accord pour dire que « sous-jacent à sa formulation, il y a un agent, un *cogito*, qui prend ou s'approprie ce genre et qui pourrait, en principe, endosser un tout autre genre³⁸² ». Ainsi, nous reviendrons à ce questionnement mais en le poussant encore plus loin : « Le genre est-il aussi variable et un acte aussi volontaire que l'analyse de Beauvoir semble le suggérer ? Peut-on dans ce cas réduire la “construction” à une forme de choix ³⁸³? »

Si la nature a pu permettre à notre narratrice le franchissement des normes et en cela a pu créer l'opportunité d'avoir *le choix* (d'être une femme ou un homme, un enfant, un sexe non défini), elle finit par mener à une élévation. La narratrice écrit : « 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 »³⁸⁴. Au-delà des frontières de genres, la protagoniste finit par dépasser ceux du corps et de l'esprit, il n'y a rien en soi qui puisse l'empêcher dans sa construction d'être qui ou ce qu'elle veut. La narratrice finit par dépasser les frontières de sa propre corporalité, elle qui a acquis le droit d'oublier sa condition, le concrétise en s'associant totalement à la nature. La construction devient en effet une forme de choix. Elle écrira plus loin : « Quand mes pensées s'embrouillent, c'est comme si la forêt avait commencé à allonger en moi ses racines pour penser avec mon cerveau ses vieilles et éternelles

³⁷⁹ Butler, p.14

³⁸⁰ Ibid., p.70.

³⁸¹ Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

³⁸² Butler, Judith, *op. cit.*, p.71.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Haushofer, Marlen, *Le Mur Invisible*, *op. cit.*, p.96.

pensées³⁸⁵». L'esprit pense à travers les racines et vient là encore brouiller les frontières des espèces, et tous ces états — qui incluent tous la solitude en pleine nature— semblent parfaitement lui convenir. Elle écrit : « Si j'ai un jour ressenti la paix c'est cette nuit de juin sur la clairière au clair de lune³⁸⁶ » ; « J'aime beaucoup vivre dans la forêt, à présent, il me serait difficile d'en partir. Si je reste en vie, là-bas, de l'autre côté du mur, j'y reviendrai³⁸⁷». Si, au départ, la réclusion était imposée et le mur qualifié de menace, il se fait finalement protection du monde extérieur. La forêt devient le seul lieu où la narratrice a connu la paix, et elle ne veut désormais plus la quitter. Elle n'attend plus que la catastrophe se « répare », même si elle pouvait quitter son espace au sein de la nature elle souhaiterait y revenir, sûrement car elle se trouve enfin à sa place : « Ici dans la forêt, je me trouve enfin à la place qui me convient³⁸⁸ » finit par dire la narratrice à la fin du roman. En définitive, nous en revenons aux théories écoféministes, car :

Leurs valeurs ont pour pilier absolu le refus de toute forme de domination, entre humains mais aussi entre espèces, parties du monde, parties du corps, etc. — qu'elles l'appellent hiérarchie, séparation, aliénation, division colonisatrice, ou encore dualisme. Leurs utopies tournent autour d'une transition allant de nos structures pyramidales vers des structures circulaires, des communautés harmonieuses à petit échelle, intégrant aussi les non-humains³⁸⁹

Dans les écrits de Marlen Haushofer, nous retrouvons assez clairement ces problématiques, car les narratrices recomposent un monde dans lequel elles veulent se sentir mieux. Celle du *Mur Invisible* est celle qui permet de mettre en pratique toutes les réflexions que se pose celle de *Dans la mansarde*. Il y a en tout cas *recomposition*, recomposition du lien entre l'animal et l'homme, mais aussi recomposition du corps, de l'espace, du temps et de l'esprit. Et il y a également eu *transformation* des rapports, notamment ceux « avec nos « frères animaux », végétaux, minéraux, avec les écosystèmes³⁹⁰ ». Finalement, dans tous ces réagencements, l'homme ne représente plus un être supérieur, l'utopie du *Mur Invisible* permet de le démontrer car la nature est puissante et intelligente, et seule elle survivra après l'homme :

³⁸⁵ *Ibid.*, p.215.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.67.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.90.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.258.

³⁸⁹ Goutal Burgart, Jeanne, *op. cit.*, p.73.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.77.

Les orties continueront à pousser, même si je les arrache cent fois, et elles me survivront. Elles ont tellement plus de temps que moi. Un jour, je ne serai plus là et plus personne ne fauchera le pré, alors le sous-bois gagnera du terrain puis la forêt s'avancera jusqu'au mur en reconquérant le sol que l'homme lui avait volé. [...] Et la forêt ne veut pas que les hommes reviennent³⁹¹

Dans ce lieu hors du temps qu'enferme le mur, la nature reprend les droits que l'homme lui avait volés, et le mur n'apparaît plus comme une menace ou un « objet » qui enferme et empêche de s'enfuir. Finalement, il est un dôme de protection, et c'est grâce à l'expérience de ce dôme que la narratrice comme la nature ont pu (re)prendre place, recomposer avec le temps, se libérer. En définitive, nous voyons désormais en quoi cette double libération a été essentielle, elle a permis de redéfinir tous les liens, et c'est justement par cette association, cette dualité, qu'il a été possible de repenser tant de rapports. Ynestra King affirmait :

J'affirme que le dénigrement systématique des travailleurs et des personnes de couleur, des femmes et des animaux, est connecté au dualisme fondamental qui se trouve à la racine même de la civilisation occidentale. À ce point de l'histoire, il n'est pas possible de défaire la matrice d'oppression au sein de la société humaine sans libérer en même temps la nature et réconcilier cette part de la nature qui est humaine avec celle qui ne l'est pas.³⁹²

Tout serait alors un même système qu'il faut, afin de parvenir à le remettre en question, considérer dans son ensemble. La narratrice du *Mur invisible* démontre cette pensée en la mettant en pratique et celle de *Dans la mansarde*, qui formule clairement son mal-être et celui de la nature, parvient, elle aussi, à effectuer une recomposition des liens lorsqu'elle se trouve en pleine nature. Toutefois, le personnage ne semble pas parvenir à totalement prendre conscience de ce processus. Tout s'effectue toujours sous forme de pensées et ces pensées n'atteignent pas totalement l'acte d'expérience. Mais si nous imaginions —comme nous l'avons suggéré plus tôt— que le personnage de *Dans la mansarde* serait une forme du passé de celui du *Mur Invisible*, nous pourrions y voir un aboutissement du chemin de la pensée. La narratrice du *Mur Invisible* concrétise par l'utopie le contenu de l'esprit de celle de *Dans la mansarde*, esprit qui, nous l'avons également étudié, tente continuellement de fuir. Ici la fuite se transforme par l'utopie, le *Mur invisible* devient le grand motif de son imagination, permettant ainsi, dans un autre monde, d'imaginer d'autres possibles.

³⁹¹ Haushofer, Marlen, *op. cit.*, p.215.

³⁹² Ynestra King, « The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology » dans Judith Plant (éd). *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism*, Gabriola Island, New Society Publishers, 1989, p.24.

Nous nous questionnons encore sur la forme que représente la narration du *Mur Invisible*, car si nous poursuivons sur cette hypothèse, cela nous mène à questionner le *passage* du « réel » à la fiction, de la pensée de la narratrice qui bouillonne tant elle est pleine de frustration, à l'explosion dans l'utopie. La narratrice parvient à la fin du roman à mieux comprendre les oiseaux (symbole nous l'avons vu de son désir d'expansion, de liberté) : « Je croyais mieux comprendre les oiseaux maintenant³⁹³ ». Toutefois sa quête s'achève dans les dernières pages du roman par un phénomène étrange. Lorsqu'elle tente une dernière fois d'imaginer un oiseau qui ne serait pas seul afin de pouvoir le dessiner, une autre créature apparaît : « Je fermai les yeux et je vis alors quelque chose mais ce n'était pas un oiseau. J'attendis et les contours se précisèrent, une créature aux yeux d'or me regardait, à mon grand étonnement, je vis que c'était un dragon³⁹⁴ ». Le récit bascule alors — dans les toutes dernières pages— du côté du surnaturel, le dragon vient confronter la narratrice car il lui apparaît « devant » les yeux, et le dragon la regarde en retour, dans un effet de miroir. La narratrice écrit à propos du dragon : « Que suis-je ? Demandaient ces yeux, que suis-je³⁹⁵ ? ». S'il est parfois représenté comme étant « une étape cruciale dans le récit héroïque qui se présente comme la dernière étape avant d'atteindre sa quête finale », la figure du dragon vient ici clôturer celle de la narratrice de *Dans la mansarde*. Elle regarde le dragon qui lui renvoie sa propre image, le personnage semble alors regarder « en lui-même » et comprendre que le monde dans lequel il vit ne lui convient définitivement pas. « Le monde est un labyrinthe dans lequel je ne retrouverai jamais mon chemin puisque ma tête ne peut travailler que sur des images et qu'elle est incapable de pensées raisonnables³⁹⁶ » écrivait la narratrice, et ici le mur invisible apparaît comme la grande image sur laquelle il faut travailler. C'est finalement dans les dernières lignes que le personnage rejoint son rêve, elle écrit :

En montant dans la mansarde, je trébuchai sur l'avant-dernière marche qui est un peu usée. Il est vrai que j'avançais en gardant les paupières closes. Mais c'était pour mieux voir les yeux jaunes et innocents du dragon³⁹⁷

³⁹³ Haushofer, Marlen, *Dans la mansarde*, op. cit., p.184.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.216.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p.221.

La mort apparaît comme fin du roman, mais pas comme finalité. Elle est « assimilée à un passage, au franchissement d'une limite³⁹⁸ » et c'est de là que va se réinventer le personnage. Le corps se transcende et rejoint la grande image, le grand rêve, la possible utopie. « Notre urgence est de refaire la planète sur un mode absolument neuf » écrivait Françoise d'Eaubonne³⁹⁹, et la narratrice semble avoir suivi cette pensée : si le monde ne convient plus, il faut en créer un nouveau. C'est en effaçant tout et en recommençant sur de nouvelles bases que cela semble être possible : le mur invisible devient ainsi l'expérimentation de cette nouvelle création.

Quoiqu'il en soit, ce lien entre *Le Mur invisible* et *Dans la mansarde* n'est que supposition, et même si celle-ci nous semble intéressante tant elle mène à explorer certains aspects des romans et à les justifier, nous laisserons les hypothèses ouvertes. Revenons donc à l'expérience du *Mur invisible*, car même si celui-ci serait le fruit d'une imagination, que permet-il de conclure ? Il a mené, nous l'avons vu, à repenser différents rapports, à reconsidérer le lien, et en cela a conduit à la liberté du personnage. Mais ici, la pensée vient se confronter à un paradoxe, car que signifie une liberté « sous cloche » ? Peut-on dans ce cas réellement parler de liberté, et faut-il nécessairement passer par l'enfermement et l'isolement pour atteindre cette reconstruction ? L'expérience montre le besoin d'être hors-société, mais faut-il alors considérer que celle-ci ne peut pas intervenir dans le processus ? Est-il trop tard ? Ici les questionnements s'ouvrent sur des débats philosophiques, et nous nous contenterons de répondre à ceux qui touchent à notre personnage. Car oui, il semble possible de parler de liberté dans ce cas précis. Le paradoxe ne fait que décupler sa portée symbolique : la narratrice finit par se sentir libre alors qu'elle est toujours enfermée.

³⁹⁸ Battiston, Régine, *op. cit.*, p.104.

³⁹⁹ D'Eaubonne, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, Éditions Le Passager clandestin, 1974, p. 333.

CONCLUSION

Finalement, toute cette ramification du pouvoir qui a fait de ce corps un corps-objet, segment, machine, il semblerait que nous puissions affirmer qu'elle soit parvenue — en utilisant les forces qui l'ont investie et qui la composent — à s'émanciper. Marlen Haushofer parvient avec ses romans à modifier le sens profond de la notion « d'habiter ». « Habiter, oui, mais dans quel environnement, et dans quel monde ? Comment habiter pleinement son corps, où s'arrêtent les frontières de notre maison ? Quelles porosités entre le monde et nous, sommes nous en train d'expérimenter ?⁴⁰⁰ » Ne peut-on pas reconsidérer les façons d'habiter le monde en le faisant côtoyer de nouveaux récits — qu'ils soient par exemple écoféministes ou que ce soit par l'utopie, le rêve, l'écriture ? En un mot, n'est-il pas temps, tout simplement, de recomposer le lien ?

Rappelons dans un premier temps les interrogations qui nous ont menée à cette conclusion. Nos narratrices étaient au départ des personnages perçus comme emprisonnés dans des espaces, l'espace du foyer chez la narratrice de *Dans la mansarde* était celui de la domination, le contraste de l'occupation des pièces. Ce contraste que nous avons pu étudier par les mouvements du corps d'Hubert, le mari de la narratrice, était celui d'un sujet dominant qui par la confiance qu'il avait en son corps, imposait le pouvoir. Face à cette domination, notre personnage en était venu à concevoir le foyer comme une ligne de démarcation avec le monde extérieur. Elle ne pouvait pas accéder à celui-ci car son corps était contrôlé par celui de l'autre. Finalement, nous avons pensé ces séparations comme symbole de la frontière au sens où celle-ci marque une séparation mais aussi une confrontation, ce qui suppose le contact à l'autre. Ici, nous étions face à un échec, car nos personnages présentent très peu (voire pas du tout) de lien à l'autre, ce qui nous a amenée à concevoir la frontière comme confrontation mais confrontation envers elles-mêmes. De-là, nous avons pensé l'identité de nos narratrices comme multiple, car la frontière sépare en deux, et c'est ici que nous en sommes venue à percevoir l'espace comme reflet de ces identités. En compartimentant leurs mondes (mansarde/ foyer mais aussi mur/ monde extérieur) nos personnages ont ainsi pu survivre dans une identité multiple. En étudiant ces multiplicités (identités/ espaces) nous avons constaté que c'est également par le processus de l'écriture que la survie s'opère. Ici, un double

⁴⁰⁰ D'Erm, Pascale, *op.cit.*, p.66.

processus a été pensé : par le processus d'écriture, nos personnages tentent de rassembler leur identité, mais c'est également grâce à celui-ci qu'elles arrivent à se recréer un espace, celui, plus symbolique, de l'espace littéraire. Bien que nous ayons pu constater que nos narratrices n'avaient dans cette écriture « pas de noms », nous en sommes venue à la conclusion que cet anonymat permettait justement au lecteur de mieux s'identifier mais surtout que cette absence était compensée par l'utilisation de pronoms personnels (je/elle) qui là aussi marquait (en écriture) une pluralité du Moi. Ce constat nous a également menée à penser l'écriture en termes d'écriture féminine, et ce point rapide nous a conduite à concevoir l'écriture comme un lieu également masculin. Mais si ces conclusions peuvent sembler être des contraintes pour l'émancipation de nos personnages, nous nous sommes au contraire éloignée de ce débat pour concevoir une réappropriation de l'écriture et par l'écriture.

L'utopie que Marlen Haushofer a permis de créer avec ces personnages a en effet été pensée comme un non-lieu, et c'est paradoxalement dans ce non-lieu que nos narratrices ont pu trouver leur place. Ces questionnements nous ont également conduite à penser le regard selon la pensée de Sartre et à constater que chez nos narratrices celui-ci pouvait être aliénant. Là encore, le non-lieu, ou dans le cas du *Mur Invisible* l'utopie, permettait alors de conclure à un détachement de ce regard et donc à une émancipation. Enfin, cette partie se terminait par l'étude des derniers rapports de pouvoir qui composaient le corps de nos narratrices, car si nous avons pu, par l'étude du processus d'écriture, conclure à une réappropriation, nous nous sommes questionnée sur l'absence de fuite de nos narratrices en dehors des espaces qui les contraignent, et c'est ainsi que nous avons entamé une étude plus détaillée de l'espace du foyer. À l'aide des théories de Butler sur la *performativité*, nous avons vu en quoi la narratrice de *Dans la mansarde* jouait son rôle de femme au foyer et cette performance a également été étendue à Hubert. Nous avons ainsi pu conclure que le genre était une performance et qu'ainsi nos deux personnages (ici le mari et la femme) étaient tous les deux le produit de cette performance.

Nous avons ainsi pu appréhender le corps comme un objet du pouvoir, car nous avons également pu observer que cette performance s'accompagnait de la répétitivité des mouvements, ici, nous avons pu entamer une étude sur les mouvements répétitifs de notre narratrice. C'est par cette étude de la répétitivité (à l'aide des théories de Foucault) que notre personnage pouvait fuir la remise en question de son identité, nous sommes ainsi parvenue à appréhender les tâches domestiques comme fuite dans le déni. C'est ici, qu'enfin, nous nous sommes demandé comment il était possible pour nos narratrices de se détacher de tous ces rapports de pouvoir et de parvenir à une réconciliation de ces identités.

La première étude que nous avons entamée afin de comprendre cette réconciliation a été celle que nous avons consacrée au paysage. Nous avons pu le penser en termes de pensée-paysage (Collot), notamment par l'étude de l'horizon. L'ambiguïté que le mur a pu créer, en particulier grâce à sa transparence, a pu être analysée comme symbolique de l'horizon, ainsi nous en sommes venue à concevoir l'horizon comme projection de l'inconscient de notre personnage. De là, nous avons pensé le paysage comme réceptacle de l'identité de notre protagoniste mais aussi inversement, comme un miroir, le paysage renvoyant pour sa part des « messages » à notre narratrice. Toutes ces forces de pouvoirs entre l'individu et le paysage nous ont incitée à penser une identité qui finit par se « dissoudre » au contact de la nature, et c'est ici aussi que nous avons pu faire un point sur la littérature comme espace qui n'est pas limitatif et qui permet de décupler les possibles. Nous avons ensuite pu poursuivre notre réflexion sur les souvenirs de nos personnages, car ceux-ci permettent de se réfugier, et c'est là encore par l'espace (de la maison) que nous avons pu parcourir les projections de nos protagonistes. L'espace était pensé comme espace vécu et poétique (Bachelard) et nous avons ainsi pu constater une « réconciliation » de l'espace en lien avec nos personnages. Enfin, nous en sommes arrivée à penser à l'espace « de la tête », à l'inconscient, c'est-à-dire au rêve comme dernier moyen qui permet la remise en question. Là encore, son non-lieu permettait à nos narratrices de se penser hors des normes et ainsi de se libérer.

Enfin, nous nous sommes demandé dans une dernière partie si tous ces moyens pour se retrouver n'étaient pas par nature opposés au contact avec l'autre. Nous avons alors entamé une étude du lien à autrui et nous avons pu constater que nos narratrices souffraient d'un véritable manque de lien. Nous en sommes venue à la conclusion que le lien à l'homme était définitivement rompu dans nos romans, que celui-ci n'était pas rendu possible et nous avons également pensé la défense comme *empowerment*. Même si cela permettait dans un sens à nos narratrices de se détacher du regard de l'autre et de *se défendre* de toutes les dominations exercées sur leurs corps, c'est dans le lien aux animaux que l'apaisement a pu réellement se trouver. Nous avons ainsi repensé celui-ci en questionnant notamment le devenir-animal, mais c'est surtout à travers la reconnaissance du lien hommes/ animaux que nous avons pu conclure à un *care* positif. Notre narratrice redécouvrait avec plaisir le lien qui la rattache à la nature et aux non-humains. Enfin, tout cela nous a permis d'aboutir à la conclusion que nos personnages, en se repensant avec les animaux, rompent là encore totalement leur lien à l'homme. En effet, le regard porté sur l'autre montre à quel point il est mauvais car nos personnages pensent l'homme comme un être dominant qui détruit tout, suscitant la nécessité d'un écoféminisme. Ce mouvement qui, nous l'avons vu, rassemble les causes féministes et écologistes, permet de penser tout un système de domination en

lien et ainsi de le remettre profondément en question. En étudiant nos récits et la façon dans nos narratrices évoluent dans l'espace, nous avons pu constater qu'elles finissent par se libérer des dominations qui pèsent sur elles en se reconnectant à la nature et aux animaux, ce qui nous a amenée à répondre à cette question : Peut-on penser ces deux œuvres de Marlen Haushofer comme des récits (des utopies) écoféministes ? Notre réponse est oui.

Car nos romans et plus précisément le parcours de nos narratrices s'articulent autour de la même pensée que l'écoféminisme : nos personnages ont pu se retrouver en pleine nature, mais nous ne pensons pas ici cet isolement comme un retour à « l'état naturel » qui tendrait vers une essentialisation. Bien au contraire, nous avons pu constater que nos protagonistes se détachaient de toutes les formes de clivages. Finalement, Haushofer parvient ici par la littérature à mettre en œuvre ce que Françoise d'Eaubonne demandait dans son récit fondateur⁴⁰¹ : radicale mais sans peur de l'excès, elle écrivait « Notre urgence est de refaire la planète sur un mode absolument neuf⁴⁰² », « d'arracher la planète au mâle d'aujourd'hui pour la restituer à l'humanité de demain⁴⁰³ », de créer « une société enfin au féminin qui serait le non-pouvoir (et non le pouvoir aux femmes) ⁴⁰⁴»⁴⁰⁵. Le *Mur Invisible* représente ici en tout point le monde que d'Eaubonne aurait souhaité voir apparaître. C'est la nature, l'isolement dans celle-ci, qui ont pu créer une réconciliation avec l'espace, avec le monde, Susan Griffin écrivait très joliment dans *Woman and nature* :

Elle se laisse tomber. Tombe dans la pièce de son Être. La pièce où les demandes des femmes sont audibles. Là où sa voix intérieure lui a toujours demandé d'aller. La pièce qui la révèle. Là où elle s'autorise à être à nouveau maladroite... Cette pièce emplie de noirceur... La pièce obscure des femmes... La première pièce dans laquelle elle peut expérimenter l'espace... Cet endroit qui lui permet d'exister⁴⁰⁶

Finalement, l'espace de la nature serait « la première pièce ». N'entendons-nous pas ici « le lieu à soi » ? La quête de Virginia Woolf semble ici trouver réponse. Nos personnages trouvent

⁴⁰¹ D'Eaubonne, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, Éditions Le Passager clandestin, 1974.

⁴⁰² *Ibid.*, p.218.

⁴⁰³ *Ibid.* p.250.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.251.

⁴⁰⁵ Ce groupement de citations vient de Jeanne Bougart-Goutal dans *Être Écoféministe*, op. cit, p.49.

⁴⁰⁶ Cité par d'Erm Pascale dans *Soeurs en écologie*, op.cit, p191. Griffin Susan, *Woman and nature*, Counterpoint, 1978, librement traduit par Laura et Jean-Raphael Heckly.

finalement « leurs pièces », si ce n'est qu'ici le symbole s'étend plus largement et dépasse les frontières de la chambre. Le lieu devient le monde, mais le monde selon une perspective écoféministe. Si nous disions dans notre introduction que la nature signifie naître (du latin *nascor*), c'est bien ici d'une re-naissance qu'il s'agit. Pascale d'Erm écrit : « Dans la nature, les femmes puisent la force du voyage initiatique, qui leur rend leur vraie identité, leur vrai visage. Autrefois lieu de cantonnement, la nature permet aux femmes de s'extraire de la société afin de se reconstruire au contact des éléments en une sorte « d'auto-engendrement⁴⁰⁷ » ». Nos narratrices se redécouvrent par la solitude en pleine nature, et si c'est par la redéfinition du lieu qu'elles redécouvrent l'espace, elles finissent toutefois par s'émanciper seules, en dehors du pouvoir des hommes. « Je suis une femme qui se donne naissance à elle-même ⁴⁰⁸» clamait Adrienne Rich. Cette naissance de son propre Moi, la redécouverte de celui-ci, c'est aussi l'écriture qui les a permises, mais nous concevons là encore dans son processus une intention à soi-même : l'écriture est ici un acte politique. Woolf pensait au lieu à soi mais elle le désirait pour l'écriture, pour s'adonner à la découverte de son être et pour ne plus se cacher ou, comme Haushofer, écrire dans un non-temps, c'est-à-dire lorsque les maris et les enfants ne sont plus là. Ici, l'appropriation du lieu ne signifie pas simplement une redécouverte de l'espace, elle permet également la reconquête du temps, et ainsi de sa propre vie —sa propre narration. Cixous pensait elle aussi l'écriture comme fondatrice d'une identité: « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient⁴⁰⁹ ». C'est par ce lien serré donc, de l'espace, de la nature, de l'écriture, que nous pouvons affirmer que les romans de Marlen Haushofer sont des œuvres écoféministes et qu'il y a bien eu la reconquête d'un lieu à soi. Hélène Cixous rassemblait en une phrase très juste notre pensée, et nous finirons ici par celle-ci :

« Prends le vent, prends l'écriture, fais corps avec la lettre. Vis ! ⁴¹⁰»

⁴⁰⁷ D'Erm, Pascale, *op. cit.*, p.82.

⁴⁰⁸ Cité par D'Erm Pascale dans *Soeurs en écologie, op.cit.*, p.47. « I am a woman giving birth to myself », Adrienne Rich, *Of Woman Born*, 1984 (WWW Norton, 1976).

⁴⁰⁹ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p.45.

⁴¹⁰ Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 1986.

Bibliographie

Bibliographie principale

Corpus primaire :

Haushofer, Marlen, *Le Mur invisible*, Paris, Actes Sud, 1963.

Haushofer, Marlen, *Dans La Mansarde*. Paris, Actes Sud, 1969.

Corpus secondaire :

Haushofer, Marlen, *La porte dérobée*, Paris, Actes Sud, 1993.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Gonthier, 1965.

Ouvrages critiques :

Étude sur Marlen Haushofer

Battiston, Régine, *Lectures de l'identité narrative*, Paris, Éditions Orizons, 2009.

Couffon, Miguel, *Marlen Haushofer : Écrire pour ne pas perdre la raison*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.

Oeuvres citées :

Lessing, Doris, *Le carnet d'or*, Paris, Albin Michel, 1976.

Proust, Marcel, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925.

Rilke, Rainer Maria, *Lettres à une musicienne*, trad Armel Guerne, Paris, Falaise, 1952.

Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Folio, 1761.

Zahavi, Helen, *Dirty Weekend*, Paris, Éditions Libretto, 1991.

Ouvrages théoriques :

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et le subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 (édition originale 1990).

Cardi, Coline, Pruvost, Geneviève, *Penser la violence des femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2012.

Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 1986

Coutras, Jacqueline, *Crise urbaine et espace sexué*, Paris, A. Colin. 1996.

Delphy, Christine, Leonard, Diana, *L'Exploitation domestique*, Paris, Éditions Syllepse, 2019.

Derrida, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2002.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

D'Eaubonne, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, Édition Le Passager clandestin, 1974.

D'Erm, Pascale, *Soeurs en écologie : Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Nantes, Éditions La Mer Salée, 2017

Dorlin, Elsa, *Sexe, Genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, Puf, 2008.

Dorlin, Elsa, *Sexe, Race, Classe : Pour une épistémologie de la domination*, Paris, Puf, 2009.

Dorlin, Elsa, *Se Défendre : Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

Federici, Sylvia, *Caliban et la sorcière : femmes corps et accumulation primitive*, Genève, Éditions Entremonde, 1998.

Federici, Sylvia, *Le Capitalisme patriarcal*, Paris, Éditions La fabrique, 2019.

Federici, Sylvia, *Par-delà les frontières du corps : repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, Montréal, Les Éditions du Remue Ménage, 2019.

Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

Haraway, Donna, *Quand les Espèces se rencontrent*, Paris, Éditions La Découverte, 2021.

Ibos, Caroline, Damamme, Aurélie, Molinier, Pascale, Paperman, Patricia, *Vers une société du care : Une politique de l'attention*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2019.

Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper and Row. 1980.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Perec, Georges, *Espèces d'Espace*, in « Œuvres I », [1974], Gallimard Pléiade, 2017.

Plumwood, Val, *Réanimer la nature*, Paris, PUF, 2020.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Singer, Peter, *La libération animale*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot.

Tunner, Erika, *Les littératures de langue allemandes depuis 1945*, Paris, Nathan, 1994.

Ouvrages consultés :

Références indirectes

Baudrillard, Jean, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.

Bentham, Jeremy, *Une introduction aux principes de morale et de législation*, Bnf, 1789.

Bourneuf, Roland, et Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1976.

Chesneaux, Jean, *Habiter le temps*, Paris, Éditions Bayard, 1996.

Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Éditions PUF, 1981.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Garcia, Irma, *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Éditions des femmes, 1981.

Hermann, Claudine, *Les voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

Westphal, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

Articles et revues :

Andreescu, Ioana, « Saisir le « non-lieu » : usages utopiques de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 10 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2747>

Arnodin, L. « Imaginaires du brouillard ». *Ethnologie française*, 39(4), 2009, p. 609-622. <https://doi.org/10.3917/ethn.094.0609>

Assan, J. (2016). « Fonction du rêve et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs ». *Le Coq-héron*, 225, 11-19. <https://doi.org/10.3917/cohe.225.0011>

Barthe-Deloizy Francine et Hancock Claire, « Introduction : le genre, constructions spatiales et culturelles », Géographie et cultures [En ligne], 54 | 2005, mis en ligne le 29 mars 2020, consulté le 13 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gc/10926> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.10926>

Bello Marcano, M. (2013). Avant-Propos. « Le songe circulaire : pour comprendre les ruines ». Sociétés, 120, 5-11. <https://doi.org/10.3917/soc.120.0005>

Bégin, R. & Habib, A. (2007). « *Présentation : imaginaire des ruines* ». Protée, 35(2), 5–6. <https://doi.org/10.7202/017461ar>

Bessin Marc et Gaudart Corinne, « Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre ? », Temporalités [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 30 septembre 2009, consulté le 03 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/979> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.979>

Choné, Aurélie, Repussard, Catherine, « Introduction », Recherches germaniques [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 31 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/5082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.5082>

Collot Michel. « Inconscient et horizon ». In: Cahiers Charles V, n°11,1989. Psychanalyse et littérature. pp. 113-117.

Denèfle, Sylvette, ed. « Utopies féministes et expérimentations urbaines ». Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. Web. <<http://books.openedition.org/pur/1517>>

Direnberger Lucia et Camille Schmoll, « Ce que le genre fait à l'espace... et inversement », Les cahiers du CEDREF [En ligne], 21 | 2014, mis en ligne le 20 octobre 2015, consulté le 06 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cedref.953>

Epron, N. (2021). « L'ange du foyer et son ombre portée ». *Feuillets psychanalytiques*, 7, 61-73. <https://www.cairn.info/revue--2021-1-page-61.htm>.

Fabre, Fabrice, (2002). « Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande ». *Imaginaire & Inconscient*, no<(sup> 5), 7-15. <https://doi.org/10.3917/imin.005.0007>

Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (no54), p. 12-19. DOI : 10.3917/empa.054.0012. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

Hancock, C. (2018b). « La ville, les espaces publics.... et les femmes ». *Les Cahiers du DSU*. <https://doi.org/10.3917/cdsu.067.0011>

Malick, Élisabeth, « Vienne 1900 : contexte idéologique et intellectuel », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2007. Consulté le 07/06/2023.

URL: <https://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/mouvements-et-genres-litteraires/tournant-du-xxe/vienne-1900-contexte-ideologique-et-intellectuel>

Meyer-Bolzinger Dominique. « La maison : un lieu de mémoire ? ». Anne-Yvonne Julien. Modiano ou les intermittences de la mémoire, Hermann, pp.201-218, 2010, Collection Savoir lettres, 978-2-7056-6954- 6. Hal-01080790

Larrère, Catherine « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014.

Le Goff, Anne « L'éthique du care : la relation juste à l'animal sans voix ». Sandra Laugier. *L'éthique du care : Environnement et animaux*, Payot & Rivages, pp.33-64, 2012. hal-03923831

Lipiansky Edmond Marc. « Identité, communication et rencontres interculturelles ». In: Cahiers de sociologie économique et culturelle, n°5, 1986. pp. 7-52. DOI : <https://doi.org/10.3406/casec.1986.1527>

Slama, Béatrice. « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution ». *Littérature*, n°44, 1981. L'institution littéraire II. pp. 51-71. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>

Université de Lausanne. (2021, 22 mars). « L'espace et le genre »(Univ. d'Augsburg). Fabula, la recherche en littérature. <https://www.fabula.org/actualites/100954/l-espace-et-le-genrecolloque-international-interdisciplinaire-du-1-au-3-juillet-2021-universite-d.html>

Weisstein, Naomi, « Kinder, Kuche, Kirche as scientific law : psychology constructs the female », Boston, New England Free Press, 1968.

Ziethen, A. (2013). «La littérature et l'espace».Arborescences, (3). <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

Bibliographie complémentaire

Adams, Carol, *La Politique sexuelle de la viande : Une théorie critique féministe végétarienne*, Lausanne, Éditions L'Age D'Homme,1990.

Adams, Carol, *Critical Theory and Animal Liberation*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2011.

Adams, Carol, *Neither Man nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, New-York, Continuum International Publishing Group, 1994.

Adams Carol, Donovan, Joséphine, *Animals and Women : Feminist Theoretical Explorations*, Durham, Duke University Press, 1995.

Desprest, Vinciane, *Et si les animaux écrivaient ?* Paris, Éditions Bayard, 2022.

Kandel, L. (2004). « Femmes, féminismes, nazisme, ou : on ne naît pas innocent(e), on le devient ». Dans : Liliane Kandel éd., *Féminismes et Nazisme* (pp. 8-26). Paris: Odile Jacob. <https://doi.org/10.3917/oj.kande.2004.01.0008>

Jehan, A, & Ducretot, S, *Après la pluie - Horizons écoféministes*, Paris, TANA, 2020.

Wilson, Elisabeth, *The Sphinx in the City : Urban Life, the Control of disorder, and Women*, Londres, Virago Press Ltd, 1991.

Ce mémoire de Master 2 Lettres (Recherche) a pour objectif d'analyser deux œuvres de Marlen Haushofer (1920-1970), écrivaine autrichienne du XXème siècle. En analysant *Le Mur invisible* (1963) et *Dans la mansarde* (1970), la présente étude aura pour projet de penser dans un premier temps l'espace comme acteur de la narration : nous étudierons en quoi celui-ci trace des limites et des frontières à nos personnages qui vont finalement apparaître comme des lieux d'ambiguïté. Nous analyserons ces ambiguïtés comme métaphore d'une identité fragmentée et nous verrons en quoi cette fragmentation est due à un contexte historique et social compliqué. Dans une Autriche d'après-guerre qui a du mal à se reconstruire et une société patriarcale, nous verrons comment nos personnages tentent de rassembler leurs identités dans un « lieu à soi ». Ici, la théorie de Virginia Woolf sera étudiée sous de multiples facettes afin de démontrer l'importance pour nos narratrices de se recomposer dans un espace qui leur appartient. Cette reconquête trouvera sa finalité dans l'étude de la solitude en pleine nature mais aussi dans l'écriture. Nous en questionnerons les processus et nous tenterons de comprendre comment ceux-ci s'avèrent un symbole fort de réappropriation d'une identité féminine. De là, nous constaterons que la réclusion en pleine nature permet non seulement la redécouverte d'une identité mais également le dépassement du sujet. Nous étudierons la façon dont nos protagonistes, en parvenant à recomposer un lien avec la nature et les non-humains, dépassent la dualité nature/culture. Ce franchissement sera alors pensé comme un exemple d'utopie écoféministe et nous en viendrons à questionner ses possibilités.

Mots clés : Espaces - Corps - séparations - utopie - normes de genres - isolement - rêve - éthique du *care* - condition animale - féminisme intersectionnel - violence - vengeance - Nature/ Culture - écoféminisme

This Master's thesis in Literature (Research) aims to analyze two works by Marlen Haushofer (1920-1970), an Austrian writer of the 20th century. By analyzing *The Wall* (1963) and *The Attic* (1970), this study will first consider space as an actor in the narration, examining how it draws boundaries and borders for our characters who will ultimately appear as places of ambiguity. We will analyze these ambiguities as a metaphor for a fragmented identity and see how this fragmentation is due to a complicated historical and social context. In post-war Austria, struggling to rebuild and in a patriarchal society, we will see how our characters attempt to gather their identities in a « place of their own ». Here, Virginia Woolf's theory will be studied from multiple

perspectives in order to demonstrate the importance for our female narrators to re-compose themselves in a space that belongs to them. This reconquest will find its culmination in the study of solitude in nature but also in writing, where we will question the processes and try to understand how they reveal themselves as a strong symbol of re-appropriation of a feminine identity. From there, we will observe that seclusion in nature not only allows for the rediscovery of an identity but also the overcoming of the subject. We will study how our protagonists, by managing to re-establish a connection with nature and non-humans, go beyond the nature/culture duality. This crossing will then be thought of as an example of ecofeminist utopia and we will question its possibilities.

Keywords : *spatial analysis* -bodies- separations - utopia - *gender studies* - isolation - nature - dreams - ethics of care - *animal studies* - violence - *environmental studies* - ecofeminism