

Marlen Haushofer, *Le Mur invisible* Séance 1 - Introduction

I. Contexte d'écriture

I.1. Contexte personnel

Marie Helene Frauendorfer (qui prendra comme nom de plume son nom de femme mariée) naît en 1920 en Autriche. Fille d'un garde forestier et d'une femme de chambre, elle passe les dix premières années de sa vie dans la forêt, et connaît ce que Patrick Charbonneau appelle une « enfance idyllique au milieu de cette nature omniprésente » (« Marlen Haushofer ou la corneille blanche » dans notre volume, p. 327).

Elle part ensuite en pensionnat puis entreprend des études supérieures, interrompues par le service du travail obligatoire et la guerre. Elle se marie à 22 ans et vivra une vie discrète de mère de deux garçons, travaillant comme assistante dans le cabinet dentaire de son mari et écrivant la nuit.

Ses premiers textes paraissent dans des journaux et revues dès 1946. Elle a écrit six romans et des nouvelles, ainsi que des pièces radiophoniques et des œuvres pour la jeunesse. Elle reçoit plusieurs prix nationaux pour certaines de ses œuvres, dont un pour *Le Mur invisible* (prix Arthur Schnitzler), mais elle bénéficiera surtout d'une célébrité posthume. Elle meurt d'un cancer, en 1970.

Dans *Le Mur invisible*, elle s'inspire de sa région de naissance (la Haute-Autriche) et de sa vie en attribuant deux enfants à la narratrice – non pas des garçons cependant, mais des filles. En outre, l'auteure et son personnage ont sensiblement le même âge.

I.2. Contexte géo-politique et social

Le Mur invisible est également en prise avec le contexte et les préoccupations de son époque.

- La Guerre froide

Le roman, publié en 1963, est écrit dans un contexte de Guerre froide (construction du mur de Berlin en 1961, crise des missiles de Cuba en 1962) et traduit, selon Patrick Charbonneau, « la hantise de voir surgir de l'imagination et de l'industrie des hommes des armes susceptibles de détruire du jour au lendemain la terre entière » p. 325). Ce climat de peur planétaire est d'ailleurs mentionné dans le roman, même si c'est en passant : « À cette époque, on parlait beaucoup d'une guerre atomique et de ses conséquences. » (*Le Mur invisible*, p. 10).

On doit à cette angoisse la prévoyance d'Hugo Rüttlinger, mari de la cousine de la protagoniste, et le fait qu'il ait stocké dans son chalet de chasse des vivres, des outils et suffisamment d'allumettes pour cinq années. Toutefois, en dépit de ce contexte de « destruction radicale », « le propos est moins politique que destiné à examiner les effets subjectifs et matériels de cet étrange abandon » de toute société humaine (Sylvie Camet, « Mur invisible et visibilité des murs : la claustration féminine chez Marlen Haushofer », revue *TraHs*, 2021).

- Les « trois K »

L'autre dimension historique à garder en tête en lisant le roman est qu'il se déroule dans une ère de post-nazisme, à une époque où la vie des femmes en Autriche est encore régie par

les « trois K », *Kinder – Küche – Kirche* : les enfants, la cuisine, l'Église (catholique). Il s'agit d'une représentation des valeurs traditionnelles dévolues aux femmes sous l'empire allemand, reprise par le régime nazi ainsi que par certains mouvements traditionnalistes de l'après-guerre.

Le sujet de la **condition féminine** est abordé dans la plupart des œuvres de Marlen Haushofer, qui donnent souvent la parole à des femmes. Nous pouvons ainsi évoquer deux textes qui résonnent de façon intéressante avec le roman que nous avons au programme. *La Porte dérobée* (1957) traite sous forme d'un journal intime des difficiles relations entre hommes et femmes dans la société autrichienne. La narratrice finit par sombrer dans la dépression, après avoir été déçue par les infidélités de son mari et l'absence d'intérêt de ce dernier pour sa vie intérieure. Un mur invisible semble dressé entre les deux personnages. Se pose la question de l'existence d'une porte dérobée par laquelle s'échapper : cette porte serait-elle la séparation ? la solitude ? Dans *La Mansarde* (1969), une femme semble trouver une forme de liberté dans une simple mansarde où elle lit le courrier qui lui est adressé. Ce courrier contient les pages du journal qu'elle a tenu quinze ans auparavant alors que son mari l'avait éloignée de ses enfants et de lui dans un chalet au sein d'une forêt parce qu'elle devenait sourde pour des raisons inexplicables.

Dans *Le Mur invisible*, la narratrice se fait souvent l'écho du caractère étouffant de son existence avant la catastrophe. En outre,

« [à] travers les aventures survivalistes de son héroïne, Marlen Haushofer offre un champ d'action et une liberté refusés aux femmes de son époque » (Annabel Audureau, « *Le mur invisible (die Wand)* de Marlen Haushofer, une robinsonnade moderne au féminin », *Pagaille - Revue de Littératures et Médias comparés*, 2021)

II. Particularités et enjeux de l'œuvre

II.1. Remarques sur le titre

Le titre allemand, *Die Wand*, signifie simplement « le mur » : ce sont les traductrices françaises du roman qui ont ajouté l'adjectif « invisible ». Cet adjectif est cependant utilisé par l'auteure elle-même, mais à l'intérieur de l'œuvre : « pendant la nuit un mur invisible était descendu ou bien s'était élevé » (p. 26, par exemple).

La traduction française, en insistant sur l'invisibilité du mur, met en avant un thème cher à Marlen Haushofer. Le « mur invisible » renvoie aussi bien au mur invisible qui se dresse entre la narratrice et le reste du monde – mur qu'elle rend visible avec de la végétation pour ne plus se cogner contre lui (cf. p. 34) – qu'aux murs invisibles qui se dressaient entre les hommes et les femmes d'une part, et entre les hommes et le reste des espèces d'autre part.

Ces « murs invisibles » symboliques disparaissent paradoxalement grâce à l'apparition du mur, la narratrice échappant à la domination masculine et se rendant compte de l'artificialité de la barrière séparant les êtres humains des autres vivants.

On comprend la popularité récente du *Mur invisible* : le roman annonce aussi bien l'antispécisme¹ que l'écoféminisme, ce courant né de la conjonction des pensées féministes et écologiques².

II.2. Le genre de l'œuvre

- Un roman de science-fiction ?

Le roman semble construit sur le modèle du roman de science-fiction : alors qu'elle s'est rendue pour trois jours dans le chalet de chasse de ses cousins, les Rüttlinger (Louise et son mari, Hugo), la narratrice se retrouve soudainement coupée du monde par un mur invisible qui est apparu dans la nuit, alors que ses cousins étaient retournés au village.

À l'extérieur de ce mur, toute vie – sauf celle des végétaux – a été pétrifiée par une arme terrible, dont les créateurs ont probablement été aussi victimes :

« Il était incontestable que pendant la nuit un mur invisible était descendu ou bien s'était élevé et que dans la situation où j'étais il ne m'était pas possible de trouver une explication à ce fait. » (p. 26)

Cette « expérience incompréhensible » (p. 19) ne recevra en effet jamais d'explication. La catastrophe restée impensable – et donc impensée. Là s'arrête donc la science-fiction, une fois passée l'évocation de l'étrange événement.

- Le récit d'une expérience limite

« Il n'est nullement question de science-fiction, les circonstances qui font advenir une paroi de verre constituant une prison pour la jeune femme, ne méritent pas élucidation, il s'agit plutôt d'un pacte de lecture qui permet de travailler la question de la solitude et de la survie dans cette forme de désolation. » (Sylvie Camet, « Mur invisible et visibilité des murs [...] »)

Ce cadre initial semble ainsi n'être qu'un prétexte pour plonger le personnage dans une expérience limite faite de face-à-face direct avec la nature et de solitude absolue : « Je suis seule et je dois essayer de survivre aux longs et sombres mois d'hiver » (p. 9).

Cette expérience radicale lui permet, comme nous le verrons, de repenser son rapport à la nature, aux vivants humains et non-humains, à elle-même.

- Une utopie ?

La pétrification de tout être vivant par-delà le mur invisible rapproche *Le Mur invisible* des romans postapocalyptiques, sous-genre de la science-fiction qui dépeint le monde après une catastrophe ayant anéanti la civilisation. Cette table rase conduit-elle à l'avènement d'un enfer ou d'un paradis ?

Dans le roman l'expérience inaugurale est celle d'une désorientation face à une nature souveraine, inflexible, violente : la disparition du monde d'avant est d'abord un « malheur »

¹ « Les philosophes Richard D. Ryder et Peter Singer développent le concept d'«antispécisme», en l'opposant au spécisme – concept défini sur le modèle du racisme et du sexisme [...] –, plaçant l'espèce humaine au-dessus de toutes les autres et accordant une considération morale plus grande à certaines espèces animales (notamment le chat, le chien, le cheval et d'autres animaux de compagnie) qu'à d'autres (les animaux sauvages, les animaux d'élevage) (Wikipédia, « spécisme »).

² L'écoféminisme invite à penser conjointement la domination de la nature et celle que subissent les femmes, dans un monde essentiellement régi par la puissance masculine. Bien que le lien entre les deux idées ne soit pas explicitement fait dans le roman, il y affleure.

(p. 25). La narratrice plonge ainsi dans la douleur physique et morale. Mais le roman met en scène une expérience plurielle de la nature, qui apparaît aussi progressivement à la narratrice comme un espace paradisiaque, infiniment plus positif que le monde construit par les hommes :

« J'aime beaucoup vivre dans la forêt, à présent, et il me serait difficile d'en partir. [...] Parfois je pense qu'il aurait été agréable d'élever mes enfants ici, dans les bois. Pour moi, cela aurait été sans doute le paradis » (p. 90).

L'évolution n'a cependant rien de linéaire : l'expérience d'immersion dans la nature relève à la fois de l'épreuve et de l'accomplissement, elle est à la fois malheur et bonheur, et ce jusqu'au terme du roman.

II.3. Les particularités et les enjeux de l'écriture

- Un journal intime

Face à la catastrophe, la narratrice agit d'abord, pour sa survie et celle de ses animaux. Puis, au bout de deux ans et demi, et suite à une seconde catastrophe qui clôt presque le roman, elle se met à écrire et à raconter son expérience. Elle écrit pour lutter contre les émotions qui l'assaillent, contre le risque de la monstruosité, pour garder une forme d'équilibre mental :

« M'obliger à écrire me semble le seul moyen de ne pas perdre la raison. [...] J'ai entrepris cette tâche pour m'empêcher de fixer yeux grands ouverts le crépuscule et d'avoir peur. Car j'ai peur. La peur de tous côtés monte vers moi et il ne faut pas attendre qu'elle m'atteigne et me terrasse » (p. 10).

L'écriture est plate, presque sèche (Charbonneau parle, pour sa part, d'un « style limpide, transparent » (p. 326) similaire en cela au mur). Le lyrisme est, pendant longtemps, refusé et les images sont rares.

Autre singularité de l'écriture : le récit (ce « monologue sans fin », p. 247) ne comporte aucun blanc typographique, aucune structuration visuelle, aucun chapitrage³. En cela, il reproduit l'aspect d'une rédaction pratiquée avec une contrainte matérielle forte, puisque les outils et les supports manquent : « Je possède un stylo à bille et trois crayons. [...] J'écris au dos de vieux calendriers ou sur du papier à lettres commercial jauni » (p. 10). Certains critiques ont pu y voir une dimension plus symbolique, ainsi que le fait Sylvie Camet :

« Ni chapitres, ni sauts de paragraphe, telle est peut-être la meilleure illustration de l'idée d'enfermement. Dans le récit de la protagoniste, récit commandé par l'urgence, guidé par la nécessité d'une économie de feuilles et de mines, le blanc semble le souvenir d'une société de gaspillage de forces et de temps (« Mur invisible et visibilité des murs [...] »).

La fin du roman est abrupte puisqu'elle coïncide avec la fin des réserves du papier : « Aujourd'hui vingt-cinq février, je termine mon récit. Il ne me reste plus de feuille de papier » (p. 322). La narratrice souligne cependant que « ce n'est pas la fin » (p. 321) laissant planer l'incertitude sur son avenir et celui de ses animaux. Il est significatif de ce point de vue que le texte se close sur la figure de la corneille blanche, au symbolisme ambigu, qui apparaît comme un reflet de sa propre condition au sein de la nature.

³ Cela constitue évidemment une différence majeure avec le roman de Jules Verne, dans lequel le chapitrage structure le récit, tandis que les titres donnés aux chapitres créent un horizon d'attente pour le lecteur et lui offrent des points de repère.

- La question de la temporalité

On peut aussi lire dans ces paragraphes qui se suivent une forme de représentation spatiale du temps, de son écoulement monotone. Une manière de matérialiser sur la page la succession de jours faits de répétitions, de redondances. Pourtant, il y a bien quelques événements saillants, liés aux animaux, aux expériences météorologiques extrêmes ou aux problèmes du corps. Mais la seule manière de leur donner de l'importance est de leur consacrer plus de pages, plus de lignes dans l'économie du roman.

Malgré tout, le passage du temps n'est pas tout à fait homogène dans le texte car les 200 premières pages environ sont consacrées à la première année post-catastrophe, quand les dix-huit mois suivants sont narrés en une grosse centaine de pages.

Le récit est donc un récit rétrospectif, commencé deux années et demie après l'apparition du mur. Écrit du 5 novembre au 25 février pour « survivre aux longs et sombres mois d'hiver » (p. 9), il ne repose que sur quelques notes parcellaires et laconiques prises par la narratrice dans des agendas :

« Aujourd'hui cinq novembre je commence mon récit. Je noterai tout, aussi exactement que possible. [...] Je n'ai à ma disposition que quelques rares indications, car il ne m'était jamais venu à l'esprit d'écrire ce récit et il est à craindre que dans mon souvenir bien des choses ne se présentent autrement que je les ai vécues » (p. 9)

Il s'agit d'une différence avec le roman de Verne puisqu'Aronnax s'appuie sur des notes très complètes prises autant que possible au jour le jour. Il revendique donc une exactitude rigoureuse pour son récit qu'il présente comme une « narration fidèle » :

« C'est donc là, au milieu de ces braves gens qui nous ont recueillis, que je revois le récit de ces aventures. Il est exact. Pas un fait n'a été omis, pas un détail n'a été exagéré. C'est la narration fidèle d'une invraisemblable expédition sous un élément inaccessible à l'homme (*Vingt mille lieues sous les mers*, II, 23, p. 593)

Le récit du *Mur invisible* est essentiellement chronologique, avec certains va-et-vient entre le moment de l'expérience narrée (au passé simple) et le moment de l'écriture (au présent). Mais il comporte aussi quelques **analepses**, des retours sur la vie de la protagoniste avant le mur, qui sont essentiellement péjoratives, soulignant combien cette existence antérieure était pesante et critiquant la société humaine et sa puissance de destruction. On y trouve aussi deux types de **prolepses** : quelques-unes, assez rares, qui imaginent le futur de la protagoniste ou celui du monde après le moment de l'écriture ; d'autres, nettement plus nombreuses, qui se situent au niveau du récit rétrospectif (et se projettent donc souvent dans le présent de l'écriture) et qui servent quasiment toutes à annoncer la mort de ses animaux (Perle, Tigre, Lynx et Taureau). Ces prolepses contribuent à créer une forme de tension dramatique, de la catastrophe initiale (le mur) à la catastrophe finale (le massacre de Lynx et Taureau).

- La Nature, personnage du roman

« Avec la montée d'une conscience environnementale, il n'est plus question aujourd'hui, du point de vue littéraire, de réduire la nature à un décor statique, à un miroir de la psychologie ou à un espace symbolique » (Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », dans la revue *Fixxion*, 2015)

Le roman de Marlen Haushofer fait écho à cette analyse : la nature n'y est pas seulement cadre de l'expérience humaine mais actrice à part entière, un personnage qui vit, qui possède une sensibilité ; de même, les animaux y sont dotés d'une vie intérieure. Cette prise de conscience

conduit la narratrice à repenser sa place au sein de la nature. En cela, l'œuvre se rattache au mouvement du *Nature writing*⁴ :

« Le *Nature writing* est un genre profondément introspectif, où l'écrivain cherche à se reconnecter à un monde nature souvent perçu comme perdu, et dans ce processus, il explore non seulement la nature, mais aussi sa propre nature humaine » (Robert Finch, *The Nature of Nature writing*, 2000).

⁴ Le *Nature writing* est un genre littéraire né aux États-Unis et que l'on peut faire remonter à Henry David Thoreau, évoqué dans notre introduction générale. Les œuvres qui s'y rattachent mêlent observations de la nature et considérations autobiographiques.