

Le Mur invisible (Die Wand) de Marlen Haushofer :
fiction de la nature d'après

(Bérengère Blaquez d'après C. Millner + Vuibert + GF + divers articles)

Introduction

Récit de deux ans et demi au cœur d'une nature omniprésente, *Le Mur Invisible* pose la question d'une expérience de survie qui va progressivement donner à éprouver le monde autrement.

Réflexion sur le titre « **fiction de la nature d'après** »...d'après le point de vue unique d'une survivante ; d'après la catastrophe inexplicable ; d'après notre présent (roman d'anticipation dystopique) ; d'après l'anthropocène (après avoir mis un terme aux conventions d'un monde ancien dont nous verrons qu'il meurt de son anthropocentrisme) etc.

La narratrice chronique de menus événements qui font son quotidien et se ponctuent de réflexions tirées de l'introspection due à une situation insolite : l'absolue solitude au cœur du vivant (animal et végétal sans autre humain croit-on jusqu'au dénouement). Plusieurs questions vont sous-tendre notre lecture :

Quelle expérience de survie au cœur d'une nature étrangère (quand on est une femme ayant vécu en ville) ?

Quelle expérience intérieure au cours de cette exploration au cœur de l'environnement sans autre intermédiaire ?

La nature elle-même, largement personnifiée dans le roman, expérimente-t-elle un développement en dehors de la présence humaine, si comme le pense la narratrice la forêt « *ne veut pas que les hommes reviennent* » (p.215)?

I. **Qui est Marlen Haushofer ?**

1. Courte biographie

Elle est née en **1920** dans un milieu modeste puisque son **père était garde-forestier** et sa **mère femme de chambre**. La profession de garde-forestier de son père conditionne une **enfance au milieu des montagnes et des forêts de la Haute-Autriche (en bordure de l'actuel parc de Kalkalpen fondé en 1997)**, paysage qui sera la toile de fond de toutes ses œuvres. Elle a dix ans quand ses parents l'envoient dans une **école religieuse à Linz**. Sa **vie au pensionnat** est évoquée ds deux romans (*Une poignée de vie* et *Sous un ciel fini*).

Quand elle obtient le baccalauréat, en 1939, à la veille de la guerre, son pays annexé par l'Anschluss est sous gouvernement nazi et elle est contrainte de faire son « **service de travail obligatoire** » en **Prusse**. Elle fait des études de façon entrecoupée : elle commence en 1940 des **études de germanistique** (littérature et langue allemande), les interrompt, voyage (à Munich, à Prague), puis les reprend en 1943, les interrompt à nouveau en 1945. Elle commence d'écrire tôt, est déjà publiée en 1946 dans des journaux. Mariée en 1941 (séparation de 1950 à 1957) avec Manfred Haushofer, un **dentiste dont elle deviendra l'assistante**, elle est **mère de deux fils**. Son existence dans la ville de Steyr au Nord de l'Autriche se partage alors **entre vie domestique, travail auprès de son époux ET temps volé consacré à l'écriture, tôt avant de partir au travail ou dans la nuit**. Elle a sans doute connu une vie assez proche de celle décrite par son héroïne, et par les héroïnes de ses romans en général : elle a passé plus de 20 ans dans une petite ville de province, **paraît s'être réfugiée dans l'écriture, afin que sa vie ne se limite pas aux tâches quotidiennes à la recherche d'un sens plus vaste** cf titre de l'étude de Miguel Couffon *Marlen Haushofer, Ecrire pour ne pas perdre la raison*, L'Harmattan 2010 ou encore cette analyse de R. Battiston :

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

émancipation et les limites imposées par la société¹.

Elle sera relativement reconnue par ses pairs, puisqu'elle reçoit **différents prix** (voir notre édition p.328), surtout pour *Le Mur invisible* (1963 Prix Arthur Schnitzler) et le Gd prix national de la littérature autrichienne pour un recueil de nouvelles, *La Terrible Fidélité* (1968). Elle fréquente avec discréction les milieux littéraires, notamment les intellectuels du café Raimund de Prague (Oskar Jan Tauschinski deviendra responsable du fonds M Haushofer après sa mort). Mais le public ne la découvre vraiment qu'avec la lecture radiophonique du *Mur invisible* en 1968².

Elle meurt d'un cancer des os avant d'avoir eu 50 ans en 1970.

2. Oeuvres et postérité.

Elle publie des nouvelles en revues telles que *Lynkeus* de Hermann Hakel ou les *Stimmen der Gegenwart* (« Les voix du présent ») de Hans Weigel qui la soutient et lui permet d'obtenir son premier succès avec « La cinquième année » en 1952 (en 1953 Prix national autrichien d'encouragement des Lettres où la narratrice décrit (déjà) l'éveil à la nature d'une petite fille orpheline, apprenant à découvrir quiétude et liberté. Ses œuvres principales seront :

GENRES	Quelques Titres	Date de publication et récompenses
récits, romans	<i>La cinquième année</i>	1953, récompensé du prix national d'encouragement des Lettres
	<i>Une poignée de vie</i>	1955
	<i>La porte dérobée</i>	1957
	<i>Le mur invisible</i>	1963
recueils de nouvelles	<i>Dans la mansarde</i>	1969
	<i>La fontaine au myosotis</i>	1956, prix fondation Körner
	<i>Une terrible fidélité</i>	1986, Grand prix nationale de Littérature autrichienne
autobiographie	<i>Sous un ciel infini</i>	1966
Récits jeunesse	<i>Cette histoire avec la vache</i>	

Ses œuvres bénéficieront d'une forme nouvelle de reconnaissance dans les années 1980. Le *Mur invisible* notamment n'est traduit en France qu'en 1985. Ses écrits témoignent d'une forme de réserve : la langue est tjs très dépouillée, **la précarité de la vie, la menace de la mort** sont omniprésentes tout en ne suscitant **pas de grands effets de pathos**. Même la question de l'angoisse est abordée avec une certaine **distance** dans l'écriture. Cela fait d'elle une autrice assez atypique dans le paysage littéraire des années 60 et 70 en Autriche : on est alors dans la période d'une **littérature assez torturée, qui hérite des crimes de guerre nazis et du silence qui les a suivis**. Dans tous les pays d'Europe, la reconstruction après la guerre entraîne un silence qu'il est difficile de briser. En France, par exemple, l'unité nationale se paie au prix de mensonges, d'une relativisation du rôle du gouvernement français dans la déportation des Juifs. En Autriche, **il est plus facile de considérer l'Anschluss, qui a été voté par + de 90% de la population, comme une annexion, qui rend le pays moins coupable, voire victime lui-même.**

Les écrivains autrichiens témoignent en général dans leurs œuvres d'un grand **dégoût pour la mauvaise foi** de leur pays et les écrits mettent en scène le **retour d'une horreur sous d'autres formes**, ne seraient-ce que des cauchemars. Voir Ingeborg Bachmann (née en 1926), Thomas Bernhard (né en 1931) qui reconnaît « *Nous Autrichiens sommes apathiques ; nous sommes la vie en tant que désintérêt général pour la vie.* », Peter Handke (né en 1940), Elfriede Jelinek (née en 1946). Ces récits

1 Régine Battiston, « Marlen Haushofer : écrire pour transcender sa condition de femme », Germanica, no 46, 2010.
URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1050>.

2 Miguel Couffon *Marlen Haushofer Ecrire pour ne pas perdre la raison*, L'Harmattan 2010, p. 9.

sont, de manières très différentes, d'une lecture assez difficile. Ils expriment des sentiments ambivalents, dissocient les consciences.

L'écriture de Marlen Haushofer est quant à elle caractérisée par un **fort réalisme**, et même si nous pourrons interroger la possibilité d'une **interprétation du livre comme représentation de la psyché** (nous y viendrons). Elle se distingue ainsi de ses contemporains tout en évoquant une réalité en partie assez proche. Notons enfin l'importance du motif de la claustrophobie féminine dans une société étouffante **par la métaphore spatiale**: -dans son dernier roman, ***La Mansarde*** [Die Mansarde] (1969), sur le modèle d'*Une chambre à soi* de Virginia Wolf, elle explore la folie, la surdité physique, signes d'une culpabilité à refuser de se soumettre aux normes sociales. -***Une porte dérobée*** (Die Tapetentür), envisage l'échappatoire par la création -l'espace clos du mur dans ***Le Mur invisible*** (Die Wand) enferme la femme mais la libère aussi peut-être paradoxalement de sa condition figée.

II. **Une expérience sensorielle de la nature**

1. une épreuve de survie

Le roman paraît relever à la fois du genre de la **robinsonnade** (à la suite de Defoe, *Robinson Crusoé*, expérience de survie solitaire dans un état naturel au départ hostile et peu à peu révélateur de soi) et du **bildungsroman** (récit d'apprentissage). Mais la présence du mur au-delà duquel tous les hommes et animaux ont été pétrifiés le rapproche aussi des **romans post-apocalyptiques** (menaces nucléaires et conséquences p. 12).

Or ces trois formes de romans intègrent une dimension critique puisqu'il s'agit de repenser un monde de valeurs qui appartient au passé. C'est ainsi que *Robinson* est pensé aujourd'hui comme « **l'instrument littéraire d'un questionnement général à l'égard du sujet** ³ » et que le récit post-apocalyptique questionne « cet autre monde qui surgit au cœur même de la représentation d'une fin absolue ⁴ ». **Rappel** « *apocalypse* » étymologiquement signifie à la fois destruction et révélation. Comment le roman tresse-t-il cette double signification à travers l'expérience de la nature qu'il propose ?

a. L'expérience de l'hostilité de la nature.

Au départ la narratrice qualifie de « malheur » (p. 25) la destruction du monde extérieur qui apparaît comme terriblement hostile et inquiétant. La mésange morte qui révèle le mur sur lequel se sont écrasés toute une série d'oiseaux, « *minuscule cadavre taché de sang* » (p. 21-22) signale la vulnérabilité animale et humaine dans ce nouveau contexte. Toutefois, le monde végétal reste quant à lui impassible et semble inviter à se poser et à penser autrement « *l'air charriaît une douce senteur d'aiguilles de pin chauffées. Je m'assis sur le banc devant la maison et aussitôt tout ce que j'avais vu dans la gorge me parut complètement irréel* » (p. 22).

Mais rapidement, une impression de conflictualité avec la narratrice s'installe « *le soleil illuminait la clairière, mais les couleurs devenaient peu à peu plus froides et plus dures* » (p. 28). Ainsi, le regard de la narratrice sur la nature se met à changer : la gorge n'est plus « *belle et romantique* » mais devient « *humide et sombre* » (p. 33) et elle hâte le pas pour sortir de la forêt. Le climat est étonnamment hostile : le 1er Mai qui suit la catastrophe est un « *véritable jour d'hiver* » (p.45) avec une pluie ininterrompue puis une tempête de neige. Le climat paraît dès lors « *se liguer contre* » la narratrice (p. 153).

Certains moments apparaissent comme des acmés de ce conflit ouvert avec la nature, il s'agit des orages. La réversibilité qu'ils entraînent est terrifiante, transformant le moindre « *aimable ruisseau* » en « *monstre brunâtre* » (p. 110). La narratrice « *au centre des masses de nuages déchaînées* » paraît particulièrement vulnérable (p. 226), entièrement « *livrée[e]* » à l'événement (p. 233). Elle est entièrement soumise aux variations et en vient même à redouter la clémence

3 Jean-Paul Engélbert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité*, Droz, 1997, p. 341.

4 Jean-Paul Engélbert et Raphelle Guidée « Avant-Propos : l'Apocalypse et après ? », in Catherine Coquio Jean-Paul Engélbert et Raphelle Guidée, *L'Apocalypse : une imagination politique XIX-XXème s.*, PU Rennes, 2018, p. 14.

inhabituelle des éléments « qqch m'inquiétait confusément, c'est que tout se soit si bien passé » (p. 247). Le danger est au fond constant pour elle et ses bêtes : elle n'amène jamais Lynx dans les taillis pour lui éviter les piqûres de guêpes (p. 100) et elle se sent « prisonnière de cette cuvette encaissée » (p. 145). La nature entière est alors perçue comme un terrain de chasse où elle et les animaux sont traqués sans merci : « j'avais l'impression que la nature ne constituait pour ses créatures qu'un immense piège » (p. 280), ne proposant « rien que des dangers de toute part et un dur labeur » (p. 298). Toutefois, une image lui renvoie son propre reflet qu'elle apprendra à reconnaître : celui d'une vulnérabilité certes, mais qui va s'affirmer au cœur de la nature. Il s'agit du renard dans la glace (p.149) qui lui revient plusieurs fois en mémoire, image obsédante « signe d'une autre chose » (p. 149).

Passage à lire : « Une bête adulte et solitaire qui suivait sa voie tracée ».

b. la nature, source de souffrance et d'angoisse

Physiquement, le travail de la nature afin d'assurer sa survie engage des efforts répétés et douloureux « car il poussait sur le terrain, outre les buissons, une herbe à longues racines, incroyablement coriace » (p.54). Le travail paraît démesurément ardu comme le soulignent les superlatifs « trop dur » (p. 232), « très pénible » (p.54), « travail très fatigant » (p. 50) ou encore la répétition de l'hyperbole « énorme travail », « comme une énorme montagne » (p. 235). Le mythe de **Sisyphe**, sans être nommé, ne semble jamais bien loin de ces descriptions énumératives : « Couper du bois, récolter les pommes, aller chercher le foin à la cabane, réparer la route, consolider le toit ». L'itération se fait aussi l'écho de ces efforts infinis : « chaque fois que j'espérais me reposer un peu, un nouveau travail se présentait » (p. 113) ; elle se dit encore « continuellement abrutie » (p. 64).

Le corps souffre : mains (en sang par ex. « écorchées par les ronces et les échardes » p. 34), dos « affreusement courbaturé » (p. 40), épaules « je me sentais terriblement abattue et mes épaules me faisaient mal » (p. 228), jambes lors du deuxième hiver « je me ressentais des trop grands efforts et plus tard ces douleurs ne me quittèrent jamais plus tout à fait » (p. 275-76). La douleur devient si forte qu'elle est vécue sur le mode du détachement : « chacun de mes muscles et de mes os me faisait mal, mais cette douleur ne me touchait plus, elle ne semblait pas me concerner » (p. 231).

L'esprit souffre sous la forme d'une peur régulière et d'une solitude terrassante : « il n'y aura personne près de moi quand je mourrai. Personne ne me touchera, n'aura ses yeux fixés sur moi, ne posera ses doigts chauds et vivants sur mes paupières refroidies » (p. 120-121). Au début du récit, la narratrice sort toujours armée d'un couteau (p. 61, 67) et le pire moment reste celui de la solitude nocturne « allongée dans l'obscurité et le silence, je me sentais complètement réveillée et les pensées s'abattaient sur moi comme un essaim de frelons » (p. 151). C'est cette même peur qui provoque l'écriture « j'ai entrepris cette tâche pour m'empêcher de fixer grands yeux 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 ». **Peur mentionnée comme source de récit** (p. 51, P. 219 etc). **Le fait de traduire l'incompréhensible en mots est un des premiers pas vers l'apaisement** : « J'ai pris l'habitude d'appeler cette chose « le mur », il fallait bien lui donner un nom puisqu'elle existait » (p.19).

Observons combien la peur renvoie aux pires heures de l'Histoire en faisant ressurgir : « les nuits de bombardements passées à la cave » p. 107 ; mais elle rejoignent aussi les peurs primitives « Le mur n'était-il pas une confirmation de mes craintes enfantines ? » (P217).

Dès lors la peur se mue en angoisse, elle n'a plus d'objet précis et terrasse la narratrice « très lasse », « presque épuisée », « clouée au sol » (p. 70). Elle mentionne ainsi un état dépressif qui la met en danger p. 92. Elle dira ainsi « Rien n'avait aucun sens et tout m'était égal », allant jusqu'à mentionner la possibilité du suicide « Je trouvais qu'il aurait mieux valu que je me tire une balle à temps » (p. 232).

Face à cette angoisse le travail devient « la seule issue » (p. 116) par laquelle la narratrice cherche « par tous les moyens d'écartier » (p. 82) les représentations terrifiantes comme la chouette, le renard, les vipères face à ses animaux domestiques. Elle **apprend à s'adapter** afin de survivre et d'aider ses animaux domestiques à vivre le mieux possible, c'est-à-dire qu'elle va mobiliser les ressources et

outils environnants, les savoir-faire dont elle dispose (dans sa mémoire ou grâce à l'almanach, voir p. 150 « *Tout ce que je sais sur l'élevage du bétail [...] me vient de ces almanachs* ») ainsi que son énergie et son courage⁵. Cette mobilisation suit le choc initial afin de ne pas « *sombrer dans l'abîme* », à savoir « *perdre la raison* » (p. 9). Pour cela elle va suivre une « *sorte d'exigence intérieure* » (p. 51). Le travail lui donne « *un semblant d'ordre dans le grand désordre* » (p. 34), même si, pour cela elle doit pratiquer des activités qui lui répugnent comme « *la sanglante occupation de chasser* » (p. 73) ou « *vilaine affaire sanglante* » (p. 225); « *La perspective de ces activités meurtrières ne me plaisait pas* », « *pourtant je n'avais pas d'autre choix si je voulais rester en vie* » (p. 50). Idée récurrente de la chasse par nécessité et non par plaisir : p.50, 62, 144 etc.

L'apprentissage est d'abord celui de **l'anticipation** « *il valait mieux rester affamée quelque temps que mourir de faim l'année suivante* » (p.134). Puis, elle découvre **les outils nécessaires** (p.41, 49-50, 207 etc) et se perfectionne dans la réalisation d'activités agricoles. Son corps prend le pli et parvient à assumer les tâches sans souffrir autant : la coupe du bois « *mes mains finirent par s'y accoutumer* » p. 115, le fauchage du blé « *mieux que l'année précédente* » (p. 228). Le dégoût se fait moins sentir dans l'exercice de la découpe du gibier « *travail qui au début m'avait été très pénible* » (p. 115).

Son objectif est **humble** mais nécessaire : « *Je dois seulement veiller à rester en bonne santé et être capable de m'adapter* » (p.90). On voit au fil du récit une satisfaction devant les progrès accomplis : « *je parvins peu à peu à mieux organiser mon travail et ma vie en fut facilitée* » (p. 114) ou encore « *la première année je n'en avais pas été capable tout simplement parce que je ne savais pas trouver le rythme convenable. Mais depuis, j'avais appris comment il fallait s'y prendre et m'étais adaptée à la forêt* » (p. 257)

-----> **expérience de la nature qui confronte à ses propres limites** si l'on sait « échapper aux dangers, accepter la préparation, la précaution [...] parce qu'elles sont la condition d'une vie réelle, insouciante et créatrice, active et historique⁶».

2. la nature comme risque et joie d'un ravisement

On pourrait voir dans le roman **l'itinéraire d'un accablement à une forme de ralentissement, d'acceptation** qui va permettre en cours de route à la **contemplation** de prendre place.

Deux visions ambivalentes de la nature cohabitent dans le récit, selon une tradition fertile. Carolyn Merchant⁷ explique ainsi que 2 images de la nature ont longtemps prédominé « la nature sauvage et incontrôlable , qui pouvait provoquer violence, orages, sécheresse et un chaos généralisé » et l'identification à « une mère nourricière». De la même façon, Robert Harrisson montre la double image de la forêt, lieu « de danger, de perdition [...] mais aussi d'enchantement⁸».

a. La nature offre l'**expérience d'un engourdissement bienheureux** possible : « *j'aurais aimé rester toujours là, dans la chaleur et la lumière, le chien à mes pieds et l'oiseau tournoyant au-dessus de ma tête* » (p. 72). Notons que le verbe **contempler** apparaît à plusieurs reprises dans le roman, mais généralement en se référant à ses animaux : « *je contemplais nos traces dans la neige, mes lourds talons et les fines empreintes du chien.* » (p. 279) ou encore p. 185, p. 242, 243 (la prairie). La situation imposée par le mur se révèle l'occasion d'une affirmation de ce qui lui correspond pour la narratrice :« *J'aime bcp vivre dans la forêt, à présent, et il me serait difficile d'en partir* » (p.90). Elle comprend a posteriori qu'elle aurait aimé y élever ses filles (p. 90). En voyant la profusion à l'œuvre

5 Rosanna Gangemi « Survivre à l'épilogue. Une lecture de Die Wand (M Haushofer), Dissipatio H.G. (Morselli) et Trois fois la fin du monde (S. Divry), in Fanny Platelle et alii, *Catastrophes, menaces et risques naturels*, Nodus Publikationen, 2923, p. 247.

6 Frederic Worms, *Revivre. Eprouver nos blessures et nos ressources*, Flammarion, 2012, p.216.

7 Carolyn Merchant, *La Mort de la nature : les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*, Marseille, Wildproject, 2021 [1980], p. 37.

8 Robert Harrisson, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Champs Essais, 1994, p. 10.

dans la nature (le retour des truites qui ne saurait tarder, p.112-113), elle apprend à **mettre à distance sa propre appréhension de la dégradation et de la mort**. Le spectacle de la beauté de la nature va ainsi recouvrir une **valeur presque thérapeutique** : « *la nouvelle splendeur de leurs couleurs* » (au sujet des bois p. 137), « *l'étincelant paysage d'hiver* » (p. 180), « *rien ne [la]calme autant que la chute silencieuse des flocons ou la pluie d'été après l'orage* » (p. 278).

Toutefois, le risque apparaît alors de **ne plus être qu'un regard posé** sur la nature, sans parvenir à trouver la force d'autre chose : « *Je me souviens très nettement de ce jour-là. Je vois les toiles d'araignée qui s'étendaient, brillantes, entre les branches, à côté de l'étable sous les pins, et de l'air mordoré qui tremblait. Le paysage avait une profondeur et une clarté toute neuves et je n'aspirais qu'à rester assise ainsi la journée entière et à regarder.* » (p. 138-9). Le lieu le plus propice à la contemplation est l'alpage, les nuits y sont « *toujours trop courtes* » (p. 220-221, à lire) et le risque de ne plus parvenir à se consacrer au travail périlleux. Après cette découverte, la narratrice se sent composée de deux individus différents, dont l'un ne pouvait vivre que dans la vallée, alors que l'autre ne commençait à s'épanouir que sur l'alpage (p. 213). Selon Régine Battiston cette dichotomie est symbolique : « le chalet du bas (Jagdhaus) représente le monde humain, terrestre, au quotidien difficile et rude. Lui est opposé celui du haut (Almhütte) qui permet de se retrouver, de se ressourcer »⁹. Il est le lieu, selon elle, le plus éloigné des hommes, où peut surgir un paysage onirique et le symbole d'une transcendance : « le lieu reste un hors-lieu ancré dans un hors-temps »¹⁰. C'est donc là que s'expérimente le sublime.

Lire le passage p. 221. Pour la narratrice, cette expérience passe d'abord par un **effacement de tout le reste** « *Je ne pensais à rien, je n'avais plus ni souvenir ni peur* » [...] *j'étais seulement assise, appuyée contre le mur de bois, en même temps lasse et éveillée, et je regardais le ciel* » p. 221. Le spectacle est celui de l'immensité « *abîmes infinis* », « *gigantesques cavernes noires* » mais la narratrice paraît pourvoir s'en approcher dans une forme de **familiarité soudaine** « *il m'arrivait d'utiliser les jumelles mais je préferais contempler le ciel à l'œil nu. Je pouvais ainsi l'embrasser tout entier* ». Bachelard voit dans la contemplation une **catégorie philosophique de la rêverie** qui suppose une attitude spécifique « un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur **en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini** »¹¹. Cette forme de rêverie engage selon lui un sentiment d'agrandissement intérieur « *Nous nous sentons promus à la dignité de l'être admirant* ».

b. perdre son identité ? Toutefois, l'extrême solitude dans le face à face avec la nature est **un péril toujours possible**. La narratrice n'a aucune possibilité de divertissement « *pas de livres, pas de conversations, pas de musique, rien* », p. 245. Elle court le risque de perdre le sentiment de sa propre cohésion : lire le passage p. 269. Face à l'immensité, son propre visage lui paraît « *tout à fait superflu* » ; « *il était pauvre et nu et j'en eus honte, je ne voulais plus rien à voir à faire avec lui* ». Elle sent d'ailleurs la nécessité de se défaire de « *l'impression de vacuité* » (p. 269) que cela lui laisse. Le **motif de la vanité** travaille par ailleurs en sourdine le récit : les orties et mauvaises herbes triomphent (p. 214, p. 307) et la narratrice elle-même sent qu'elle se dissout progressivement dans son environnement : elle dit ainsi ressembler « *plus à un arbre qu'à un être humain, une souche brune et coriace qui a besoin de toute sa force pour survivre* » (p. 96). Sa pensée elle-même se met à porter les traces de ces liens à l'environnement qui la reconditionnent « *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 pensés » (p. 215).

Une **métamorphose progressive du moi** se joue dans l'alpage, mais il court le risque de dissolution, celui d'être « *lentement aspiré par un nous plus grand que lui* » (p. 215), risque qui rend « *presque impossible de rester un moi unique séparé, une aveugle petite vie entêtée qui refusait de se*

9 Régine Battiston, *Lectures de l'identité narrative : Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald*, Paris, éd Orizons, 2009, p. 141.

10 Ibidem

11 Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF 2020 [1957], p. 259

fondre dans la grande communauté » (p. 215). La narratrice souligne d'ailleurs la conscience qu'elle a de la nécessité de ne pas prolonger ni trop répéter ces moments car un tel état « *n'aurait pu se prolonger sans nous mettre en péril mes bêtes et moi* » (p. 252).

Parfois, la vision du paysage gagne tout l'espace mental au point d'empêcher toute autre forme de pensée : l'épuisement la conduit ainsi à fermer les yeux et à ne plus rien voir d'autre sur sa scène mentale que « *Il n'existe plus ni pensée, ni souvenir, rien que la vaste et silencieuse lumière de la neige* » (p. 173). Depuis la mort de Lynx qui la rattachait à une pensée propre et vitale, la narratrice mesure le danger de se laisser engloutir par ces visions « *cette tentation d'entrer dans le silence blanc et sans douleur devient parfois très grande. Je dois me surveiller plus sévèrement qu'avant* » (p. 173). **Métaphore poétique d'un détachement qui pourrait conduire à une déréalisation**, avant-dernière étape d'un abandon de sa volonté de survivre ? Ailleurs c'est l'image des grottes, jadis évoquées par un ami d'Hugo qui lui reviennent comme une possibilité d'enfouissement -retour à la fusion primordiale, matricielle : « *Parfois la pensée de ces grottes me poursuit des journées entières* » (à lire p. 120).

3. La satisfaction de connaître la nature par les sens

Rien à voir avec le roman d'aventure qui relève des « *sucreries du passé* » (p. 316). Rappel amusé du récit où le héros pillait les ruches des abeilles sauvages. Elle, confrontée, à la nature sauvage pense l'anecdote très éloignée de sa propre expérience : elle n'aurait « *jamais osé les piller* » (p. 316). Pour la narratrice, il est nécessaire d'expérimenter dans le corps afin d'appréhender au plus juste ce qui nous fait face : « *Ce n'est que lorsque la connaissance d'une chose se répand lentement à travers le corps qu'on la sait vraiment* » (p. 72). Notons combien cette relation fondée sur les sens appelle un discours authentique :

- (au sujet du mur) « *Je sais qu'il était ridicule de raisonner ainsi, mais c'est ce que j'ai pensé à ce moment-là, c'est pourquoi je ne veux pas le taire* » (p. 22).
- « *je ne vois vraiment pas à qui je devrais encore mentir aujourd'hui [...] je peux me permettre de dire la vérité, tous ceux à qui j'ai menti pendant ma vie sont morts* »

Bref aperçu de l'appréhension sensible du monde :

sens	Quelques exs
ouie	« tristes cris des oiseaux » p.21, « silence presque total » p. 104, « sifflement du vent » p.280. Voir surtout le remplacement progressif des horloges par le chant des oiseaux. Lire p. 108 « bruit fantomatique » de la cloche (hallucination auditive ? Impossible abandon de l'idée d'absolue solitude ? Corde brisée par l'orage ?
odorat	« parfum sauvage du soleil et de fruits en fermentation », étrange parfum du cyclamen « fleur très singulière et un peu effrayante » p. 114 ;
goût	Pommes p. 261, framboises p. 99 (jusqu'à la saturation), prunes p. 134 rares moments de plaisir gustatif
vue	Constante / paysages, animaux, végétaux...
toucher	Ses animaux

III. Une expérience d'épure existentielle et littéraire de la nature

1. l'ascèse

La nouvelle expérience de la nature se fonde sur une ascèse quotidienne, où **le moindre gaspillage est à bannir** (p. 50), et les **plaisirs gustatifs quasi inexistant**s, notamment du fait de l'absence de sucre (p. 51). La narratrice ne se nourrit quasiment plus que de viande et de lait (p. 95) ce qui métamorphose son corps qui devient d'une extrême maigreur. Peu à peu, elle s'habitue cependant, n'ayant « *plus autant d'envies impossibles à satisfaire* » (p. 238).

Une étape semble franchie avec la maladie qui la cloue au lit : de là, le dépouillement

s'accentue encore et elle change de regard sur son passé qu'elle met de côté pour s'en remettre à « *un nouvel ordre des choses* » (p. 291). Une véritable métamorphose a lieu : certes certains moments rattachent encore douloureusement au passé (comme Noël), elle sait qu'une nouvelle dimension s'ouvre à elle, la remplissant d'une « *sorte de joie timide* » (p. 156).

Son identité évolue au contact d'expériences qui la révèlent autonome, elle qui n'avait jamais pris sa vie en main jusque-là (p. 95-96) : « *Déjà aujourd'hui, je ne suis plus la personne que j'ai été* » [...] *Comment savoir dans quelle direction je vais ?* » (p. 52) ; « *Je ne suis plus celle que j'étais il y a deux ans* » (p. 77).

Cette préoccupation est aussi portée par l'écriture sous forme d'épure qui se concentre sur l'essentiel : le matériel est limité avec un stylo à bille « *presque vide* », trois crayons et peu de papier « *au dos de vieux calendriers ou sur du papier à lettres commercial jauni* » (p.10)

2. l'épure de la fiction de la nature : nécessité d'une adaptation

a. nature writing ?

De nombreuses fictions contemporaines présentent des situations de crise ou de post-crise qui impliquent la destruction des sociétés dans lesquelles ont grandi les personnages, qui sont les sociétés contemporaines au lecteur. La forêt y est présentée comme un espace possible de survie¹². Ces récits relèvent de la ***nature writing*** (trad littéraire : « écrire sur la nature »), définition : genre littéraire né aux EU dans une certaine tradition politico-philosophique remontant à HD Thoreau qui mêle observation de la nature et considérations autobiographiques. D'après l'étude de référence de Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, quatre éléments-clés, constitueraient le « texte environnemental » comme dans certains classiques du genre et notamment dans *Walden* ou *La vie dans les bois* :

1. l'environnement non humain est évoqué comme acteur à part entière et non pas seulement comme cadre de l'expérience humaine ;
2. les préoccupations environnementales se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines ;
3. la responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique du texte ;
4. le texte suggère l'idée de la nature comme processus et non pas seulement comme cadre fixe de l'activité humaine

Pour *Le Mur invisible*, certes on peut voir un prolongement de la nature writing, mais en réalité une rupture s'opère : il n'y a ni tonalité élégiaque, ni tonalité lyrique, on ne célèbre pas la nature, pas plus qu'on ne regrette sa dégradation, mais le seul espace restant de survie, une survie elle-même dégradée. La nature y est expérimentée comme un espace dégradé dans lequel l'homme doit puiser ses moyens de subsistance.

b. La notion d'environnement en jeu

Comment est vécu le monde qui entoure les protagonistes ? L'allemand possède deux termes pour le dire: « **« Umgebung » Vs « Umwelt »** ». Cf le biologiste et philosophe allemand **von Uexküll** à qui Canguilhem y fait référence sur l'environnement de la tique. D'un côté *Umgebung*, environnement, lieu considéré comme ce qui est autre que le soi d'un autre *Umwelt*, traduit avant Deleuze par le « **monde vécu** » ou « **l'entour** », puis traduit par G. Deleuze comme « **lieu vécu** », « **lieu associé** ». Cette nuance pour « *Umwelt* » fait écho à toutes les questions éthiques d'horizontalité, voire de relation.

Dans *Le MI la forêt est un lieu-refuge possible*, qui incite le personnage à repenser son mode d'existence, à construire de « nouvelles formes de vie »¹³ : « ce qui tient ensemble des pratiques sociales et des institutions, un rapport au monde et des manières de percevoir, des attitudes et des dispositions comportementales. Elles déterminent le cadre des idées possibles de la vie bonne. ¹⁴ ». Le

12qqs exs : Après *le monde* d'Antoinette Rychner 2020, *Ombres filantes* (2021) de Christian Guay-Poliquin, *Et toujours les forêts* de Sandrine Colette...

13 Terme que G. Debeaux emprunte à Sandra Laugier et Estelle Ferrarese

14 Gaëlle Debeaux « Fictions contemporaines de la forêt : ... » op. cit.

Mur invisible appartiendrait à la forme des **récits d'encabanement** (Gabrielle Filteau-Chiba, *Encabanée*, Le Mot et le reste, 2021)

Mais Attention ! roman qui ne relève ni de la SF, ni du lyrisme, ni de l'épique, mais **raconte avec sobriété** comment l'espèce humaine parvient (ou non) à s'adapter au presque rien, **à vivre sur un mode dégradé**. On peut parler avec Jérôme Meizoz de « **récits d'adaptation** » :

« Ces récits d'adaptation donnent, du moins pour moi, le **sentiment aigu d'un accord** (...) et **d'une réintégration au monde** qui n'ont rien de léifiant, pathétique ou publicitaire (*Into the wild*, sans le spectaculaire), mais apparaissent plutôt comme le fruit de la lutte et de l'invention, de liens tissés intuitivement entre les humains et non-humains et que les personnages (vieil homme d'une vallée reculée, citadin en rupture, jeune femme errante, etc.) sont chargés en quelque sorte de préserver, d'entretenir voire de recréer.¹⁵ »

3) Une fable sur le sens de l'écriture ?

a. La quête du sens

Les aléas de l'interprétation de l'événement sont présentés : d'abord nommé sans certitude, défini comme une « **résistance** » p.18 ou encore « *de l'autre côté du mur – j'ai pris l'habitude d'appeler cette chose « le mur », il fallait bien lui donner un nom puisqu'elle existait* », p.19 (on le voit encore p.26 « *pas possible de trouver une explication à ce fait* », p.27 « *pensées inutiles* » chassées par la douleur des ampoules aux pieds). Le mur est paradoxal, **à la fois la conséquence de l'apocalypse et la protection contre celle-ci** : lorsqu'elle frappe le poing contre le mur elle se rétracte aussitôt dans la mesure où il est aussi une promesse d'insularité « *et subitement je n'eus plus envie de briser le mur* », p.21. **Toutefois, l'esprit résiste à la catastrophe et à ses conséquences** : p.29 « *à ce moment, j'aurais dû comprendre, mais je ne voulais pas* » (qd elle voit que la radio ne marche pas) ou p. 32 « *Mais quand mes pensées retournaient au mur, c'était comme si elles aussi se heurtaient...* »

La narratrice garde tt de même une **démarche heuristique** dans son nouveau mode de vie. Le sens n'est pas dans la découverte du sens de l'apocalypse mais plutôt **dans le sens à construire**. Elle le rappelle, p.48 **un savant ne pourrait en savoir + qu'elle** : il suffit dès lors d'attendre et de rester en vie (organiser le matin et les jours qui viennent, évocation d'une liste p.92, puis objectif d'affronter le labeur sans réfléchir, p.122 se lever tôt pour ne pas penser). Lire p.244 Long passage sur le sens qu'elle ne cherche plus « *les hommes avaient joué leurs propres jeux qui s'étaient presque toujours mal terminés/ De quoi aurais-je pu me plaindre : j'étais une des leurs et il m'était impossible de les condamner* » mais il vaut mieux ne plus penser aux hommes. Elle pense aux étoiles, au soleil qui, eux, avaient un jeu réussi.

La question du sens devient ce après quoi courrent seulement les humains et dt il faut se défaire (p.277), « *Je ne sais pas pourquoi ns avons fait fausse route, je sais seulement qu'il est trop tard* »(p.278). Si le mur l'a forcée à commencer une vie nouvelle ms toujours touchée par les mêmes choses, vie et mort, donc le mur ne la concerne pas (p.175).

La forêt va alors servir d'épure des scories de la civilisation et permettre une métamorphose : elle éduque à la philosophie ancestrale, permet de ré-apprivoiser les sens et les forces enfuis, comme le dit peut-être l'apologue de la corneille blanche. Sa perception des oiseaux évolue : peu à peu, ce sont les corneilles qui donnent la mesure du temps, qui participent au langage universel et font l'objet d'une réévaluation : « *ici, sur les pins étincelants, elles paraissaient d'autres oiseaux et j'en oubliais mon ancienne antipathie* ». La corneille blanche devient **l'emblème d'une conversion de l'esprit**. Dans l'univers du mythe, le sentiment de mal-être devient supportable et surtout guérissable. Seule la pensée du mythe donne accès à l'essence de la forêt et permet de s'y ressourcer. En adoptant la corneille blanche, l'héroïne fonde sa propre mythologie et permet la résurgence d'une profondeur immémoriale, cf derniers mots du journal, ouverts sur un futur proche qui se fonde sur le renouveau de la pensée ancestrale en accord avec le monde « *Les corneilles se sont envolées et tournent au-dessus de la forêt. Quand elles auront disparu, j'irai dans la clairière porter à manger à la corneille*

15 Jérôme Meizoz, *Lu... de Suisse*, Le Matricule des Anges n°226 , septembre 2021.

blanche. Elle m'attend déjà ».

b. Pourquoi écrire ? La figuration d'une intériorité sans outrance

b1. face à soi-même sans interlocuteur

Après l'alpage et l'expérience contemplative (intense dans le danger de dissolution qu'elle fait courir, cf plus haut), la narratrice fait face à la nécessité d'écrire. Qu'en est-il au juste ?

« *J'en avais assez de passer mon temps à fuir et je décidai de faire face. Je m'assis à ma table et cessai de me défendre [...] la simple décision de céder semblait avoir été efficace* » (p. 154). L'écriture va relever de ce type de face à face avec soi, mais **loin des atermoiements** : il devient nécessaire de « *chasser les pensées inutiles* » (p. 27), d'éviter de « *se souvenir et ruminer* » (p. 116) et d'accepter un autre rapport au temps même si elle a « *toujours particulièrement détesté attendre* » (p.71). La question de l'origine du mur en elle-même demande à être évacuée puisqu'elle ne peut laisser prise à aucune donnée vérifiable « *je n'allais pas me casser la tête à son sujet* » (p. 48). Seul compte le « *présent immédiat* » (p. 150) comme pour ses bêtes, « *sans peur et sans espérance* » (p.226). Aussi, cette nouvelle forme de vie apporte une satisfaction étonnante : celle de « *vivre au jour le jour* » (p. 65), « *d'avancer lentement, de regarder et de respirer l'air frais* » ce qui empêche de « *s'appesantir sur [son] sort* » (p. 146). Dès le départ, la narratrice cherche ce qui fonde l'écriture : pas le plaisir (p. 9), pas non plus la volonté d'être lue (« peu probable » d'une part, pas même souhaitée peut-être et question très certainement résolue quand elle aura fini d'écrire). Ce qui lui apparaît avant tout est la possibilité d'un rempart **contre la FOLIE** :

p.51 question de rester humaine : « *Ce n'est pas que je redoute de devenir un animal, cela ne serait pas si terrible, ce qui est terrible, c'est qu'un homme ne peut jamais devenir un animal, il passe à côté de l'animal pour sombrer dans l'abîme* » (+elle a peur de ce qu'elle pourrait devenir, et pense à cacher son texte en imaginant ce que pourrait en faire celle qu'elle deviendrait). Mais attention, le texte apporte des nuances, des doutes, et se contredit aussi parfois : « *l'imagination rend vulnérable* » (p. 53), elle espère parfois que qqn lira son texte (p. 98), il lui arrive même de laisser un mot comme pour un éventuel interlocuteur de passage (p.197 elle laisse un mot « *je suis à l'alpage* » : espoir en une lecture, ici sommaire et informative) ; « *écrire sans me soucier de savoir si les souris mangeront ces pages.* » (p . 247). **L'importance d'écrire semble liée à l'interlocution** : puisque aucune conversation n'est possible, alors écrire revient à continuer -à parler, à s'adresser, à se tenir en vie.

L'écriture à propos d'une vie séparée par un mur invisible est aussi l'expression d'une **subversion de l'identité** : le mur lui a infligé un nouveau monde qui subvertit et efface les bases de son identité sociale antécédente. Son existence passée et présente sont liées entre elles comme la veille et le rêve, elles sont **séparées par un « mur » ontologique**. S'il est compris comme la frontière de l'esprit de la narratrice, le mur est un phénomène psychologique réalisé ds le monde physique : un objet psychique. Dans la perception de la femme le mur et la nature, le fantasme et la réalité ne sont pas distincts mais appartiennent au même monde, le même ordre ontologique. **Dans son monde post-apocalyptique actualité et illusion se mélangent**.

Plus généralement, cet **enfermement derrière un mur transparent = allégorie de la conscience humaine**, bien qu'on puisse voir le monde extérieur à travers l' « écran » de notre connaissance, nous sommes incapables de voir l' « écran » lui-même. Ns ne pouvons connaître le fondement de notre connaissance. C'est pourquoi le mur est-il invisible : étant la frontière ontologique de l'existence post-apocalyptique de notre narratrice, il ne peut pas, logiquement, lui être visible. Elle **doit littéralement rentrer dans sa nouvelle existence, faire l'expérience de sa nouvelle condition physiquement pour en prendre conscience**. Le mur semi-objectif et transparent délimite à la fois la conscience et la vie physique de la narratrice. Il est fondamental pour son existence non seulement qu'elle l'accepte mais qu'elle tende à l'oublier : « *Ich sehe sie, sooft ich Heu hole, das heißt, ich sehe durch sie hindurch* » (121) « *le mur est tellement devenu une partie de ma vie, que je peux passer svt des semaines sans penser à lui* »+ « *Est-ce que ce n'était pas une confirmation de mes peurs d'enfant ? Dans la nuit, ma vie*

passée, tout ce à quoi je tins, me fut volé d'une effrayante façon. Tout pouvait arriver, à partir du moment où ceci avait été possible ». Le langage neutre, non émotionnel, dépassionné et profondément mélancolique du « rapport » même est un « mur » que la narratrice bâtit autour de son exposition et de sa vulnérabilité. À partir du moment où « tout » peut arriver, quelle est la déf de « raison » ou de « folie » ? Il n'y a pas de standard dans l'univers verbal hermétique du *Mur invisible*, le lecteur doit interpréter le discours à travers un autre. Le rapport discipliné devient transparent pour nous et nous sommes capables de lire l'expérience soulignée de dérangement et de désordre.

b2. Écrire est encore une manière de dire l'inextricabilité de la vie et de la mort.

Avec le recul, la narratrice entremêle la vie et la mort des animaux dans son écriture, sorte de travail de deuil par l'acte d'écrire. En écrivant, la narratrice crée un monument à ses animaux qui témoigne de leur vie et de leur mort irrévocable. Ainsi l'écriture, et pas seulement la mémoire, capture l'horreur de la mort et la protège de l'oubli. Par conséquent, la narratrice l'intègre à plusieurs reprises dans sa texture : « *Comme tout le monde, moi aussi j'étais toujours en fuite et toujours prise dans des rêveries. [...] Mais j'ai vu Lynx se faire tuer, j'ai vu le sang suinter du crâne fendu [...]. C'était la réalité. Parce que j'ai vu et ressenti tout cela, il m'est difficile de rêver pendant la journée* ».

Ni chapitres, ni sauts de paragraphe, telle est peut-être la meilleure illustration de l'idée d'enfermement pour échapper à la mort. 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. L'écriture au présent est exhalée comme le souffle ultime d'une femme dans le pressentiment de sa propre mort, mais dans la conscience aussi que ce témoignage constitue l'assurance de sa propre réalité, alors que son identité se dissout. « *J'observe que je n'ai pas écrit mon nom. Je l'avais donc presque oublié et je n'y changerai rien. Puisqu'il n'y a plus personne pour prononcer mon nom, il n'existe plus* ».

Quand elle rentre dans le mur, elle fait trois observations :

- 1) son esprit est étourdi et vide, marquant la transition vers un nouveau « cadre de pensée » (p.9),
- 2) en touchant le mur, elle entend son propre cœur battre
- 3) son chien qui a lui aussi foncé dans le mur cherche les caresses. Le mur transparent devient une peau protectrice, l'armure du corps de la narratrice.

c. Les figurations du lecteur¹⁶ : entrer dans l'épure avec la narratrice

Dans un monde post-apocalyptique, elle pourrait être tentée d'écrire un soliloque. Son écrit est sans utilité, destiné aux souris, le procédé de l'écriture seul a une valeur et une motivation. Son écrit est prise entre deux feux : elle comprend son inutilité dès la première page mais elle ne peut pas séparer tout à fait le medium – le langage – de son intention de communication. Son acte d'écriture est ainsi fondé sur une illusion qu'elle reconnaît elle-même dans ces mots « *Parfois je dois faire semblant d'écrire pour de hommes, ça me devient alors plus facile* » (p. 98)/« *Manchmal muß ich mir einfach vorstellen, ich schreibe für Menschen, es fällt mir dann ein wenig leichter* » (67). Paradoxe d'une logique du livre dans laquelle se joue l'existence du lecteur contre celle du rapport. Si la situation post-apocalyptique de la narratrice est vraie, alors le lecteur ne peut pas exister (psq il est pétrifié à l'extérieur du mur) et vice-versa, si le lecteur existe, le rapport effacerait ses propres prémisses post-apocalyptiques. La narratrice ermite et le lecteur s'excluent simultanément l'un l'autre et dépendent l'un de l'autre pour exister. **La relation entre l'écrivain et le lecteur du rapport oscille ainsi entre hostilité et intimité.** La narratrice a besoin du lecteur comme adresse imaginaire du texte. D'un autre côté, il n'importe pas de savoir si les souris vont le manger ou si un lecteur va le lire : quand les premières le détriraient physiquement, le lecteur, par sa simple existence, en annihilerait la vérité, le transformerait en fiction.

La scène de l'intrusion est centrale pour la compréhension du livre. Si elle donne une preuve de lecture féministe, elle paraît déplacée et gratuite d'un point de vue réaliste, psychologique ou

16 à partir de l'article de Hugo Caviola, « Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel *Die Wand*»

esthétique. L'intrus apparaît aussi brutalement et de manière aussi inattendue que le mur lui-même. Comme le mur, l'homme intrus pose juste une ligne de partage ontologique de la narration, une ligne qui ne peut être franchie par la connaissance de la narratrice. **Elle provoque l'action : aucun mot échangé entre les deux survivants.** Dans cette scène ostensiblement sans paroles **se joue la relation entre écrivaine et lecteur à un niveau symbolique.** L'intrus, en tuant 2 compagnons, joue le rôle assigné au lecteur. Lire le rapport c'est s'introduire et nier l'intégrité de l'univers solipsiste de la narratrice. Lire c'est tuer le rapport tout comme l'intrus tue les animaux. Et s'introduire de cette façon entraîne la mort puisque le rapport veut préserver son intégrité : être tué = être déclaré lecteur non existant dans un **monde où il n'y a qu'une survivante, l'écrivaine solipsiste derrière son mur.**

Le comportement de l'intrus tout comme son destin sont des indications signifiantes de la manière dont le **texte NE DOIT pas être approché.**

Quand la narratrice se rend compte qu'écrire son expérience de la nature avec les mots des hommes lui semble étranger (p. 193), elle indique l'étrangeté et la falsification que représente la codification de son expérience en termes humains. Elle rêve d'une écriture plus parfaite, comme tracer ses rêves sur la mousse ou sur la neige avec un bâton ou une pierre (p. 192). Que dit cet idéal d'écrit ou de dessin ? Finalement que **seul le lecteur capable de lire l'écrit comme une allégorie, en regardant le rapport à travers « l'écriture des hommes », peut le lire sans faire violence et sans être tué ou exclu du texte.** Écrire avec un bâton ou une pierre unirait celui qui écrit et le lecteur dans le même espace. Lire le tx idéal et le tx réel de la narratrice dans son monde signifie lire à l'intérieur même de l'enclos au lieu de lire un papier à propos (et sans) le monde isolé dont il est question. Lire l'enclos comme un texte signifierait partager son destin non comme témoin lecteur dans une chaise confortable ms comme un compagnon-victime de la catastrophe. Aspiration à trouver un langage transparent, à devenir invisible.

Idéalement, la logique de la clôture de MH implique une expérience dans laquelle écrire et lire coïncident dans le même espace en même temps de manière à ce que l'écrivain, son texte et son lecteur ne s'excluent plus mutuellement mais s'incluent au contraire.

Au lieu d'opposer le soi de la narratrice et le soi du lecteur, le lecteur est embarqué activement dans le procès (processus) du livre-même qui en étant dynamique ne peut pas être appelé « rapport ». Dans une telle lecture du livre, l'intime communion de la narratrice avec la nature et les animaux contient la leçon de la façon dont elle est prête à communiquer avec le lecteur : « Mir fällt schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird » (151)/ « **Il m'est parfois difficile, en écrivant, de maintenir la séparation entre mon ancien moi et mon moi nouveau, ce moi nouveau dont je ne suis pas sûre qu'il ne soit lentement aspiré par un nous plus grand que lui** » p. 215. La ligne entre le soi et l'autre, entre je et nous devient floue, appelant un « + large moi ». L'enclos, l'île ontologique, le produit de la peur et le modèle spatial du + grand solipsisme, tt cela s'offre comme une **quasi-utopie de la communion avec le lecteur.** Cela forme comme une « métaphore étendue » de la relation entre auteur et lecteur.

Fixée ds son discours à l'intérieur de la clôture, la narratrice parle en une sentence clé à propos des animaux au présent de l'indicatif et à propos des hommes au subjonctif. Elle est près de révéler l'intimité qu'elle est prête à partager avec le lecteur dans sa clôture : « *Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald en Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun ; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben, und der alter Mann würde nicht versteinert vor seinem Brunnen liegen* » (131) / « [...] aussi lgtps qu'il y aura ds la forêt un seul être à aimer, le l'aimerai, et si un jour il n'y en a plus, alors je cesserais de vivre. 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, transformé en pierre. **Mais je comprends pq ce sont les autres qui ont tjs eu le dessus. Aimer et prendre soin d'un être est une tâche très pénible et bcp plus difficile que tuer ou détruire** » p. 188. Notre lecture du roman comme lecteurs « aimants » qui pénètrent son enclave à travers le mur de ces mots peut peut-être nous préserver d'une telle pétrification.