

Marlen Haushofer ou de la conquête de l'espace au féminin /
Ingeborg Rabenstein-Michel. — Extrait de : Revue des lettres et de
traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 11 (2005), pp. 201-215.

Notes au bas des pages.

I. Femmes dans la littérature. II. Haushofer, Marlen, 1920-1970.
III. Romancières autrichiennes.

PER L1037 / FL177413P

MARLEN HAUSHOFER OU DE LA CONQUÊTE DE L'ESPACE AU FÉMININ

Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL
IUFM de Lyon - France

En 2001, un long métrage du metteur en scène belge Chris Van der Stappen était intitulé «Que faisaient les femmes pendant que l'homme marchait sur la lune?»¹. Dans un premier temps, nous ne retiendrons de ce film que son titre tout à fait approprié pour servir de fil rouge à cette étude sur Marlen Haushofer, née le 11 avril 1920 à Frauenstein (Haute-Autriche), auteure autrichienne de la génération d'Ilse Aichinger² et Ingeborg Bachmann³. Haushofer avait commencé à publier en 1946, et connu une reconnaissance rapide. Dès 1963, le Prix Arthur Schnitzler suivi en 1968 du Grand Prix de la Littérature de l'Etat autrichien avaient distingué une œuvre redécouverte, après une courte éclipse, au cours des années quatre-vingts, non seulement pour la qualité de son écriture mais surtout pour l'actualité de sa réflexion et de ses sujets: l'incompréhension entre les deux sexes et l'isolement de l'individu (et de la femme en particulier) qui en résulte, ainsi que la faible marge de manœuvre et d'action qu'une société (autrichienne) traditionaliste, catholique et bien-pensante concède aux femmes qui, malgré les bouleversements de la guerre et de l'après-guerre et l'explosion des revendications individuelles et collectives des années soixante, ont bien du mal à se libérer des représentations stéréotypées de la femme en tant qu'épouse et mère soumise à l'homme que la norme continue de leur imposer.

C'est cette marge de manœuvre qui nous occupera ici, puisqu'elle est

(1) Production canado-belge avec Marie Bunel, Hélène Vincent, Tsilla Chelton...

(2) Née en 1921, Aichinger vit aujourd'hui à Vienne, sa ville natale.

(3) (1926 – 1973). Bachmann est morte accidentellement dans un incendie, à Rome.

indissociable de la définition de l'identité féminine et de sa problématique inscription dans la société. Il s'agit donc d'une question d'occupation - et par conséquent de conquête - de l'espace, privé et public, de la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux années soixante-dix. En 1969, au moment où la réussite triomphale de la mission spatiale Apollo 11 était symbolisée par Neil Armstrong, premier homme dans l'histoire de l'humanité à fouler le sol lunaire⁴, que faisaient en effet les femmes? Et que faisait plus particulièrement Marlen Haushofer, l'auteure qui est au centre de notre réflexion?

En 1969, pendant qu'Armstrong marchait sur la lune, Marlen Haushofer publiait son dernier roman, *Die Mansarde*⁵, en apparence (et en apparence seulement) le simple récit de la dérive d'un couple et d'une famille ordinaires. C'est un texte raconté à la première personne par une narratrice sans nom dans laquelle nous sommes bien souvent tentés voire obligés de reconnaître le double de l'auteure. La proximité entre la publication du texte et le décès de Haushofer⁶ est une incitation forte à repérer dans cette ultime fiction le réseau de références autobiographiques qui la sous-tend et qui en fait en quelque sorte le testament littéraire d'une femme pour laquelle l'écriture a été le seul moyen d'échapper à une vie domestique frustrante - certains de ses exégètes pensent même que l'écriture a sauvé Haushofer de la folie. Dans ses livres, c'est justement cette aliénation qu'elle thématise et elle connaît son sujet: enceinte, elle avait dû abandonner ses études de germanistique à Vienne et à Graz pour se marier. Elle épouse un dentiste (qui n'est pas le père de son enfant) et le suit dans une petite ville de la province autrichienne où elle s'occupera de sa famille⁷ tout en travaillant dans le cabinet de son mari. Cette vie non choisie n'est que la prolongation peu exaltante d'une enfance catholique stricte et d'une adolescence placée sous le signe de la jeunesse hitlérienne qui avait culminé dans une expérience de travail obligatoire en Prusse orientale en 1939. Ses rêves d'une vie finan-

(4) Le 20 juillet 1969 à 21h56 (heure de Houston) / le 21 juillet 1969 à 3h56 (heure de Paris).

(5) Claassen Verlag, Hamburg & Düsseldorf, 1969. Traduit du français par Miguel Couffon, *Dans la mansarde*, Actes Sud, Le Méjan/Arles, 1987.

(6) Elle meurt d'un cancer le 21 mars 1970, quelques jours seulement avant son cinquantième anniversaire.

(7) Elle aura un deuxième fils.

cièrement indépendante et intellectuellement enrichissante évanouis, Haushofer devient, dans un premier temps, au vrai sens du terme un «Hausopfer» (victime domestique), signification qu'une de mes collègues a cru, récemment, déceler dans son nom⁸...

Dès ses premières publications, Haushofer raconte ce que l'on appelle généralement des «destins de femme», sans pour autant se référer à une quelconque théorie féministe où la conceptualisation d'une nécessaire libération de la femme⁹ même si l'on peut supposer certaines lectures à cette ancienne étudiante passionnée des langues et des littératures. Instinctivement, intuitivement, Haushofer se sert de son propre vécu pour mettre en mots le sentiment d'injustice qu'elle éprouve devant l'hypocrisie d'une société perpétuant un contrat social implicite qui stipule que le couple et la famille dans leur acception la plus traditionnelle (c'est-à-dire définis par des hommes) forment le socle sacré sur lequel s'organisent la vie de la collectivité et la survie de l'Etat. Dans cette construction, l'espace dévolu à la femme, aux femmes, reste par conséquent essentiellement domestique et privé, subordonné à la condition du mari, régi par loi du soutien financier (forcément) masculin de la famille. Dans la décennie qui suit le Traité d'Etat (1955) qui garantit dorénavant l'appartenance du pays au bloc ouest et voit s'accomplir son spectaculaire essor industriel (le bien connu «miracle économique»), l'Autriche connaît selon Konstanze Fliedl une période de «conservatisme offensif» (cf. note 9, P. 231-232), marquée par le rappel insistant du rôle traditionnel de la femme qui se double, dans ce nouvel univers à orientation résolument commerciale, d'un dorénavant indispensable statut de consommatrice. Dans cette Autriche de la fin des années soixante, on continue de demander aux femmes de ne pas «demander la lune»¹⁰ d'une scandaleuse égalité féminine, tout en les

(8) Une simple faute d'impression (omission du deuxième «h» de Haus(h)ofer, l'avait en fait amenée à compléter le nom de l'auteure par un «p» → «Hausopfer». Le substantif «Opfer» signifie, en allemand, à la fois le sacrifice et la victime.

(9) Cf. à ce sujet Konstanze Fliedl dans sa postface à l'ouvrage *Österreichische Erzählerinnen*, dtv, München, 1995, p. 227. Elle y constate que contrairement à ses consœurs allemandes et anglaises, les auteures autrichiennes de cette époque ne se réclament que très rarement des mouvements féministes.

(10) «ne pas demander la lune» = «ne pas demander l'impossible». Cf. Dictionnaire encyclopédique Hachette, Paris, 2001, p. 958.

invitant à applaudir chaleureusement l'exploit de l'équipage d'Apollo 11, symbole éclatant de l'aboutissement d'un rêve... d'homme.

Peu de femmes (et encore moins de créatrices) réussissent alors à se soustraire au poids de cette catégorisation. Haushofer, au départ un peu trop complaisamment considérée comme une auteure mineure (par rapport à des textes plus ouvertement engagés d'une Ilse Aichinger ou la puissance poétique d'une Ingeborg Bachmann), parfois suspectée d'escapisme et accusée de manquer d'éclat¹¹, finit par susciter l'intérêt des courants féministes (mais pas seulement) quand il devient évident que c'est justement grâce à son style faussement détaché et intentionnellement distancié qu'elle réussit à brouiller voire saboter les images de la conformité sociale que ses textes semblent à priori mettre en scène. C'est par ce mode de narration si particulier qui s'attache à la description minutieuse voire obsessionnelle des moindres occupations (la plupart du temps domestiques) de ses personnages féminins (ménage, cuisine, courses, visites de politesse etc.) que l'auteure réussit à communiquer aux lecteurs le sentiment désespéré d'être engluée dans un quotidien auquel ses «héroïnes» ont tant de mal à échapper. Cette écriture toujours précise, jamais larmoyante, fait éclater les stéréotypes, notamment celui de la famille qu'elle réduit presque toujours à une structure fonctionnelle organisée conformément aux exigences d'un patriarcat dépassé mais toujours puissant.

Dans ses œuvres, les femmes se trouvent prisonnières d'un espace privé (c'est-à-dire domestique) qu'elles ont accepté à un moment donné dans l'illusion d'y trouver leur «vraie place», celle que leur prescrit avec tant d'insistance la norme sociale. Mais l'amour, le mariage, les enfants, le foyer conjugal se révèlent inévitablement des leurres, de simples mais efficaces éléments d'un chantage aux sentiments qui permet de les prendre au piège. Pour ces femmes, rien n'égale en cruauté le moment où leurs yeux se dessillent, où elles prennent conscience qu'elles se sont fourvoyées: avec une lucidité implacable qui ne laisse aucune place à

(11) Cf. Dorothea Zeemann, «Eine Frau verweigert sich» (Une femme se refuse), In: Anne Duden u.a., *Texte zu Marlen Haushofer*, Neue Kritik KG., Frankfurt/Main, 1986, p. 67-72. Zeemann utilise, pour le réfuter vigoureusement, le terme allemand «hausbacken» («pot-au-feu»), c'est-à-dire prosaïque.

l'espoir, Haushofer inscrit ainsi les grands événements de la vie d'une femme dans un processus d'anéantissement psychologique et physique de l'individu féminin qu'elle assimile à un assassinat feutré auquel les victimes elles-mêmes ne sont souvent pas les dernières à prêter la main. Dorothea Zeemann¹² a par conséquent raison de constater que les livres de Haushofer, caractérisés par un «fatalisme catholique» qui exclut l'idée même de rédemption, sont des textes dont le Dieu des (seuls) hommes est absent. Ils donnent à voir un espace de violence institutionnelle et institutionnalisée qu'elle attaque de l'intérieur. Parmi les œuvres de Haushofer, trois me semblent représenter des réponses particulièrement significatives dans ce processus de conquête de l'espace: *Wir töten Stella*, *Die Wand* et *Die Mansarde*. Ces textes couvrent une décennie d'écriture, de 1958 à 1969. Chacun interroge à sa manière la question de la place de la femme dans l'espace social de l'Autriche de l'après-guerre jusqu'à la fin des années soixante.

1. *Wir töten Stella*¹³ ou: mourir ou (sur)vivre parmi les assassins

Le court récit de cinquante-cinq pages paraît en 1958, date importante dans la vie de Haushofer puisqu'il s'agit de l'année où elle se remarie avec son premier mari d'avec lequel elle avait divorcé en 1956. Pour Klaus Antes, sa décision de se lier à nouveau à l'homme contre lequel elle avait pourtant commencé à écrire¹⁴, équivalait à un tragique constat d'échec. Vaincue par les sentiments de culpabilité qui l'obsédaient, elle avait raté ainsi la possibilité d'une nécessaire rencontre avec soi-même: dans des pages disparues (détruites par l'auteure), elle aurait d'ailleurs exprimé avec la lucidité qui lui était propre son intuition d'être arrivée à un point où faute de se renouveler, il ne (lui) restait plus qu'à s'effacer, à disparaître¹⁵.

(12) Cf. note 11.

(13) [1958], List-Verlag, 2. Auflage, Berlin 2003. Traduction des citations allemandes par IRM.

(14) Haushofer avait précisé qu'une de ses plus fortes motivations d'auteure était le besoin de prouver à son mari que l'écriture était pour elle un besoin vital, et surtout un métier à part entière.

(15) Cf. la postface à *Die Wand* (voir note 18), p. 279-280.

Wir töten Stella propose une configuration familiale classique: un couple (Richard et Anna), deux enfants (un garçon, Wolfgang, et une fille, Annette). Un mariage qui fonctionne, explique la narratrice, en pilotage automatique. Le quotidien confortable est impeccablement organisé. Les relations entre mari et femme sont basées sur le principe de la possession masculine: Richard est le propriétaire de tout, la maison, sa femme, ses enfants lui appartiennent. Ses infidélités, indispensables à son existence de mâle conquérant, sont devinés/connues par sa femme qui se contente cependant de contempler son jardin. *Wir töten Stella* raconte ainsi l'expérience de la proximité impossible entre les êtres humains, et plus particulièrement entre un homme et une femme, malgré les promesses de la société et de la religion. Anna et Richard vivent sur des planètes différentes. Plus grave encore: même entre la mère et ses enfants, la proximité s'avère difficile, au moins en ce qui concerne sa fille Annette. Sa relation avec Wolfgang est plus fusionnelle, mais condamnée à ne pas durer.

C'est dans ce contexte qu'une vague amie de jeunesse de la narratrice lui demande d'accueillir chez elle sa fille Stella. Anna accepte sans conviction. Deux mois plus tard, la jeune fille est devenue la maîtresse de Richard qui s'en lasse au bout de quelques semaines. Stella sombre dans la dépression et la culpabilité. Quand elle meurt écrasée par un camion, sa disparition est vécue comme un soulagement par la plupart des protagonistes du récit. Seule la narratrice semble comprendre que la mort de Stella est un suicide, une tentative réussie, comme elle dit, d'échapper à la vie, de s'échapper. Arrivée à son propre point de non-retour, il n'était resté à Stella qu'à s'effacer, puisqu'elle s'était montrée incapable de se plier aux règles d'un jeu social dont elle ne comprenait pas le sens. Stella ne pouvait que sombrer à cause de son incapacité de se contenter de la place que lui attribuait l'homme qu'elle aimait et dont elle se croyait aimée: celle de la maîtresse reconnaissante et silencieuse d'un homme qui n'allait jamais quitter pour elle ce qu'il considérait comme sa propriété légitime. Consciente de l'insignifiance de sa propre place dans le couple et dans la société, Anna envie à Stella cette mort qu'elle qualifie de «radieuse» (strahlend). Par manque de courage, par paresse, Anna avait choisi de s'adapter, elle avait depuis longtemps choisi la distance, le retrait et une certaine forme d'immobilité pour garantir sa (sur)vie dans un espace circonscrit par une société définie par les hommes. Dans ce

monde meurtrier, personne - et surtout pas une femme - n'avait droit à une deuxième chance. Il y fallait périr ou apprendre à vivre avec des monstres comme Richard, père de famille aimant, avocat apprécié, amant passionné, mais surtout, et avec la meilleure conscience du monde, traître, menteur et assassin... Tout cela est résumé dans la première phrase du récit: «Je suis seule»¹⁶ et confirmé dans le dernier paragraphe qui décrit Richard revenant de l'enterrement de Stella, tenant par la main Annette, sa fille: «Et pendant que la chair de Stella se détache de ses os et imprègne les planches de son cercueil, le visage de son assassin se reflète dans le ciel bleu des yeux innocents d'un enfant»¹⁷.

2. *Die Wand*¹⁸ ou: la fuite dans un univers sans hommes

Une femme (la narratrice) et un couple arrivent dans leur chalet dans la forêt pour y passer quelques jours au calme. La narratrice est veuve depuis deux ans, mère de deux filles adultes. Hugo un propriétaire d'usine qui a fait fortune en produisant une variété spéciale de chaudières indispensables à bon nombre de secteurs de l'industrie. Luise, sa femme, cousine de la narratrice, aime la chasse et les hommes.

Le soir de leur arrivée, Hugo et Luise partent pour une promenade dont ils ne reviennent pas. Quand la narratrice part à leur recherche le lendemain matin, elle se heurte bientôt à un mur de verre qui sépare dorénavant en deux le/son monde: d'un côté la narratrice qui découvre progressivement qu'elle se trouve dans un isolement total dans lequel seuls quelques animaux lui tiendront compagnie. De l'autre côté, un monde éteint où tous les êtres vivants (elle peut en apercevoir quelques uns) sont morts pétrifiés suite à une catastrophe planétaire non identifiée. Sur cette toile de fond, Haushofer développe le thème d'un Robinson au

(16) «Ich bin allein», *Wir töten Stella*, op. cit., p. 7.

(17) «Und während Stellas Fleisch sich von den Knochen löst und die Bretter des Sarges trinkt, spiegelt sich das Gesicht ihres Mörders im blauen Himmel unschuldiger Kinderaugen». *Wir töten Stella*, op. cit., p. 60.

(18) *Die Wand* [1963], List-Verlag, Berlin, 2004. Traduit par Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, *Le mur invisible*, Collection Babel n° 44, Actes Sud, Méjan/Arles, 1992. Traduction des citations allemandes par IRM.

féminin, puisque la narratrice doit assurer sa survie en apprenant ou ré-apprenant les gestes fondamentaux de la vie: semer, récolter. Traire la vache, l'aider à vèler. Chasser pour avoir de la viande. Cuire son pain. Coudre des chaussures avec la peau des cerfs tués. Gérer les ressources (des allumettes pour cinq ans etc.). Soigner et vaincre la maladie - pour elle et ses animaux. Le récit décrit de manière sobre et précise ce chemin vers l'autonomie, vers une vie épuisante mais indépendante où «l'espoir» d'être sauvée (c'est-à-dire la disparition du mur) s'amenuise peu à peu. Peu à peu aussi, les animaux (un chien, un chat et ses petits, la vache et le taureau) remplacent les humains dans l'existence de la narratrice qui en fait ses interlocuteurs et confidents. Au bout de deux ans et demi d'isolement, elle commence à consigner son expérience sur des papiers trouvés dans le chalet, vieilles factures, dos de calendrier etc.

Trois étapes marquent profondément ce parcours: la «perte» de la notion du temps mesuré (elle perd sa montre-bracelet en or, le réveil s'arrête), la rencontre avec soi-même et la confusion de ses «moi» antérieur et actuel ainsi que la certitude d'être le dernier être humain sur terre. Ce qui se révèle finalement comme une erreur capitale: les dernières pages du texte relatent sa rencontre avec un autre être humain, un homme, qui fait brusquement irruption dans sa vie. Il est lourd et laid, il porte des vêtements en haillons mais initialement chers et coupés dans des tissus coûteux. En l'occurrence, il avait lui aussi été victime du mur, il avait lui aussi survécu comme il le pouvait dans ces circonstances extrêmes. Leur rencontre anéantit le dernier espoir d'un nouveau départ. A l'univers de paix que la narratrice avait construit malgré les difficultés rencontrées, l'homme oppose la mort, la mort cruelle et surtout gratuite: sans la moindre raison, il abat sauvagement le taureau et le chien qui ne l'avaient pourtant pas agressé. L'homme meurt à son tour de la main de la narratrice qui le tue avec son fusil de chasse. Désormais définitivement seule, elle sait que même ses souvenirs finiront par lui faire défaut.

Dir Wand est le livre le plus célèbre de Haushofer, celui qui lui avait valu le Grand Prix de la Littérature de l'Etat autrichien, la même année d'ailleurs qu'Ingeborg Bachmann. Rien de romantique ou de mièvre dans ce roman où le retour forcé à la nature s'articule avec l'extinction de l'espèce humaine. La forêt, malgré sa beauté, n'est pas un paradis perdu. C'est un espace qu'il s'agit de conquérir pour survivre, un espace

peut-être moins de paix que d'équilibre naturel dont la violence n'est pas absente mais rarement gratuite et aveugle comme dans le monde des hommes. La fin du roman insiste sur cette conviction fondamentale de Haushofer: les dernières pages du texte pourraient se résumer par l'équation «Mensch = Mann = Mord»¹⁹ qui rappelle qu'avant le mur, la narratrice avait mené une existence formatée par le pouvoir masculin qui lui laissait tout juste assez de forces pour occuper dans une société définie par les hommes²⁰ la place que ces derniers condescendaient à lui consentir. Un monde dans lequel elle ne pourra et voudra sans doute jamais retourner.

3. *Die Mansarde*²¹ ou: la création comme planche de salut

Le dernier livre de Haushofer reprend la configuration familiale de *Wir töten Stella*: un couple, deux enfants, quelques personnages secondaires. La même structure essentiellement fonctionnelle dans laquelle l'organisation parfaite du quotidien remplace les relations interpersonnelles. Conformément à la norme, elle est économiquement et socialement subordonnée à la loi du mari et chef de famille. Pourtant c'est bien l'amour, c'est-à-dire un désir de partage, de proximité déjà évoqué qui a mené à cette situation. C'est par amour que la narratrice avait jadis abandonné une carrière d'illustratrice qui s'annonçait prometteuse. Aujourd'hui, elle a perdu quelques illusions et ne vit peut-être plus que pour son fils aîné, Ferdinand (qui ressemble beaucoup à Wolfgang dans *Wir töten Stella*). Mais contrairement à *Wir töten Stella* où la narratrice constatait: «Jadis j'ai pensé que je pourrais tout recommencer à nouveau, mais il est beaucoup trop tard maintenant, il a toujours été trop tard, mais je ne voulais pas l'admettre»²², *Die Mansarde* met justement en scène

(19) Etre humain - homme - meurtre. Avec la traduction disparaît bien entendu l'allitération qui rend particulièrement insistante cette équation typiquement haushoferienne.

(20) «Es reichte gerade für die Gesellschaft, in der sie lebte». *Die Wand*, op. cit., p. 83.

(21) Cf. note 6. Traduction des citations allemandes par IRM.

(22) «Früher dachte ich, ich könnte noch einmal von vorne anfangen, aber dazu ist es jetzt viel zu spät, dazu war es eigentlich immer zu spät, nur wollte ich das nicht zu Kenntnis nehmen». *Wir töten Stella*, op. cit., p. 9.

cette chance exceptionnelle de refaire sa vie, si rare dans la vie des êtres humains en général, et des femmes en particulier.

Comme la plupart de ses romans, *Die Mansarde* raconte un avant et un après²³. Mais ce n'est plus un mur de verre comme dans *Die Wand*, mais un mystérieux événement qui a radicalement changé la vie de la narratrice: trois ans après son mariage (et après la naissance de Ferdinand, fils avec lequel elle entretient des relations privilégiées contrairement à sa fille Ilse qu'elle qualifie de «Postuma»²⁴ car née après «l'événement»), elle avait été frappée de surdité, pathologie inexplicable qui l'avait amenée au bord de la folie. C'est de cette blessure profonde constamment refoulée, constamment resurgissante avec laquelle la famille vit depuis dix-sept ans que le texte, construit en boucle (de dimanche à dimanche), se fait le protocole. L'épisode dont elle était sortie physiquement guérie (elle entendait à nouveau) mais psychiquement détruite, semble à l'origine de l'isolement qui frappe les principaux personnages du roman. Pour la narratrice, il avait entraîné une longue période de solitude où elle avait tenu un journal intime. L'envoi d'une série d'enveloppes par un expéditeur inconnu confronte la narratrice avec ses notes de jadis et l'oblige à revivre cette expérience traumatisante dans un conflit où le «je» du journal intime affronte le «je» de la narration dans une tension forte, progressivement libératrice. La narratrice est ainsi amenée à analyser un épisode de sa vie qui lui avait certes permis de se soustraire aux voix qui avaient jusque-là modelé son existence, mais qui l'avait aussi plongée dans un néant qu'elle avait jadis accepté comme la punition méritée de son imperfection et de son insatisfaction. Elle réalise enfin que loin de résoudre le problème, cette fuite dans la pathologie avait provoqué sa mise entre parenthèses non seulement en tant que femme, épouse et mère,

(23) Ce clivage apparaissait déjà dans *Wir töten Stella* où la narratrice constate: «Vor Jahren war mir etwas geschehen, das mich in einem reduzierten Zustand zurückgelassen hat, als einen Automaten, der seine Arbeit verrichtet, kaum noch leidet und nur für Sekunden zurückverwandelt wird in die lebendige junge Frau, die er einmal war» (Il y a des années, quelque chose m'est arrivé qui m'a laissée dans un état diminué, qui a fait de moi un automate qui fait son travail, ne souffre plus guère et ne redevient que pour de rares secondes la jeune femme vivante qu'il avait jadis été). op. cit., p. 22.

(24) *Die Mansarde*, op. cit., p. 10.

mais surtout en tant que créatrice, puisqu'elle était aussi devenue sourde à la voix de l'inspiration. Et elle comprend enfin cet «événement» comme l'expression d'un mal-être profond issu de la frustration d'être / de s'être coupée d'un processus de création qu'elle ressent comme un besoin vital. Après sa «guérison», elle n'avait pas osé poser la redoutable question de son identité de femme et de créatrice, et cette nouvelle frustration s'était exprimée dans ses vaines tentatives à «dessiner un oiseau qui ne serait pas (le) seul au monde»²⁵, métaphore de son statut improbable dans la société. Pendant dix-sept ans, elle n'avait réussi à produire que des «oiseaux rares», des spécimens à l'identité certes exceptionnelle mais en marge de la réalité. Pendant dix-sept ans, la résignation à une vie médiocre lui avait semblé préférable aux prévisibles conséquences d'un choix difficile (incompréhension de sa famille, hostilité de la société, refus de reconnaissance et d'intégration etc.). Cette prise de conscience est cette fois-ci vécue comme une deuxième chance, miraculeusement offerte par un deus ex machina anonyme. Dans ce processus, la mansarde qui donne son titre au roman fonctionne comme le théâtre de la libération de la dernière «héroïne» de Haushofer. Petite pièce sous le toit d'un pavillon de banlieue, elle appartient dès le début du texte à la narratrice (son mari Hubert ne s'y sent d'ailleurs pas à l'aise et n'y pénètre que sur invitation expresse). Mais si cet espace n'est plus à proprement dire à conquérir, sa nature et la situation dans l'organisation générale de la maison sont révélatrices: une mansarde est par définition un «comble brisé», une «pièce ménagée sous un comble brisé dont un mur au moins, constitué par le dessous du toit, est incliné»²⁶ - c'est-à-dire une pièce incomplète, secondaire, pas toujours très pratique à occuper dans laquelle il est souvent difficile de se tenir debout. Haushofer la situe de plus juste au-dessus de la cuisine, en en faisant ainsi le prolongement et / ou rappel ironique de l'espace «naturel» de sa propriétaire. Cette disposition, la narratrice tient à le préciser, possède «l'avantage» de ne pas déranger le mari dont la propre «chambre», son bureau, est parfaitement intégrée dans les pièces principales de la maison, contrairement à la mansarde,

(25) «... einen Vogel zeichnen, der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist», *Die Mansarde*, op. cit., p. 21.

(26) Cf. la définition du *Dictionnaire encyclopédique*, Hachette, Paris, 2001, p. 990.

espace excentré et plutôt difficile d'accès²⁷. Contrairement à son mari, la narratrice n'accède donc pas de plain pied à son espace personnel qui symbolise parfaitement sa place au sein du couple et de la famille (c'est-à-dire dans l'espace privé, et, par extension, dans l'espace public que représente la société autrichienne à la fin des années soixante).

Cette mansarde remplit cependant un certain nombre de fonctions essentielles: lieu - refuge, c'est aussi un lieu de tentation²⁸ où la narratrice cherche à accomplir une œuvre créatrice pas tout à fait interdite, pas vraiment subversive, mais en l'occurrence suffisamment dérangeante pour aller à l'encontre d'une vie quotidienne dans laquelle elle ne semble avoir vraiment trouvé ni sa place de femme ni de mère, à peine celle d'épouse dans le cadre d'une vie de routine rythmée par les habitudes et rituels de la maison. Lieu de pensées «inconvenantes» («ungebührlich», p. 10), la vie dans la mansarde, «sa vie de mansarde» («Mansardenleben», p. 26) s'oppose à un quotidien domestique marqué par la concession et le compromis. C'est un espace qu'elle s'appropriera comme un véritable lieu de production artistique grâce à un acte d'affranchissement individuel exprimé à travers un rêve. «L'événement» avait été un cauchemar qui avait débouché sur un état de sujétion: la narratrice avait accepté, comme le formulait si joliment Mireille Bloch, «d'épousseter la chambre des autres avant d'avoir droit à une chambre à soi»²⁹. Revécu dans le rêve libérateur, «l'événement» débouche sur sa résurrection³⁰ en tant qu'être humain, en tant que sujet autonome décidée à se réaliser en tant que créatrice malgré les difficultés qu'elle pressent: «Les humains n'avaient pas le droit de voler. Mais moi, j'avais oublié cet interdit, et je n'allais plus jamais m'y tenir»³¹.

(27) «Ich stieg hinauf in die Mansarde und stolperte über die vorletzte Stufe, die etwas ausgetreten ist ...» («je montai dans la mansarde en *trébuchant* sur la dernière marche, celle qui est un peu usée»). *Die Mansarde*, op. cit., p. 220. C'est moi qui souligne.

(28) «Die verlockenden Pinsel» (les pinceaux *tentateurs*), *Die Mansarde*, op. cit., p. 53. C'est moi qui souligne.

(29) Cf. «La femme et la création», in: PENELOPE. *Pour l'histoire des femmes*. Revue éditée par le Groupe d'Etudes féministes de l'Université Paris VII et le Centre de Recherches historiques de l'EHESS, Paris, 1980, p. 52.

(30) «wiederauferstanden von den Toten» (resuscitée d'entre les morts), *Die Mansarde*, op. cit., p. 202.

(31) «Es war für Menschen verboten, zu fliegen. Ich aber hatte das Verbot vergessen und würde mich nie mehr daran halten.» *Die Mansarde*, op. cit., p. 181.

A l'issue de ce rêve, la narratrice sera pour la première fois de sa vie capable de dessiner un oiseau de proie. Débarrassée de sa culpabilité, elle saura désormais voler de ses propres ailes. Les dernières pages du livre annoncent par conséquent la prévisible séparation: quand la narratrice quitte le salon pour se rendre dans sa mansarde, ce «départ» est mis en scène comme une cérémonie anticipée des adieux:

J'ai dit «au revoir». C'était tout à fait superflu. Il y répondait cependant poliment, en murmurant quelques paroles vagues. Mais il ne me regarda pas. Si un jour je ne devais plus être là, et c'était après tout possible, je lui manquera beaucoup, même si aujourd'hui, il n'a pas de temps pour moi.³²

La conquête de l'espace selon Haushofer

Trois textes, représentatifs d'une œuvre qui ne cesse d'interroger la norme imposée, de s'arc-bouter contre l'idylle définie par les hommes. Trois textes qui proposent des réponses très différentes à la question de la conquête d'un espace que la société, malgré toutes ses avancées, continue de refuser aux femmes. Sans se réclamer des réflexions de ses consoeurs anglo-saxonnes et françaises, en partant tout simplement de sa propre expérience de femme - auteure obligée de se lever aux aurores pour écrire, sous l'opprobre, avant le début de sa «vraie» journée de travail (mère, épouse, secrétaire/aide-médicale de son mari...), Haushofer rejoint en 1969 un constat fait par Virginia Woolf en 1929, et confirmé par Simone de Beauvoir en 1949. Dans *A room of one's own*³³, Woolf avait décrit les obstacles que pouvait rencontrer une femme qui désirait accéder à la création, mue par un légitime désir d'individualisation et d'appropriation de l'espace, ainsi que les difficultés qu'elle allait inévitablement avoir à affronter. En 1949, Simone de Beauvoir avait de son côté souligné combien - et ce malgré les avancées de l'émancipation féminine - les femmes

(32) «Auf Wiedersehen, sagte ich. Das war ganz überflüssig, aber er murmelte höflich etwas zurück. Er sah mich jedoch nicht an. Wenn ich eines Tages nicht mehr da sein sollte, und das könnte ja immerhin geschehen, wird er mich sehr vermissen, auch wenn er jetzt keine Zeit für mich hat.» *DM*, p. 220. La disparition annoncée de la narratrice nous renvoie bien entendu à la disparition de l'auteure peu après la publication du roman.

(33) Hogarth Press, Londres, 1929. Traduit du français par Clara Malraux, *Une chambre à soi*, Denoël-Gonthier, Paris, 1951.

continuaient de «créer contre» bien plus qu'aucun homme n'avait jamais été obligé de le faire³⁴. La conclusion s'imposait et s'impose encore vingt ans plus tard: c'est la situation institutionnelle de la femme, c'est-à-dire la place qu'elle occupe dans l'espace public et/ou privé, bien plus que quelque «mystérieuse essence»³⁵ qui l'empêche de marcher sur la lune. A la fin des années soixante, les obstacles perdurent dans une société (autrichienne) qui continue de voir dans la femme qui se définit comme sujet à part entière une dérangeante voire insupportable remise en question de ses valeurs fondamentales³⁶. Dans ses textes, Haushofer ne cesse de dénoncer la parodie de «chambre à soi» accordée à la femme créatrice, chambre à soi qui ressemble pour elle bien plus à une chambre de bonne³⁷ qu'à un véritable espace personnel.

Dans le film déjà mentionné de Van der Stappen dont l'action se déroule en parallèle à la mission Apollo 11 (voir note 4), la jeune Sacha revient dans sa famille après deux années d'études à Montréal. Chez elle, sa mère l'attend, pleine de projets pour sa fille: un mariage prestigieux, une vie sans histoire dans une belle villa, une brillante carrière de médecin... Or, Sacha a entre-temps abandonné l'université, vit avec une femme et ne compte nullement s'installer dans sa Belgique natale. Le film raconte comment Sacha tente de faire accepter sa nouvelle identité à ses proches. Ce changement de vie, cette nouvelle orientation ressemble beaucoup à cette deuxième chance que Haushofer accorde à certains de ses personnages féminins, mais n'avait elle-même pas pu, pas su réellement saisir. Elle s'était cependant jusqu'au bout accordé le privilège de la lucidité, le droit d'écrire et de dire qu'à la fin des années soixante, pendant que les hommes marchaient en apesanteur sur la lune,

(34) In: *Le deuxième sexe* [1949], Volume II, Gallimard, Paris, 1979, p. 480.

(35) Ibid.

(36) En 1939 déjà, Nathalie Clifford Barnes avait ironiquement qualifié «d'asocial» l'individualisme féminin... Cf. «Nouvelles pensées de l'Amazone», In: *Mercur de France*.

(37) Je renvoie ici au terme de «Kämmerchen» (chambrette, chambre de bonne) qu'utilise Ruth Klüger quand elle conteste les «niches» concédées aux femmes dans les histoires de la littérature au masculin et rêve d'une histoire de la littérature au féminin, c'est-à-dire écrite dans une perspective de femmes/féministe. Cf. «Gegenströmung: Schreibende Frauen. Entwurf einer alternativen Literaturgeschichte», In: *Frauen lesen anders*, DTV, München, 1996, p. 233.

les femmes étaient toujours occupées à se battre pour se libérer de la pesanteur terrestre. Qu'elles devaient toujours affronter, quotidiennement, leurs sentiments persistants de culpabilité à ne pas correspondre aux représentations traditionnelles. Qu'elles devaient continuer de lutter jour après jour pour se faire accepter comme sujet autonome, pour accéder à un statut reconnu, à une intégration sociale valorisante et valorisée. Qu'elles devaient insister encore et encore pour pouvoir sortir d'un espace privé infantilisant dans lequel les avait inscrites la société, et conquérir de haute lutte leur place dans l'espace public, tout en s'attendant à payer chèrement tout écart par rapport à la norme.

Pour Haushofer, la conquête de l'espace au féminin se fera pourtant, et se fera par le biais de la création: Stella, incapable de se plier à la norme, se suicide. Anna, morte-vivante sociale, survit au prix d'une totale perte d'identité et de personnalité. La narratrice du roman *Die Wand* ne peut survivre qu'en éliminant le dernier mâle, ce qui la condamne elle-même à disparaître. Seule la narratrice de *Die Mansarde*, après avoir fait l'expérience de la fuite dans la pathologie, la folie et la distance salvatrice, saura, nous l'espérons, conquérir un espace qui lui permettra non plus de survivre, mais de vivre en tant que sujet autonome et créateur. Le principe de la création (et plus précisément l'écriture) relie d'ailleurs les trois textes: dans *Wir töten Stella*, Anna refuse de participer à un week-end «en famille» pour consigner l'histoire de Stella. Dans *Die Wand*, la narratrice finit par ressentir le besoin de tenir un journal de bord pour relater l'événement extraordinaire qu'elle est en train de vivre. Dans *Die Mansarde*, c'est le journal intime tenu pendant «l'événement» (la surdité de la narratrice) qui déclenche la prise de conscience. Il est profondément émouvant que le dernier texte de Haushofer qui met en scène, pour la première fois, une conquête de l'espace social susceptible de réussir, est écrit par une auteure qui se sait condamnée. Comme la narratrice du roman *Die Wand*, déterminée, selon la très belle formule de l'auteure, «d'écrire jusqu'à ce que la nuit tombe»³⁸, Haushofer aura écrit jusqu'au bout de sa propre vie pour conquérir pour soi-même et pour les autres femmes cet espace précieux entre tous, celui qui permet de s'affranchir, de se libérer, de s'affirmer comme un sujet autonome et agissant: la création au féminin.

(38) «Ich werde schreiben, bis es dunkel wird.», *Die Wand*, op. cit., p. 8.