

## L'apport de la littérature à la composition d'un "monde commun": Die Wand de Marlen Haushofer et Minotaurus de Friedrich Dürrenmatt

Aurélie Choné  
Université de Strasbourg, France  
[achone@unistra.fr](mailto:achone@unistra.fr)

DOI: <https://doi.org/10.37536/ecozone.2023.14.1.4714>



### Résumé

Dans le contexte actuel de la crise écologique et de la pandémie de Covid-19, alors qu'il est nécessaire de "repenser les rapports entre humains et non-humains" (Philippe Descola), cet article propose une relecture comparée de deux œuvres issues de la littérature de langue allemande, parues à douze ans d'intervalle, en pleine guerre froide, *Die Wand* (1963) de l'auteure autrichienne Marlen Haushofer, et *Minotaurus: Eine Ballade* (1985) de l'écrivain suisse Friedrich Dürrenmatt. Je m'intéresserai dans ces récits à ce qui fait et défait les collectifs, à ce que Marielle Macé a appelé la "grammaire des attachements". Comment s'exprime par les mots, notamment les pronoms personnels, le travail qui consiste à se nouer les uns aux autres, et ces liens se nouent-ils de façon juste ? Les deux ouvrages étudiés parviennent-ils à définir un "nous", à faire émerger une communauté des organismes vivants, humains et non-humains ? L'article s'interrogera sur l'apport de la littérature à la "composition d'un monde commun" (Bruno Latour), en se demandant si les scénarii proposés dans les deux œuvres rendent possible un "espoir actif" (Joanna Macy), et ce qu'ils nous apprennent sur l'histoire de l'idée de nature à l'heure des grands bouleversements écologiques.

*Mots clés:* Monde commun, littérature, humains, non humains, rapport nature/culture, écocritique, *Die Wand*, Haushofer, *Minotaurus*, Dürrenmatt

### Abstract

In the context of the current environmental crisis and Covid-19 pandemic, as it is becoming increasingly urgent to "rethink the relationships between human and non-human beings" (Philippe Descola), this paper offers a comparative reading of two works of German-language literature, both published, within a space of twelve years, during the Cold War: *Die Wand* (1963) by Austrian writer Marlen Haushofer and *Minotaurus: Eine Ballade* (1985) by Swiss writer Friedrich Dürrenmatt. In these two narratives, I will focus on the way communities are made and unmade, on what Marielle Macé has defined as "the grammar of attachments". How do words, especially personal pronouns, convey the process by which beings connect one to the other, and are the connections made solid and harmonious ones? Do these two works manage to give rise to a community of living, human and non-human entities? This paper will examine the role of literature in building "a common world" (Bruno Latour), asking whether the scripts outlined in the two books can raise "active hope" (Joanna Macy) and what they teach us about the history of the concept of nature in a time of great environmental change.

*Keywords:* Common world, literature, humans, non-humans, nature/culture, ecocriticism, *The Wall*, Haushofer, *Minotaurus*, Dürrenmatt.

### Resumen

En el contexto actual de la crisis ecológica y de la pandemia de Covid-19, en un momento en el que es necesario "repensar la relación entre los humanos y los no humanos" (Philippe Descola), este artículo

propone una relectura comparada de dos obras de la literatura en lengua alemana, publicadas con doce años de diferencia, en plena Guerra Fría, *El muro* (1963) de la autora austriaca Marlen Haushofer, y *Minotaure: Una balada* (1985) del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. En estas historias me interesaré por lo que hace y deshace los colectivos, por lo que Marielle Macé ha llamado la "gramática de los apegos". ¿Cómo se expresa con palabras el trabajo de vinculación con los demás, sobre todo con pronombres personales, y se vinculan de forma correcta? ¿Logran las dos obras estudiadas definir un "nosotros", poner de manifiesto una comunidad de organismos vivos, humanos y no humanos? El artículo examinará la contribución de la literatura a la "composición de un mundo común" (Bruno Latour), preguntándose si los escenarios propuestos en las dos obras hacen posible una "esperanza activa" (Joanna Macy), y lo que nos enseñan sobre la historia de la idea de naturaleza en una época de gran agitación ecológica.

*Palabras clave:* Mundo común, literatura, humanos, no humanos, naturaleza/cultura, ecocrítica, *El muro*, Haushofer, Minotaure, Dürrenmatt

Selon l'anthropologue Philippe Descola, il est nécessaire de "repenser les rapports entre humains et non-humains" (Lecompte et Descola). La pandémie de Covid-19 est selon lui l'occasion de remettre en cause les liens que les Occidentaux entretiennent avec la nature et d'imaginer de nouvelles formes de société, de "vivre ensemble" dans un "monde commun". Le sociologue et philosophe Bruno Latour est d'avis que ce "monde commun" n'existe pas a priori: "il faut le composer" grâce à une réflexion politique qui reprend "depuis le début le mouvement de composition" (Latour). La littérature, loin d'être hors du champ politique, peut à mon sens apporter une contribution importante, et même essentielle, à la réflexion des "arts politiques"<sup>1</sup> sur ce mouvement de composition du "monde commun"—et ce pour plusieurs raisons.

D'abord, le poids des formations discursives, des non-dits et des idéologies pèse souvent très lourd dans ce qui est admis à faire partie du monde commun et ce qui en est rejeté. Comme la littérature travaille avec la langue, elle est particulièrement à même de mettre en lumière ces non-dits et de trouver des solutions qui passent par le langage. En outre, la littérature se nourrissant aux sources de l'imaginaire, elle est également susceptible d'imaginer des scénarii et des narrations utiles à la réflexion et à la résilience. En effet nous avons tous besoin de récits pour vivre, comme l'ont montré de nombreux travaux dans le domaine de l'éco-narration<sup>2</sup> et de la résilience littéraire—et ce d'autant plus dans un monde où la vulnérabilité et l'incertitude (Caeymaex, Despret et Pieront) deviennent omniprésentes. Enfin, en revenant à la singularité de l'expérience subjective, tout en étant foncièrement intersubjective<sup>3</sup>, la littérature permet de donner du sens à la crise environnementale, et de poser la question éthique de la responsabilité.

Depuis l'émergence d'une prise de conscience environnementale, en particulier depuis les années 1960, à une époque où s'élèvent de plus en plus de murs, visibles ou

<sup>1</sup> Une École des Arts Politiques a été fondée à Sciences Po Paris (SPEAP) en automne 2010.

<sup>2</sup> Je renvoie par exemple au programme de recherche "L'éco-narration comme construction du sens à l'ère de l'incertitude" de l'Université de Montpellier, où ont été organisés lors du premier confinement des ateliers d'écriture avec les étudiants, sur les liens entre écologie et pandémie, et où la narration a été envisagée comme facteur de résilience et de sollicitude.

<sup>3</sup> Comme l'écrivait déjà Germaine de Staël, le génie est de pouvoir exprimer le commun à travers le singulier de la subjectivité.

invisibles, entre les espèces, entre les humains et entre les territoires, la littérature évoque et met en scène diverses (im)possibilités de communautés réunissant "humains" et "non-humains" (pour reprendre les termes de Descola). C'est pourquoi elle est susceptible d'apporter des enseignements riches de sens sur ce qui est—ou non—faisable et souhaitable, pour l'avenir. Que nous disent les œuvres littéraires sur les liens entre humains et non humains? Comment ces liens s'inscrivent-ils dans un espace, dans un paysage? Et que nous dit cet espace sur la nature, et le rapport nature/culture? Voilà des questions qui guident la démarche écocritique dans laquelle je m'insère ici, et qui rejoignent les préoccupations actuelles des humanités environnementales.

Je me pencherai sur deux œuvres issues de la littérature de langue allemande, parues à douze ans d'intervalle, en pleine guerre froide, *Die Wand* (1963) de l'auteure autrichienne Marlen Haushofer, roman paru une décennie avant que l'écologie politique s'affirme en tant que courant de pensée et mouvement militant cherchant à repenser les interactions entre les êtres humains et leur environnement, et *Minotaurus: Eine Ballade* (1985) de l'écrivain suisse Friedrich Dürrenmatt, paru un an avant la catastrophe de Tchernobyl en 1986. Je m'intéresserai dans ces récits à ce qui fait et défait les collectifs, à ce que Marielle Macé a appelé la "grammaire des attachements" (Macé, "Place Syntagma"). Comment s'exprime par les mots, notamment les pronoms personnels, le travail qui consiste à se nouer les uns aux autres, et les liens se nouent-ils de façon juste? Les deux ouvrages étudiés parviennent-ils à définir un "nous" par-delà le "je" et le "tu", à faire émerger une communauté des organismes vivants, quelle que soit leur espèce? La tentative de chacun des protagonistes principaux—le Minotaure et la femme (non nommée)—de créer un "monde commun" se solde-t-elle par une réussite ou un échec? Les scénarii proposés rendent-il possible un espoir actif au sens de la militante écologiste Joanna Macy, et que nous apprennent-ils sur l'histoire de l'idée de nature à l'heure des grands bouleversements écologiques?

Pour "repenser les rapports entre humains et non-humains", il convient sans doute de commencer par percevoir le pluriel des formes de vie. Qualifier ces formes d'humaines et de non humaines pose déjà en soi question à un niveau politique, au sens où le critère de référence premier semble être l'humain, duquel se détacherait ce qui n'est pas humain, le non humain. C'est la raison pour laquelle certains préfèrent parler des "vivants" dans leur ensemble, ou encore des "existants" (qui sont selon Florence Burgat plus que de "simples vivants"<sup>4</sup>)—ce qui a l'avantage de ne pas retenir l'humain comme étalon de distribution. Plutôt que des "vivants non humains", d'autres préfèrent parler des "autres qu'humains", ou des vivants "autres qu'humains", des "vivants visibles et invisibles", au sens où on ne voit pas les virus, les bactéries, ou encore les animaux sauvages, qui sont perçus par les humains sur le mode de l'apparition-disparition, du surgissement. On saisit d'emblée à quel point la question de la formulation, de la langue donc, est importante. Marielle Macé a pointé l'enjeu politique de l'utilisation des pronoms personnels, en particulier du pronom "nous", qui permet de distribuer des cercles d'appartenance

---

<sup>4</sup> Concernant cette distinction, voir Burgat, *Liberté et inquiétude* (2006) et *La condition animale. Une autre existence* (2012).

multiples (par exemple les vivants, les vivants humains, les vivants humains féminins) et pose ce-faisant la question de l'identité: à quelle communauté, à quels cercles est-ce que j'appartiens? Et puis-je échapper à cette communauté, à ces cercles d'appartenance?

Notons, avec Marielle Macé, que le pronom "nous" n'est pas le pluriel du pronom "je", et que le "je" n'est pas dans le "nous". Le "nous" est une autre manière d'être à plusieurs. Dans son livre *Nous* (2016), Tristan Garcia cite le linguiste Emile Benvéniste: sa définition du "nous" pose la question du sujet collectif, en montrant que le "nous" n'est pas l'agrégat de je; on ne peut pas dire "je" ensemble, parler ensemble; on parle à tour de rôle. Le pronom "nous" opère selon lui une jonction entre le "je" et le "non-je". La détermination de ce "non-je" se dérobe; quelque chose dans le "nous" s'illimite: "Nous' ne désigne pas une addition de sujets ("je" plus "je"... ) mais un sujet collectif, dilaté autour de moi qui parle: moi et du non-moi, en partie indéfini, potentiellement illimité, moi et tout ce à quoi je peux ou veux bien me relier" (Macé, *Nos Cabanes* 20). L'attention à la langue dans les deux œuvres étudiées permettra de détecter des formules d'inclusion ou d'exclusion à une "communauté des vivants", à la frontière de la linguistique et de la politique. Car les deux œuvres ont en commun l'utilisation massive des pronoms personnels "je", "tu", "il", "elle" et "nous".

Et ce n'est pas le seul point commun entre ces deux ouvrages que rien ne semble a priori relier. D'abord il s'agit de récits existentiels sur la condition humaine elle-même; la solitude, l'incompréhension, l'incommunicabilité et la peur constituent les conditions de l'expérience humaine. Ensuite, ce sont des récits sur le lien de l'humain au non humain, en particulier à l'animal (y compris à sa propre animalité), et, de manière plus générale, à la nature. En outre, ces récits ont un cadre similaire: un lieu clos, qui provoque une sensation d'étouffement et d'isolement. Aussi bien le Minotaure dans la ballade de Dürrenmatt que la femme dans le roman de Haushofer sont enfermés dans un espace délimité par des murs en verre invisibles, transparents ou réfléchissants: le labyrinthe d'un côté, l'espace qui entoure la cabane (*Jagdhütte*) de l'autre. Avec, au-dessus d'eux, le ciel, le soleil et la lune, l'air libre. Les deux œuvres mettent en scène une figure solitaire et "confinée"<sup>5</sup>: le Minotaure et la femme. Elles se terminent toutes deux par une attaque brutale de l'extérieur, incompréhensible par le/la protagoniste principal·e. L'agresseur est chaque fois un homme et son acte est d'une incroyable barbarie: Thésée poignarde le Minotaure dans le dos en le dupant grâce à un masque de minotaure, tandis que l'inconnu qui surgit à la fin de *Die Wand* abat le chien et le taureau de la femme à coups de hache.

La dénomination des personnages principaux est révélatrice: le Minotaure, la femme. Aucun d'eux n'a de nom. Ce sont des types au sens d'archétypes, ou des espèces un peu comme les espèces animales: l'oiseau, le poisson... A contrario certains animaux sont nommés dans *Die Wand*, comme le chien Luchs, le chat Tiger et la vache Bella; d'autres ne le sont pas, comme le taureau (*der Stier*). Le critère du nom propre n'est donc pas valable pour distinguer l'humain de l'animal—ce qui contribue à l'effacement des frontières qui les séparaient jusque-là. D'autres moyens contribuent à cet effacement,

---

<sup>5</sup> Je reprends ici à dessein un terme à la mode en France depuis les derniers "confinements" imposés par le gouvernement français dans le contexte de la crise sanitaire de la Covid-19.

comme l'utilisation des pronoms personnels neutre "es" (pour *das Monster* ou *das Wesen*) ou masculin "er" à propos du Minotaure, et du pronom "es" pour la jeune fille (*das Mädchen*). Mentionnons aussi l'utilisation de termes habituellement réservés aux humains pour décrire les animaux. Ainsi Bella est comparée à une jeune femme gracieuse et coquette avec ses grands yeux bruns. Mais c'est dans la relation au chien Luchs que le mur entre humain et animal finit par disparaître complètement: parfois, la femme a l'impression que Luchs va se mettre à parler<sup>6</sup>; elle en oublie complètement qu'il est un chien et elle un être humain.<sup>7</sup> La femme et le chien vivent véritablement dans un monde commun; ils ont développé un langage commun, non verbale mais tout aussi efficace.

Dans les deux œuvres, les protagonistes principaux se meuvent dans un espace réduit. Cette réduction drastique de l'espace nous est particulièrement proche depuis notre expérience du confinement—au moins en France, où les déplacements ont été autorisés pendant plusieurs semaines seulement à 1 km autour de son domicile<sup>8</sup>; on mesure aujourd'hui à quel point notre propre vulnérabilité croît dans un lieu de confinement. On prend aussi conscience de la vulnérabilité que l'on partage avec les animaux et de notre co-dépendance: la vache aux pies engorgées qui supplie la femme de la traire, le chat affamé et grelottant qui gémit devant sa porte, le veau nouveau-né livré aux bons soins de sa mère... Aussitôt qu'un autre être vivant apparaît dans notre lieu de vie, nous sommes à la recherche d'une connivence, d'un dialogue; un jeu d'approche, de regard, commence à s'établir; au-delà de la suspicion, il y a envie de contact, besoin de liens, désir de partage. À plusieurs reprises, des vivants surgissent dans la "prison" des protagonistes; leur appartenance à un sexe et une espèce aura une influence primordiale sur le déroulement de la rencontre et son issue, sur la construction ou non d'un monde commun.

Dans les deux œuvres, le lieu de l'action est clos et entouré de murs en verre, un matériau extrêmement dur, cristallisé, froid, à l'opposé de la matière vivante, mouvante, vibrante et palpitante. Dans *Minotaurus*, le miroir semble être le reflet de ce que l'homme a infligé au monde animal; la solitude de l'animal enfermé fait écho à l'isolement de l'homme confiné. Dans *Die Wand*, la femme décrit le mur comme quelque chose d'invisible, de lisse et de froid. Partout où elle regarde à travers ce mur incassable, la femme découvre la mort: le couple de personnes âgées, le bûcheron—tout est figé, statique. Seule la nature végétale est encore vivante: " Si l'homme près de la pompe était mort, et je ne pouvais plus en douter, tous les gens de la vallée devaient être morts aussi et non seulement les gens, mais tout ce qui avait été vivant. Dans la prairie n'étaient restés en vie que l'herbe et les arbres; le feuillage nouveau se déployait, éblouissant dans la

<sup>6</sup> "Manchmal bildete ich mir ein, dass Luchs, wären ihm plötzlich Hände gewachsen, bald auch zu denken und zu reden angefangen hätte" (DW, 111).

<sup>7</sup> "In jenem Sommer vergass ich ganz, dass Luchs ein Hund war und ich ein Mensch" (DW 217).

<sup>8</sup> Le 23 mars 2020, le Premier ministre, Édouard Philippe, expliquait au *20 Heures* de TF1: "Sortir pour promener ses enfants ou pour faire du sport, ça doit être dans un rayon d'un km de chez soi au maximum, pour une heure, et évidemment tout seul, et une fois par jour." La règle des 1 km pour les déplacements de loisirs est de nouveau entrée en vigueur le 28 octobre 2020.

lumière" (MI 28).<sup>9</sup> Faut-il interpréter le fait qu'au-delà du mur les humains sont morts, pétrifiés, alors que les arbres et les plantes continuent à vivre, comme une vengeance de la nature sur les êtres humains qui l'ont maltraitée depuis des siècles, ainsi que certains ont pu interpréter la pandémie causée par la covid-19?<sup>10</sup>

Mais tandis que même les murs intérieurs sont des miroirs dans le labyrinthe de *Minotaurus*, en faisant le lieu inhabitable par excellence, l'espace clos dans *Die Wand* contient deux lieux habitables, que ce soit la cabane de chasse (*Jagdhütte*) en pleine forêt ou la cabane située sur la prairie d'altitude (*Alm*). Leur matériau de construction, le bois, en fait des lieux de vie plus chaleureux que le labyrinthe de verre; tandis que le contact avec le vivant est très rare dans le labyrinthe de *Minotaurus* (seulement ici ou là des oiseaux ou des êtres humains perdus, apeurés ou violents), il est omniprésent dans le chalet et la cabane de *Die Wand*, notamment à travers l'ouïe, le bruit du vent, de la pluie qui tombe, du feu qui crépite dans l'âtre. La présence du végétal contribue à adoucir le quotidien et calmer la peur. Il n'est pas anodin que la femme, irritée de ne pas visualiser le périmètre du mur, le marque au moyen de branchages.<sup>11</sup> Elle se sent aussi protégée dans la forêt qui entoure le chalet, et n'hésite pas à manger de la verdure, des orties par exemple.<sup>12</sup> Dans le garage transformé en étable, la naissance du veau est attendue dans une atmosphère accueillante, tamisée. Et même si le labyrinthe a été construit pour enfermer le Minotaure, comme une prison davantage que comme une maison donc, il n'en protège pas moins l'homme-taureau des agressions extérieures; il peut y dormir et rêver: "La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes" (Bachelard, *La Poétique* 33). Tandis que le Minotaure rêve de la fille aux cheveux noirs, la femme rêve d'animaux, et même de donner naissance à divers animaux. La maison invite donc à rêver, aussitôt que les protagonistes sont au repos.<sup>13</sup>

Ainsi, la représentation de l'espace est construite dans les deux œuvres sur l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur. *Die Wand* introduit toutefois une verticalité absente de *Minotaurus*, à travers l'opposition entre la forêt autour du chalet de chasse (*Jagdhütte*), en bas dans la vallée, et l'alpage (*Alm*), en haut. Le premier été passé sur la prairie alpine représente pour la femme une expérience inoubliable: sa présence aux éléments, au soleil, aux étoiles dans le firmament, à l'herbe, au paysage, fait littéralement advenir le monde; le vide et la mort au-delà du mur n'existent plus:

Quelque chose de nouveau commençait. J'ignorais ce que cela m'apporterait, mais ma nostalgie et mon inquiétude pour l'avenir se détachaient lentement de moi. Je contemplai l'étendue des pâturages, la bordure du bois au-dessus, la voûte du ciel à l'ouest de laquelle

<sup>9</sup> "Wenn der Mann am Brunnen tot war, und daran konnte ich nicht mehr zweifeln, mussten alle Menschen im Tal tot sein, und nicht nur die Menschen, alles was lebend gewesen war. Nur das Gras auf den Wiesen lebte, das Gras und die Bäume; das junge Laub spreizte sich glänzend im Licht" (DW 21).

<sup>10</sup> "Corona ist die Rache der Natur am Menschen." *Süddeutsche Zeitung*, 5 décembre 2020.

<sup>11</sup> "Es störte mich, dass ich die Wand nicht sehen konnte, und so brach ich einen Arm voll Haselzweige ab und fing an, sie an der Wand in die Erde zu stecken" (DW 20).

<sup>12</sup> "Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war. Warum das so war, weiß ich nicht, wahrscheinlich weil ich nie daran dachte, dass ich auch im Wald auf Menschen treffen könnte" (DW 57).

<sup>13</sup> C'est ce que Bachelard appelle la "maison onirique" dans *La Terre et les rêveries du repos*. José Corti, 1948, pp. 95-128.

était déjà accroché le cercle pâle de la lune en même temps qu'à l'est le soleil se levait. L'air rude me forçait à respirer profondément. Je commençais à trouver beau l'alpage; étranger et dangereux mais plein d'attrait comme tout ce qui est étranger [...]. (MI 219)<sup>14</sup>

La femme se relie au cosmos et enjambe ainsi pour un court instant tous les abîmes qui existent près d'elle. L'émotion esthétique qui la submerge sur l'alpage est inséparable d'une prise de conscience de son appartenance à la nature, et même si elle s'arrache assez rapidement à cette vision envoutante pour nettoyer de fond en comble la cabane qui lui servira d'abri pour la nuit, cette expérience esthétique contient déjà en germe une éthique de la terre au sens où elle a une valeur éthique et existentielle: "Faire des cabanes, écrit Marielle Macé, c'est imaginer des façons de vivre dans un monde abimé" (Macé, *Nos cabanes* 27). C'est aussi sentir son appartenance à la communauté biotique et le lien profond qui nous unit aux autres vivants. Le moi de la femme se dilate pour englober un nous quasiment cosmique. Bien qu'ils soient également présents dans *Minotaurus*, le soleil et la lune restent extérieurs au Minotaure; ils ne rentrent pas véritablement dans son champ de perception.

Si ce séjour en altitude a été si propice à l'épanouissement de la femme, à son habitation heureuse de la terre, c'est aussi et surtout grâce à la présence permanente de son chien Luchs, qui lui apporte chaleur et affection, c'est-à-dire la lumière au sens étymologique du mot latin *lux*. Non seulement Luchs est un fidèle compagnon<sup>15</sup>, mais il est pour la femme un être unique, irremplaçable, car aimant. Au fil du temps, d'autres compagnons rejoignent la femme dans son lieu de confinement. Dans cet espace partagé avec les autres animaux, un nouveau collectif émerge peu à peu, un "nous", une nouvelle famille composée d'humains et de non humains: "Mes animaux étaient tout ce qui me restait et je commençais à me sentir le chef de notre étrange famille" (MI 61).<sup>16</sup> La femme considère Bella comme une sœur<sup>17</sup> et souligne que le chat est fait de la "même étoffe"<sup>18</sup> qu'elle. Ce qui sauve la femme, c'est son lien aux êtres vivants qui trouvent refuge près d'elle (*die Kuh, der Stier, die Katzen*), et dont elle prend soin comme s'il s'agissait de ses propres enfants. Le contact est très physique, notamment par l'odorat<sup>19</sup> qui est le sens le plus primitif (Le Breton); la chaleur partagée, donnée ou reçue, est autant corporelle qu'affective. Le déterminant possessif *Meine* témoigne de l'appartenance à une nouvelle famille, à un monde commun incluant l'ensemble des vivants. Les animaux sauvages sont également intégrés dans cette communauté biotique; ainsi, la femme tente d'aider les

<sup>14</sup> Etwas Neues fing an. Ich wusste nicht, was es mir bringen würde, aber mein Heimweh und die Sorge im die Zukunft wichen langsam von mir. Ich sah die Flächen der Almmatten, dahinter einen streifen Wald und darüber den großen gewölbten Himmelbogen, an dessen westlichem Rand der Mond als blasser Kreis hing, während im Osten die Sonne emporstieg. Die Luft war scharf und zwang zu tieferem Atmen. Ich fing an, die Alm schön zu finden (...). (DW 175)

<sup>15</sup> Au sens de Haraway, *The Companion Species Manifest. Dogs, People, and Significant Otherness*.

<sup>16</sup> "Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen" (DW 47).

<sup>17</sup> "Nach allem, was wir gemeinsam erlebt haben ist Bella mehr als meine Kuh geworden, eine arme geduldige Schwester, die ihr Los mit mehr Würde trägt als ich" (DW 234).

<sup>18</sup> "Die Katze und ich waren aus dem gleichen Stoff (...)" (DW 201).

<sup>19</sup> "meine Tiere hingen an meinem vertrauten Geruch" (DW 231).

biches et les cerfs—qu'elle appelle avec affection "mes biches et mes cerfs"<sup>20</sup>—à survivre quand les attaques de l'hiver deviennent trop rudes. Elle ressent profondément que leur survie est une composante de sa propre survie, ou dit de manière plus positive, de son propre épanouissement.<sup>21</sup>

Dans *Die Wand*, le lien qui noue les uns aux autres se fait de façon souvent inattendue, quoique juste; c'est chaque fois comme un surgissement: l'arrivée de la vache, la naissance du taureau, l'apparition de tel ou tel chat. La rupture du lien qui dénoue les vivants est souvent tout aussi brutale; la mort est une violence cruelle bien que compréhensible car indissociable de la nature—à l'instar de la mort du chat blanc attaqué la nuit par une bête sauvage—tandis que le meurtre, lui, est incompréhensible, et impardonnable: le taureau et le chien fracassés à coups de hache—sans raison. La femme confinée de force, comme nous l'avons été il y a peu, est dans l'incapacité de se projeter, de se dilater, en raison du mur. Une tristesse insondable l'envahit. Les liens établis entre les vivants expriment la tentative de mise en commun des solitudes. Le "nous", "c'est l'histoire de ceux qui seuls ont décidé de ne pas être seuls" (Macé, "Place Syntagma").

Ce lien est impossible dans *Minotaurus*. Dès qu'il veut se nouer, il est coupé, brutalement. À chaque fois qu'un autre être vivant surgit dans le labyrinthe, le Minotaure se réjouit à l'idée de s'en faire un ami et exprime son espérance par la danse. Le même processus se reproduit à trois reprises, d'abord avec la jeune femme, puis avec un groupe de jeunes gens, et enfin avec Thésée (qui n'est nommé qu'à la fin de l'ouvrage). Quand il voit la jeune fille et se met à danser dans le labyrinthe, ce pas de deux, à travers le jeu des pronoms personnels "er" et "es", des parallélismes et des répétitions, évoque un peu la danse de la bête et de la belle dans le célèbre conte, si ce n'est qu'il finit tragiquement:

Il dansa sa difformité, elle dansa sa beauté, il dansa sa joie de l'avoir trouvée, elle dansa sa peur d'avoir été trouvée, il dansa sa délivrance, et elle dansa son destin, il dansa son désir, et elle dansa sa curiosité, il dansa son approche, elle dansa sa déroboade, il dansa sa pénétration, elle dansa son enlacement. (M 71)<sup>22</sup>

Le Minotaure n'arrive pas à se lier à la jeune femme. Alors qu'il n'était qu'une chose monstrueuse au début du récit ("es"), il devient un être genré ("er") qui pénètre la fille, laquelle reste quant à elle l'objet ("es") de son désir. Celui-ci l'aveugle littéralement puisqu'il ne remarque même pas qu'il la tue en s'unissant à elle. À la vue de Thésée, il espère à nouveau trouver un ami: "Il dansa la danse de la fraternité, la danse de l'amitié, la danse du bien-être, la danse de l'amour, la danse de la proximité, la danse de la chaleur" (M 85).<sup>23</sup> Mais cette fois, c'est lui qui est tué. La danse est chaque fois un moment de joie

<sup>20</sup> "Meine Rehe und Hirsche" (DW 102).

<sup>21</sup> "Es rächt sich jetzt, daß alles Raubzeug längst ausgerottet worden ist und das Wild außer dem Menschen keinen natürlichen Feind mehr hat" (DW 102).

<sup>22</sup> Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier, ertanzte sein Herandrängen, und es tanzte sein Abdrängen, er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen. (M 18-19)

<sup>23</sup> Der Minotaurus schrie auf, wenn es auch mehr ein (...) Aufjaulen vor Freude darüber, daß er nicht mehr der Einzelne war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene, daß es eine zweiten Minotaurus gab, nicht nur sein Ich, sondern ein Du. Der Minotaurus begann zu tanzen. Er tanzte den Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz

et d'espérance. Mais dans le premier cas, le Minotaure est victime de sa propre animalité. Dans le second, il est trahi par celui qu'il croyait être un ami<sup>24</sup>: le récit culmine dans cette confiance trompée. Cette trahison peut être interprétée comme l'exclusion de l'animal du monde commun, laquelle scelle de facto la solitude de l'homme, et au final sa mort. L'impossible rencontre inter-spécifique est tragique pour l'humanité, vouée à dépérir de l'absence de liens.

Dans les deux cas, le récit se termine dans un bain de sang. Dans *Minotaurus*, l'inextricable conflit entre l'homme et l'animal se double d'une guerre des sexes: la jeune femme est tuée dans le labyrinthe; on sait aussi qu'Ariane sera abandonnée par Thésée malgré l'aide qu'elle lui apporte. *Die Wand* thématise également la brutalité de l'homme envers la femme. Les lectures écoféministes de l'ouvrage ont été nombreuses à mettre l'accent sur le parallélisme entre la nature avilie et la femme violée, entre la conquête de la terre (dans une démarche impérialiste et colonialiste) et la possession de la femme, ou encore entre la femme opprimée et l'animal exploité.<sup>25</sup> Le masculin est exclu du monde dans lequel s'est repliée la femme, comme s'il avait été responsable de la catastrophe ayant eu lieu au-delà du mur. Dans le monde d'avant régnaient des valeurs patriarcales comme le progrès, la science et le pouvoir. Ce monde masculin violent a visiblement mené à la catastrophe et s'oppose à l'espace intra-muros où prévalent des valeurs généralement considérées comme plus féminines tels que la vulnérabilité et le soin (*care*).

Dans *Minotaurus*, le monde extérieur dans lequel la faute de la femme (en l'occurrence la reine Pasiphaé, épouse de Minos, roi de Crète) doit être expiée par l'emprisonnement de son enfant dans un labyrinthe construit par un homme, qui plus est criminel (Dédale)<sup>26</sup>, s'oppose au monde de l'enfance, de la danse, de la spontanéité et de la naïveté. Les lignes de partage sont nettes: entre l'homme et l'animal dans *Minotaurus*, à travers la malédiction de leur incommunicabilité; entre l'homme et la femme dans *Die Wand*, à travers l'omniprésence de la peur: si la femme se barricade dans sa maison, ce n'est pas par peur des animaux, mais par peur des hommes et de leur violence. Le masculin est exclu du monde commun; la peur des hommes traverse tout le récit, jusqu'à ce qu'éclate cette haine au grand jour, à la fin du roman: trois mâles entrent en collision et s'entretuent: l'homme tue le taureau qui est défendu par le chien qui est tué par l'homme, qui est lui-même tué par la femme. Cet emmêlement rappelle le combat sanglant qui oppose le Minotaure aux jeunes gens et qui se termine par un imbroglio de corps humains et non-humains entremêlés et finalement, par le constat de la haine viscéral qui oppose l'homme à l'animal.<sup>27</sup>

---

der Freundschaft, den Tanz der Geborgenheit, den Tanz der Liebe, den Tanz der Nähe, den Tanz der Wärme. Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wänder und Spiegel in die Erde, er tanzte die Freundschaft zwischen den Minotauern, Tieren, Menschen und Göttern. (M 50)

<sup>24</sup> "im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben" (M 50-51).

<sup>25</sup> Voir par exemple Richards.

<sup>26</sup> Dédale tua son propre élève quand il commença à le dépasser.

<sup>27</sup> "Der Haß kam über ihn, den das Tier gegen den Menschen hegt, von dem das Tier gezähmt, mißbraucht, gejagt, geschlachtet, gefressen wird, der Urhaß, der in jedem Tier glimmt" (M 30).

Apparemment la fin des ouvrages ne laisse guère entrevoir d'espoir puisqu'elle donne à penser que la situation va se reproduire autre part, plus tard, sous une autre forme, c'est-à-dire que le problème n'est pas résolu, qu'il faut continuer à vivre avec une épée de Damoclès au-dessus de la tête (rappelons l'époque de la guerre froide durant laquelle sont parus ces ouvrages). Tant que l'homme ne respectera pas la femme, tant qu'il la violera (*Minotaurus*) ou tentera de la tuer (*Die Wand*), l'humanité continuera à détruire son environnement et à s'auto-détruire. Après le meurtre de ses animaux par l'homme alors qu'elle revenait de l'alpage, il est clair pour la femme qu'elle ne pourra plus jamais retourner sur cette prairie<sup>28</sup>: la séparation entre nature (espace magique et cosmique de la liberté représentée par l'alpage) et culture (lopins de terre cultivés laborieusement autour du chalet) semble définitivement consommée, reproduite au sein du mur. La verticalité présente au début du roman entre la vallée et l'alpage, qui évoquait la polarité entre la cave et le grenier dont parle Bachelard dans la *Poétique de l'espace*, disparaît au profit de la seule cabane de chasse et de la vallée, c'est-à-dire d'une horizontalité qui caractérise aussi *Minotaurus*. Le soleil et la lune, ainsi que les oiseaux qui tournoient au-dessus de la forêt ou du labyrinthe à la fin des deux ouvrages, sont les seuls éléments qui continuent d'évoquer la verticalité.

Tandis que *Minotaurus* met en scène un espace clos artificiel, coupé de l'extérieur et dépourvu de tout élément naturel si ce n'est quelques oiseaux et des humains qui y pénètrent vivants, y meurent et avec lesquels aucune vraie relation ne se noue, *Die Wand* met en scène un espace clos coupé de l'extérieur, un lieu naturel mais dépourvu d'êtres humains (si ce n'est un homme qui surgit de nulle part à la fin du récit), coupé d'un espace extérieur d'où toute vie humaine a disparu. Dans le labyrinthe, aucune relation avec des humains n'est possible autrement que sur le mode conflictuel. De même, la vie relationnelle de la femme, y compris avec ses enfants devenus grands, n'est pas satisfaisante, l'érection du mur ne fait qu'accentuer un sentiment de solitude préexistant. Le problème se situe dans les deux cas dans les liens établis avec les autres, dans le "faire communauté", dans le "faire nous" avec d'autres humains ou des représentants d'autres espèces. Tandis que les miroirs du labyrinthe renvoient à un "faux nous" qui ne renvoie qu'à soi, un "vrai nous" semble pouvoir s'établir dans *Die Wand*.

L'importance politique de trouver la parole juste pour exprimer ce "nous" a été soulignée en introduction. Tant que ce ne sera pas possible, il y a peu d'espoir que les choses s'améliorent de manière notable. Le changement passera par la parole et le langage<sup>29</sup>, comme le suggère aussi Proust: "J'ai toujours honoré ceux qui défendent la grammaire, ou la logique. On se rend compte cinquante ans après qu'ils ont conjuré de grands périls" (140). Une pensée des liens est nécessaire pour (dé)faire les liens dans la langue, et notamment se défaire des "mauvais nous", ceux qui créent des murs comme dans l'expression "nous et les animaux" (comme si nous n'étions pas des animaux, des primates parmi d'autres) ou encore "nous et les étrangers". Selon Marielle Macé, une grammaire

<sup>28</sup> "Die Alm ist für mich verloren, ich werde sie nie mehr betreten" (DW 226).

<sup>29</sup> On pourrait faire un parallèle avec l'écriture inclusive qui est la condition (nécessaire, mais pas suffisante) pour une plus grande inclusion des femmes dans le politique.

des liens doit exprimer nos attachements, ce à quoi et à qui l'on tient, ce dont on ne saurait se passer pour protéger notre amour de la vie.<sup>30</sup> Des deux œuvres étudiées ressort la même réponse: plus que de biens, d'objets et de ressources, ce sont de liens dont nous avons besoin, de relations au sens large, avec des êtres ou avec le cosmos, avec plus grand que soi.<sup>31</sup>

Ce dont on ne saurait se passer, c'est donc de nourriture, compris au sens large que Corine Pelluchon donne à ce terme dans son ouvrage *Les nourritures. Philosophie du corps politique*. Il ne s'agit pas seulement de nourritures matérielles, mais aussi et surtout de nourritures sociales, de relations aux autres, aux paysages, à nous-mêmes—le lien et le lieu étant intimement liés. En ce sens, les deux œuvres mettent en lumière une phénoménologie de la corporéité<sup>32</sup> et du vivre-de, plutôt que du vivre-avec ou contre la nature. D'après Pelluchon, "vivre-de" fait surgir un sujet toujours relationnel, toujours en contact avec les autres humains et non-humains, dans la conscience de l'appartenance à un monde commun et d'une interdépendance vitale. En ce sens l'espoir actif n'est pas absent de ces œuvres: la femme et le Minotaure ne renoncent jamais à chercher le contact avec l'Autre et à exprimer leurs émotions à travers un langage, que ce soit la danse pour le Minotaure ou l'écriture pour la femme.

Peut-être "nous" est-il alors quelque chose comme le pluriel de "seul": il ne se fait pas à partir de nos "je" affirmés ou vacillants, mais à partir de nos solitudes [...] Nous faisons et défaisons des collectifs avec solitudes et non malgré elles. Nous ne nouons rien d'autre, et c'est déjà tellement, que notre égal tremblement, nos égales potentialités. (Macé, *Nos cabanes* 21)

Une autre raison d'espérer, et pas des moindres, c'est "le grand jeu du soleil, de la lune et des étoiles" (MI 262), présent dans les deux récits: en effet, "les murs qui séparent les hommes ne montent pas jusqu'au ciel" (Moghaddassi).

Certes les deux œuvres ne véhiculent pas une vision écologique durable (au sens de *sustainability* ou *Nachhaltigkeit*). Elles soulignent au contraire, chacune à leur façon, la destructivité féroce de l'humain. Mais leur potentiel critique peut justement donner aux lectrices et lecteurs une leçon écologique en éveillant chez elles/eux, grâce à une perspective narrative favorable à l'identification, un sentiment d'injustice, de révolte et d'impuissance face à l'innocence mutilée du minotaure et à la communauté décimée de la femme; en éveillant chez le lectorat la conscience d'appartenir à un monde incluant tous

<sup>30</sup> C'est le sens de l'enquête proposée par Bruno Latour pendant le confinement du printemps 2020: mesurer l'impureté de ses attachements et la force de ses désirs. À quoi suis-je prêt à renoncer pour le bien de la planète ?

<sup>31</sup> On peut renvoyer ici à l'idée "moins de biens, plus de liens", exprimée par l'économiste Paul Ariès, promoteur de la décroissance, dans une interview réalisé par Hervé Kempf. Cf. "Il faut aller vers un mode de vie radicalement nouveau". *Le Monde* du 30 novembre 2005. Url: <https://reporterre.net/Moins-de-biens-plus-de-liens>

<sup>32</sup> Je n'ai pas pu développer cet aspect, mais on pourrait montrer en s'appuyant sur des exemples précis que le Minotaure est un être kinesthésique, qui ressent avec tout son corps; il sent par exemple le corps chaud et palpitant de la fille contre lui, qui n'a rien à voir avec le contact du verre. Quant à la femme, elle redescend pour ainsi dire dans son corps en travaillant dur à l'extérieur, en bêchant, coupant du bois, ramassant des baies, ce labeur continu étant certes exténuant, mais en même temps ressourçant car en lien constant avec le rythme des saisons.

les vivants, et par voie de conséquence le désir de mettre fin à la destruction de ce monde commun, la littérature pourrait avoir une action rédemptrice pour la biosphère (Rueckert 84). Quoi qu'il en soit, le bain de sang final est dans les deux cas une indéniable remise en cause de cette histoire que l'on nomme "progrès", à savoir le triomphe de l'Homme sur la nature et ses caprices. Est-ce vraiment un progrès que Thésée tue le Minotaure ? À vrai dire non, car l'un et l'autre sont liés par les liens du sang, interdépendants, et le crime de son demi-frère, de fait une partie de lui-même, ne profitera pas à Thésée. Et est-ce vraiment une régression que la femme soit contrainte de cultiver la terre et de vivre seule avec ses animaux ? À y réfléchir non, car sa nouvelle vie, bien que très rude, a plus de sens que sa vie d'avant, dans la mesure où les liens qu'elle entretient avec ses animaux sont plus forts que ceux qui la liaient à ses propres enfants devenus grands. Tandis que *Minotaurus* s'achève par la mort de l'homme-taureau et la victoire de l'intrus, *Die Wand* se termine par la survie de la femme et la mort de l'intrus, donc par une victoire, bien que problématique, difficilement acquise et toujours à reconquérir.

Ce qui est problématique est d'ailleurs justement le fait de penser en termes de victoire, de guerre, de conflit, et non de vivre-ensemble, en commun. L'originalité de *Die Wand* est de remettre en question les hiérarchies traditionnelles pour souligner les influences réciproques (*co-agency*) entre humain, animal et végétal. Ainsi, la forêt transforme littéralement le Moi de la femme, comme s'il y avait inter-pénétration de la femme et du végétal.<sup>33</sup> Ce décentrement rend possible une éthique de la terre (*land ethic*), au sens où la femme commence à "penser comme une forêt", pour reprendre l'expression de Aldo Leopold "Penser comme une montagne". En ralentissant son rythme, la femme peut enfin percevoir tout ce qui vit autour d'elle, en particulier la forêt<sup>34</sup>. *Die Wand* remet également en question l'opposition humain-animal "pour une pensée d'agencements foncièrement multispécifiques où aucun avantage n'a de sens indépendamment des rapports d'interdépendance"<sup>35</sup>—ce qui est une façon de voir très actuelle aujourd'hui, mais plutôt en avance sur son temps dans les années 1960 et même 1980. Cela ne veut pas dire une hybridation humain-animal, une animalisation de l'humain ou inversement, même si les deux ouvrages témoignent d'un certain effacement des frontières entre humain et animal et de relations plus horizontales que verticales entre eux. La femme écrit par exemple dans son récit: "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'animalité pour sombrer dans l'abîme. Je ne veux pas que cela m'arrive" (MI 56).<sup>36</sup> Ces "agencements multi-spécifiques" signifient plutôt une interaction constante entre humains et non humains, en d'autres termes une co-agentivité des espèces. Au contact du chat par exemple, toujours sur ses gardes dans la forêt, la femme

<sup>33</sup> "(...) es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken" (DW 185).

<sup>34</sup> "Seit ich langsamer geworden bin, ist der Wald um mich erst lebendig geworden" (DW 221).

<sup>35</sup> Voir Gilbert.

<sup>36</sup> "Nicht dass ich fürchtete, ein Tier zu werden... das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. Ich will nicht, dass mir dies zustößt" (DW 44).

se transforme et devient de plus en plus méfiante.<sup>37</sup> Inversement, le chat s'endort paisiblement sous ses caresses.

Les deux récits montrent en tout cas qu'il est difficile de construire un monde commun avec les autres espèces, et au sein de l'espèce humaine avec l'autre genre, et plus difficile encore de décider de ce qui est "commun", notamment d'un espace où habiter ensemble. *Die Wand* décrit bien le geste de repli sur soi visant à se protéger d'agressions potentielles: la femme se barricade dans la pièce principale du chalet afin de mieux pouvoir observer l'extérieur. Le Minotaure, lui, a été exclu d'emblée du monde commun car sa vue même soulève l'effroi et la honte. Les deux œuvres mettent en outre l'accent sur les zones d'ombre, celles qui font mal, en pointant "l'intersectionnalité"<sup>38</sup> des problèmes: l'antagonisme nature et culture recoupe les conflits homme/femme et humain/animal. Ils suscitent la réflexion du lecteur/de la lectrice et le/la renvoient au combat avec ses propres démons intérieurs: comment réussir à composer le monde commun si l'on ne s'est pas confronté auparavant à l'Autre en soi, à sa propre part d'ombre? Comment inventer un langage pour dire le "nous", un espace où vivre ensemble, sans murs opposant les uns aux autres?

Ainsi les deux œuvres peuvent être interprétées différemment selon le contexte socio-politique de leur réception: guerre froide<sup>39</sup> et condition féminine problématique (Battiston 62) à l'époque de leur parution; crise écologique et pandémie aujourd'hui. Face à un contexte environnemental préoccupant, on peut espérer que ces œuvres invitent les lectrices et lecteurs à prendre un peu de hauteur par rapport aux maux de leur temps, et les aident à "danser avec l'incertitude" (pour reprendre l'expression de Joanna Macy). Le recours à un temps mythique dans *Minotaurus* suggère que la fin du monde n'est sans doute pas pour demain et que les crises et les forces destructrices font partie de l'histoire de l'humanité depuis la nuit des temps. Dans sa dystopie, Haushofer oppose elle aussi le temporel en bas (chalet, forêt, champs cultivés) à l'atemporel en haut (alpage et voûte céleste). C'est la temporalité qui l'emporte à la fin du roman puisque la femme décide de vivre en bas dans la forêt, dans un lieu où nature et culture sont compatibles pour elle.<sup>40</sup> L'écriture—en tant qu'activité créatrice négentropique<sup>41</sup>—accompagne ce processus de résilience, comme la danse aurait pu le faire pour le Minotaure s'il n'avait pas été tué par Thésée. Ainsi, les deux œuvres n'alimentent pas la nostalgie pour un âge d'or telle qu'elle peut se manifester aujourd'hui dans une forme de détresse psychique causée par les changements environnementaux, appelée "solastalgie" ou "éco-anxiété" (Albrecht). L'idée que "c'était mieux avant" en est absente puisque la référence à un temps hors du temps rappelle que le conflit et la violence ont toujours existé. Ce n'est pas, à mes yeux, une façon

<sup>37</sup> "ich bin misstraurisch geworden wie meine Katze" (DW 132).

<sup>38</sup> À propos du concept d'intersectionnalité, créé par Kimberlé Crenshaw, voir Crenshaw.

<sup>39</sup> Dürrenmatt était habité dès son plus jeune âge par diverses craintes au sujet du monde moderne, notamment la course aux armements dans les deux blocs. L'idée de catastrophe, d'apocalypse, traverse toute son œuvre picturale.

<sup>40</sup> "Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz" (DW 222).

<sup>41</sup> "Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will" (DW 7).

de relativiser la situation actuelle, mais au contraire de mettre en lumière ce qu'elle peut avoir de porteur pour un renouveau au sens premier du terme "apocalypse", révéler, dévoiler, en levant le voile sur autre chose—condition pour qu'un autre monde soit possible, ou au moins "une autre fin du monde" (Servigne).

Article reçu 20 février 2022 Article lu et accepté pour publication 12 novembre 2022

## Œuvres citées

- Albrecht, Glenn. "Solastalgia' A New Concept in Health and Identity." *PAN: Philosophy, Activism, Nature*, no. 3, 2005, pp. 44-59.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Presses universitaires de France, 1957.
- . *La Terre et les rêveries du repos*. José Corti, 1948.
- Battiston, Régine. "Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme." *Germanica*, vol. 46, 2010, pp. 61-72.
- Burgat, Florence. *La condition animale. Une autre existence*. Albin Michel, 2012.
- . *Liberté et inquiétude*. Kimé, 2006.
- Caeymaex, Florence, Vinciane Despret et Julien Pieront, éditeurs. *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Dehors, 2019.
- "Corona ist die Rache der Natur am Menschen." *Süddeutsche Zeitung*, 5 décembre 2020.
- Crenshaw, Kimberlé. *On Intersectionality: Essential Writings*. The New Press, 2017.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Minotaure*. Traduit par M. Leyraz. Éditions de Fallois, 1990.
- . *Minotaurus. Eine Ballade. Mit Zeichnungen des Autors*. Diogenes Verlag, 1985.
- Garcia, Tristan. *Nous*. Grasset, 2016.
- Gigliardi, Pasquale et Bruno Latour, éditeurs. *Les atmosphères de la politique. Dialogue pour un monde commun*. Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.
- Gilbert, Scott F., Jan Sapp et Alfred I. Tauber. "A symbiotic View of Life: We have Never Been Individuals." *The Quarterly Review of Biology*, vol. 87, no. 4, The University of Chicago Press, 2012, pp. 325-341.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifest. Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Haushofer, Marlen. *Die Wand*. 1963. Ullstein, 2019.
- . *Le mur invisible*. Traduit par L. Bodo et J. Chambon, Actes sud, 2014.
- Kempf, Hervé. "Il faut aller vers un mode de vie radicalement nouveau." *Le Monde*, 30 novembre 2005. Url: <https://reporterre.net/Moins-de-biens-plus-de-liens>
- Latour, Bruno. "Il n'y a pas de monde commun: il faut le composer." *Association Multitudes*, vol. 45, no. 2, 2011, pp. 38-41.
- , Franck Damour, François Euvé et Nathalie Sarthou-Lajus. "Composer un monde commun." *Études*, vol 1, no. 1, 2015, pp. 69-78.
- Le Breton, David. *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Métailié, 2006.

- Lecompte, Francis et Philippe Descola. "Il faut repenser les rapports entre humains et non-humains." *CNRS Le journal*, juin 2020. Covid-19: la recherche mobilisée, url: <https://lejournale.cnr.fr/articles/philippe-descola-il-faut-repenser-les-rapports-entre-humains-et-non-humains>.
- Leopold, Aldo. *A Sand County Almanach*. Oxford University Press, 1949.
- Macé, Marielle. *Nos cabanes*. Verdier, 2019.
- . "Place Syntagma – grammaire des attachements." Séminaire "Formes de vies et Expressivité", 30 novembre 2020.
- Macy, Joanna et Chris Johnstone. *Active Hope: How to Face the Mess We're in without Going Crazy*. New World Library, 2012.
- Moghaddassi, Reza. *Les murs qui séparent les hommes ne montent pas jusqu'au ciel*. Marabout, 2021.
- Pelluchon, Corine. *Les nourritures. Philosophie du corps politique*. Albin Michel, 2015.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé* (1). Gallimard, 1927.
- Richards, Anna. "'The Friendship of Our Distant Relations': Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's *Die Wand* (1963)." *Feminist German Studies*, vol. 36, no. 2, University of Nebraska Press, 2020, pp. 75-100, doi: <https://doi.org/10.5250/femigermstud.36.2.0075>.
- Rueckert, William H. "Literature and Ecology: An Experiment in ecocriticism." *The Iowa Review*, vol. 9, no. 1, 1978, pp. 71-86.
- Servigne, Pablo, Raphaël Stevens et Gauthier Chapelle. *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. Albin Michel, 2018.