



Germanica

53 | 2013

Littérature et cinéma dans l'espace germanophone
contemporain : jeux intermédiaires, modes de transfert,
adaptations

L'adaptation cinématographique du roman *Die Wand* : un hommage au texte de Marlen Haushofer sur fond de *thriller* et de *Heimatfilm*

From the novel Die Wand to the movie adaptation: a tribute to Marlen Haushofer's text, blending thriller and Heimatfilm

Die Verfilmung von Marlen Haushofers Die Wand: eine Hommage an den Text zwischen Thriller und Heimatfilm

Elisabeth Kargl et Aurélie Le Née



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2283>

DOI : 10.4000/germanica.2283

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 139-162

ISBN : 9782913857322

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Elisabeth Kargl et Aurélie Le Née, « L'adaptation cinématographique du roman *Die Wand* : un hommage au texte de Marlen Haushofer sur fond de *thriller* et de *Heimatfilm* », *Germanica* [En ligne], 53 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2283>

Adaptations cinématographiques d'œuvres contemporaines

L'adaptation cinématographique du roman *Die Wand* : un hommage au texte de Marlen Haushofer sur fond de *thriller* et de *Heimatsfilm*

Elisabeth KARGL
Université de Nantes

Aurélie LE NÉE
Professeur CPGE, lycée Guist'hau de Nantes

Introduction

En octobre 2012 est sortie, après plusieurs années de tractations et de travail, l'adaptation cinématographique par Julian Roman Pölsler du roman *Die Wand* de Marlen Haushofer, paru en 1963. Le roman, fondé sur la perspective interne du personnage principal féminin, développe une narration qui devient possible par un isolement radical dans un territoire cerné par un mur invisible, derrière lequel une sorte d'apocalypse vient d'avoir lieu. Le « peu d'action » du roman a été critiqué lors de la sortie du livre et semble faire de *Die Wand* une œuvre *a priori* peu propice à l'adaptation cinématographique¹. Pourtant, si la genèse du projet a duré

1. — « Lange hat man den Roman überhaupt für unverfilmbar gehalten: eine Frau allein im Wald, umgeben von einigen Tieren – wie sollen da die Dialoge aussehen? Wie bringt man Haus- und Wildtiere dazu zu tun, was die Geschichte verlangt? Was fängt man filmisch mit der unsichtbaren Wand an? Und wie zwingt man den Wald dazu, seine Hauptrolle im Wechsel der Jahreszeiten zu spielen? » Daniela Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pölslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* »,

si longtemps, c'est davantage pour des raisons de droits² qu'à cause de ces spécificités narratives, auxquelles Pölsler semble s'être plié. Selon Daniela Strigl, biographe de Marlen Haushofer³, Pölsler a en effet respecté dans les moindres détails le texte original, tout en proposant un langage visuel et sonore qui lui est propre⁴. Dans ce contexte, il ne s'agit donc pas uniquement de poser la question de la fidélité au roman, mais aussi et surtout celle des modalités de *l'adaptation* qui « n'est pas seulement une opération factuelle – traduction d'un langage dans un autre [...], mais un faisceau de réalités sémiotiques et esthétiques. Réalité plurielle et réversible, l'adaptation témoigne de ce que littérature et cinéma entretiennent une relation dynamique. [...] Quel que soit le niveau ou l'angle sous lequel on l'aborde, l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et formes littéraires⁵ ». C'est cette « réception » dynamique que nous interrogerons ici. Le roman de Marlen Haushofer a conduit à de nombreuses interprétations (robinsonnade, crise identitaire, roman écologique, féministe...), qu'il s'agira de confronter aux choix interprétatifs véhiculés par le film qui, dans le paysage des adaptations cinématographiques de roman, constitue un cas particulier en raison de la spécificité du roman et du choix du réalisateur de rendre hommage au texte de Marlen Haushofer : le récit écrit et le récit filmique se confondent, le personnage principal du film étant aussi le narrateur du récit écrit en voix *off*, qui relate par *flash-backs* sa vie derrière le mur invisible.

Après une première partie qui abordera le travail de transposition du roman dans le film, le resserrement de la tension narrative autour de l'opposition entre *Heimatfilm* et *thriller* dans le contexte du rapport à l'*Antiheimatroman* constituera le centre de la deuxième partie, et la troisième partie abordera les conséquences de l'actualisation du roman par le film.

Volltext 4/2012, p. 22.

2. — Pölsler a dû racheter les droits aux ayants droit de la réalisatrice Karin Brandauer, qui avait travaillé sur ce projet jusqu'à son décès. Daniela Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pöslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », *op. cit.*, p. 22.

3. — Daniela Strigl, « *Wahrscheinlich bin ich verrückt...* » *Marlen Haushofer – Die Biographie*, Berlin, List Verlag, 2007.

4. — « Einerseits hält Pölsler sich geradezu peinlich genau an die literarische Vorlage, andererseits hat er eine eigenwillige Bild-, aber auch Tonsprache entwickelt, die den Film souverän für sich bestehen lässt. » Daniela Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pöslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », *op. cit.*, p. 22.

5. — Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Éditions du Céfal, 1999, p. 9.

I. Questions de transposition

1) Le texte et rien que le texte

Dans les suppléments du DVD *Die Wand*⁶, Julian Roman Pölsler explique qu'avec son film, il a voulu créer une « plate-forme pour [le] magnifique texte » de Marlen Haushofer⁷. C'est pourquoi il a décidé de conserver le plus possible le texte original⁸. Le film commence d'ailleurs par un visuel en mouvement qui reproduit des manuscrits, renvoyant à la fois aux brouillons de Haushofer et aux notes du personnage principal dans le film et le roman. Ces premières images, qui aboutissent à la formation du titre *Die Wand*, révèlent l'attention portée au texte ainsi qu'une conception dynamique de l'écriture.

Les premiers mots du film reprennent les premières lignes du roman : « Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. »⁹ (DW 7/DWf 01 : 07), intégrant les réflexions sur l'écriture : « Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben ; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich den Verstand nicht verlieren will. » (DW 7/DWf 01 : 56) et les conditions de rédaction : « Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier. » (DW 8/DWf 03 : 44). Tout le film est ensuite construit à partir de citations du roman qui en constituent la trame, bien sûr plus resserrée à cause de la durée du film¹⁰. Il est alors intéressant de relever les passages cités et de noter les omissions dans la mesure où ces choix représentent déjà une forme d'interprétation. Les citations du texte original s'organisent en quatre groupes : les datations, les références aux actions qui font évoluer le récit, les réflexions et commentaires introspectifs et l'absence de certains éléments du roman.

Datations

Le film est ponctué de diverses dates qui permettent de situer l'action et de la faire évoluer :

6. — Julian Roman Pölsler, *Die Wand*, Studiocanal (Arthaus), 2013. Cité par la suite : DWf.

7. — « [Die] größte Intention bei der Verfilmung war mit dem Film eine Plattform schaffen können für diesen großartigen Text. » (DWf bonus 01 : 32).

8. — « Und dann war es mir wichtig, möglichst viel von diesem Text in den Film hineinzuübernehmen. » (DWf bonus 01 : 41).

9. — Marlen Haushofer, *Die Wand*, Berlin, List Verlag, 2012, p. 7. Cité par la suite : DW.

10. — Certaines citations sont très légèrement déplacées, notamment pour constituer des unités narratives comme celle consacrée à la vache Bella où, dans un passage cité (DW 128), est insérée une citation antérieure (DW 118) suivie d'une citation ultérieure (DW 234/DWf 01 : 04 : 10 – 01 : 04 : 30).

« Am [...] dreißigsten Mai regnete es den ganzen Tag einen warmen, fruchtbaren Regen [...] » (DW 47/DWf 35 : 25)

« Am zwanzigsten Juli fing ich mit der Heuernte an. » (DW 78/DWf 50 : 00)

« Am siebenundzwanzigsten Oktober fiel der erste Schnee. » (DW 120/DWf 01 : 00 : 35)

« Am elften Jänner blutete Bella ein wenig. » (DW 141/ DWf 01 : 07 : 52)

« Am sechzehnten Oktober, seit ich von der Alm zurück war, machte ich wieder regelmäßig Notizen. » (DW 223/DWf 01 : 18 : 54)

« Am zehnten Dezember finde ich eine seltsame Notiz. » (DW 236/ DWf 01 : 19 : 21)

« Heute, am fünfundzwanzigsten Februar, beende ich meinen Bericht. » (DW 276/DWf 01 : 38 : 09).

Ces dates introduisent une chronologie conforme à celle du roman. Toutefois, cette précision apparente est d'emblée problématisée, dans le roman comme dans le film, puisque la première date est immédiatement remise en question : « Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. » (DW 7/DWf 01 : 17), ce qui entraîne une réflexion sur la temporalité qui sera développée par la suite.

Actions

Les allusions à différents mois de l'année renvoient à diverses actions qui structurent le récit, telles que l'inventaire (DW 41-43/DWf 33 : 25), la plantation des pommes de terre (DW 45-46/DWf 33 : 45-34 : 12), les foins (DW 78-80 ; 205/DWf 49 : 53-52 : 02 et 01 : 36 : 24-01 : 36 : 44), la naissance du veau (DW 141-145/DWf 01 : 08 : 02-01 : 08 : 48), les excursions et séjours dans les alpages incluant le meurtre des animaux et de l'homme (DW 111-113 ; 169-216 et 260-274/DWf 41 : 57-45 : 02 ; 01 : 11 : 53-01 : 18 : 59 et 01 : 25 : 09-01 : 36 : 16).

Réflexions introspectives

Si, de par ces actions, le roman de Marlen Haushofer a souvent été considéré comme le récit de la survie d'une femme dans la nature (« robinsonnade »), il est également traversé de réflexions introspectives, en grande partie reprises dans le film, comme le souligne Martina Gedeck, l'actrice interprétant le personnage principal¹¹. Ces réflexions portent sur le rapport entre les hommes et les animaux (DW 44/DWf 35 : 00 et DW 238/DWf 01 : 21 : 10), conduisant à un questionnement identitaire (DW 185/DWf 01 : 17 : 43), sur le temps (DW 237/ DWf 01 : 20 : 35) ou sur le sens de la vie (DW 128/DWf 01 : 03 : 24). Deux procédés techniques transposent à plusieurs reprises cette attitude

11. — Interview de Martina Gedeck, DWf bonus 01 : 18 (« Philosophische Texte »).

introspective à l'image : le gros plan sur le visage du personnage (DWf 35 : 00 et DWf 01 : 20 : 35) et le plan d'ensemble tout d'abord flou, le personnage à peine visible à l'arrière-plan, puis de plus en plus net au fur et à mesure que celui-ci progresse vers le premier plan (DWf 01 : 03 : 24 et DWf 01 : 21 : 10). Ce mouvement retrace la progression de la pensée, d'abord imprécise, puis plus tranchée pour aboutir à une position sur le monde, comme lorsque le personnage se demande s'il doit tuer le renard parce qu'il a peut-être causé la mort de son chat et prend finalement la décision d'épargner la vie de l'animal (DW 128). Parfois, l'image matérialise plus précisément le contenu de la réflexion. Il en va ainsi quand le personnage s'interroge sur son identité et souligne son lien avec la forêt :

Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen. [...] Es fällt mir 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. (DW 185)

Dans le film, le dédoublement du personnage et l'identification avec la forêt sont traduits par le jeu des ombres dans la forêt justement : les ombres du personnage et les ombres des troncs d'arbres se superposent (DWf 01 : 17 : 43). L'association de l'image et du texte permet de condenser le propos, ce qui répond à la durée limitée du film. Cette exigence entraîne également la contraction de plusieurs descriptions en une image pour des raisons scéniques (la description du vieil homme et celle de la vieille femme correspondant à deux passages du roman – DW 17 et DW 31 – sont fondues en une image à l'écran – DWf 16 : 53), voire la suppression de certains éléments du roman.

Absence de certains éléments du roman

Le film se caractérise par deux omissions majeures : l'absence de certaines références à la vie antérieure du personnage, notamment à ses enfants (DW 39-40), et l'absence des descriptions de maladies, mis à part la dépression et l'épuisement. Le réalisateur n'a, par exemple, pas repris la scène de la rage de dents (DW 67-68), particulièrement violente dans le roman. Cette suppression suggère la volonté, de la part du réalisateur, de favoriser l'aspect idyllique de la vie dans la nature, ce qui ne l'empêche pas de souligner par ailleurs l'angoisse du personnage prisonnier du mur, comme nous le verrons par la suite. Le refus de l'évocation précise de la vie antérieure du personnage peut être un moyen de laisser le personnage dans une indétermination relative et de faciliter ainsi l'identification entre le personnage et le spectateur. Cette

indétermination s'exprime dans le roman par l'absence de description physique précise du personnage. Dans le film, le personnage étant incarné par une actrice, il était impossible de maintenir l'indétermination à ce niveau. On peut considérer que la suppression de certaines références au passé du personnage est une manière de transposer cette indétermination.

2) Les personnages

Si certains aspects du passé du personnage ne sont pas conservés, ils ne sont pas tous omis. De nombreux détails sur la vie du personnage avant l'apparition du mur sont suggérés dès le début. Comme dans le roman, la **protagoniste** du film incarne le type de la citadine, même si ce trait est largement accentué par le réalisateur, qui a renoncé aux allusions à l'expérience de jeunesse du personnage principal à la campagne, évoquée dans le roman. Au début du premier *flash-back*, la protagoniste apparaît à l'écran très soignée avec lunettes de soleil, boucles d'oreilles, alliance, maquillage, foulard, talons, robe blanche, vernis à ongles, bijoux. Le réalisateur ajoute une scène où l'on voit, le premier soir, le personnage appliquer un masque de beauté sur son visage (DWf 07 : 57). Dans la suite du film, l'évolution du personnage principal reprend celle de la protagoniste du roman : transformation physique allant vers une plus grande masculinité, adaptation du corps à l'environnement (mains calleuses, cheveux courts, visage hâlé...). Cette évolution est sans surprise plus rapide et plus manichéenne dans le film que dans le livre.

En dehors de la protagoniste, le réalisateur choisit de conserver seulement les personnages de **Luise et Hugo**, qui justifient l'intrigue parce qu'ils ont invité le personnage principal au chalet. Le chasseur, qui dresse le chien, n'est par exemple pas évoqué. Le personnage d'Hugo est assez proche de la description qu'en fait Haushofer dans son texte, même si le choix de la voiture décapotable et de la musique rock met en avant un certain dynamisme absent dans le roman. Luise, quant à elle, ne correspond pas exactement au personnage du livre : « Luise war eine leidenschaftliche Jägerin, eine gesunde, rothaarige Person, die mit jedem Mann anbändelte, der ihr über den Weg lief » (DW 9). Dans le film, ce personnage paraît simplifié et correspond à l'image de la mégère, sans allusion à son attitude séductrice, comme le prouve un des rares dialogues du film :

LUISE [zu Hugo]: « [...] Also [...] komm jetzt!

Pause

Wir werden nicht allzu lang bleiben, schließlich gehen wir morgen sehr früh zur Jagd.

HUGO [*zur Ich-Erzählerin*]: Der Autoschlüssel steckt, falls du noch nachkommen willst.

LUISE: Komm jetzt!

HUGO: Ja.

Pause

HUGO: Wo ist der Hund? Luchs?!

LUISE: Der Hund bleibt da! Das Hundsvieh folgt ja nicht!

HUGO: Luchs, komm! Brav!

[...]

LUISE: Luchs, bei Fuß! Wenn du nicht bei Fuß gehen willst, dann bleibst du eben hier!

Jetzt geh! Geh! ... Geh! (DWf 05 : 54-06 : 52)

En revanche, l'opposition fondamentale entre Luise et Hugo est conforme à la description dans le roman, même s'il y a dans ce cas substitution du texte par l'image. Durant les dix premières minutes du film, la richesse d'Hugo (« ein ziemlich vermögander Mensch » DW 8) transparait dans les images du chalet, sa tenue vestimentaire, sa voiture, une Mercedes rouge (noire dans le texte DW 14).

Le deuxième personnage principal du roman est **le chien Luchs**, comme le rappelle le réalisateur dans une interview¹². La relation avec cet animal diffère quelque peu au départ à l'écran : à la confiance au début du roman répond la méfiance dans le film, ce qui met l'accent sur l'inadaptation de la citadine au monde de la nature. Peu à peu s'instaure une grande proximité, pleine de tendresse (DWf 58 : 18), qui aboutit à une communion entre les deux personnages : « In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. » (DW 265/DWf 01 : 26 : 41). La mort de Luchs conduit à une forme de désorientation, qui est même présentée comme une mutilation physique : « Er war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter. » (DW 149/DWf 01 : 11 : 08). On perçoit alors toute l'importance de l'animal, et ce encore plus dans le film que dans le livre, puisque le réalisateur s'est focalisé sur le chien dans le choix des citations et des plans. Il s'intéresse moins aux chats (d'ailleurs, Tiger et Ka-au Ka-au ne sont pas évoqués). Il n'y a pas de dialogue et peu de commentaires sur les chats (sauf sur Perle) même si, après la disparition de Luchs, le chat est visuellement plus présent, ce qu'indique la narratrice dans le roman (DW 51). Ce choix dramaturgique instaure un équilibre spécifique, qui peut justifier le meurtre de l'homme après l'assassinat du chien. Ainsi, le spectateur sera moins enclin à condamner la protagoniste.

12. — « [F]ür mich ist der Hund der männliche Hauptdarsteller ». Julian Pöslner im Gespräch mit Christa Gürtler cité dans *Marlen Haushofer. Die Wand*, édité par Andreas Brandtner et Volker Kaukoreit, Stuttgart, Reclam, 2012, p. 86.

Comme avec le chien, la première rencontre avec **la vache Bella** (DWf 26 : 42) montre la méfiance du personnage principal vis-à-vis de la nature. Dans le film, la femme a peur et se réfugie derrière un rocher, ce qui n'est pas le cas dans le livre : « Ich versuchte sofort, ihr Erleichterung zu verschaffen. Als junges Mädchen hatte ich zum Spaß melken gelernt [...] » (DW 31). Au fil du temps, dans le livre comme à l'écran, Bella devient plus qu'une vache : « eine arme geduldige Schwester » (DW 234/DWf 01 : 04 : 30).

3) Récit écrit / récit filmique

Narrateur et voix

Dans le roman comme dans le film, le personnage principal est en même temps le narrateur, ce qui a conduit, à l'écran, au choix d'une « voix *off* », selon les termes du réalisateur. Dans l'acception courante, la voix *off* est une voix hors champ qui n'apparaît pas sur l'écran et qui n'est pas liée à l'image. Dans le cas du film *Die Wand*, cette acception habituelle n'est pas tout à fait satisfaisante puisqu'il s'agit plutôt d'une forme de *voice over* telle qu'elle est définie dans la citation suivante : « ein Ich-Erzähler, der zur erzählten Welt oder sogar zur Geschichte gehört und seine subjektive Erfahrung des Geschehens berichtet oder das Geschehen kommentiert¹³. »

L'on a effectivement affaire à une narration à la première personne où la voix en *off* appartient au personnage que l'on voit sur l'écran. Cette voix cite le texte que le personnage est en train ou vient de rédiger et qui correspond, comme nous l'avons indiqué, au texte de Haushofer. La *voice over* incarnée par l'actrice Martina Gedeck a bien la distance du commentateur sans pour autant être tout à fait neutre. Elle contribue à véhiculer la vie intérieure du personnage. Le réalisateur traduit davantage le point de vue interne par la citation du texte original que par un travail sur la caméra subjective. Il va même jusqu'à problématiser le point de vue narratif par le positionnement de la caméra de l'un ou de l'autre côté du mur invisible dans certaines séquences. Cela induit une narration omnisciente dans le film, à la différence de la narration du livre. C'est le cas dans la scène de l'accident de voiture (DWf 30 : 20), où la caméra se place de l'autre côté du mur. Ce procédé matérialise le

13. — <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637> [page consultée le 26 juin 2013]. Toutefois, les termes « voix *off* » et « *voice over* » peuvent aussi être compris différemment : « [...] la voix *off* est associée par le spectateur à un locuteur situé dans l'univers diégétique, à proximité du "point d'écoute" supposé, mais hors-champ ; la voix-over est quant à elle rapportée à un énonciateur absent, en tant que source verbale, du monde du film (ou de l'un de ses mondes). » : Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007, p. 23.

mur et, de ce fait, soulève des questions : qui regarde le mur ? Qui se trouve de l'autre côté ? Où se situe le spectateur par rapport à la protagoniste et à la « catastrophe » qui lui est arrivée ?

Espace et temps

La narration se compose de deux strates temporelles : le temps de l'écriture et les *flash-backs*, qui sont facilités par le recours à la « voix-over »¹⁴. Afin de transposer ces deux strates, le réalisateur utilise la citation différée du texte par la *voice over* et la représentation visuelle avant tout fondée sur la transformation physique du personnage. Le temps de la narration, caractérisé par un personnage aux cheveux courts, correspond aux moments où l'on voit la protagoniste écrire, mais aussi où l'on entend le récit tandis que la protagoniste exécute une autre action. Le temps du récit en revanche est caractérisé par une protagoniste aux cheveux longs exécutant les actions relatées dans les *flash-backs*.

Dans le roman, ces deux strates temporelles se croisent constamment, ce qui se traduit dans le film par un travail sur le dédoublement du personnage¹⁵. Celui-ci se fonde essentiellement sur une opposition entre l'intérieur et l'extérieur. Dans une scène, la protagoniste aux cheveux courts (temps de l'écriture) se trouve à l'intérieur du sombre chalet et regarde par la fenêtre. La caméra est alors subjective, puisque le spectateur suit le regard de la protagoniste. Lorsque l'on entend la citation du texte en *off*, on voit à travers les yeux de la protagoniste aux cheveux courts la protagoniste aux cheveux longs à l'extérieur, au soleil (*flash-back*) (DWf 23 : 19). La fenêtre a dès lors une double valeur, symbolique et concrète. Ce dédoublement est ensuite rendu visible par les reflets sur les plans d'eau (DWf 23 : 28-23 : 48).

Tandis que le temps de l'écriture est dominé par des couleurs sombres, il y a une évolution dans les *flash-backs*. On passe progressivement d'une lumière aveuglante (ciel bleu, ouverture soulignée par la contre-plongée, DWf 04 : 09) au marron/gris. Lors des premiers *flash-backs*, l'intérieur du chalet paraît plus luxueux et chaleureux avec des couleurs chaudes (DWf 8 : 24), comparé à l'évolution ultérieure (sombre et froid, le chalet n'est plus un refuge). Il en va de même lors de la découverte du mur : les couleurs sont lumineuses, l'eau se reflète sur les rochers, la vallée ne paraît pas menaçante, mais plutôt idyllique (DWf 12 : 25). En revanche, lorsque la protagoniste évoque sa peur du mur (DW, 15), on repasse dans le film au temps de l'écriture et donc aux couleurs sombres.

14. — Boillat, *op. cit.*, p. 328.

15. — Dans le texte de Haushofer, le dédoublement est déjà très présent : « Wenn ich jetzt an die Frau denke, die ich einmal war, ehe die Wand in mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr. Aber auch die Frau, die auf dem Kalender vermerkte, am zehnten Mai Inventur, ist mir sehr fremd geworden. » (DW 44)

La représentation du mur invisible

À la différence du roman, l'apparition du mur est annoncée dans le film de manière plus théâtrale avant sa découverte par la protagoniste. À un écran noir succède un plan d'ensemble sur le paysage entourant le chalet. Ces images sont accompagnées d'un bruit sourd, désagréable, qui indique que le mur s'abat sur la vallée. Ce déploiement lent diffère du traitement dans le roman (DWf 9 : 50/DWf 10 : 10) et introduit une dimension cauchemardesque qui contribue à l'effet de *thriller*. Cependant, la découverte du mur par le personnage principal est moins violente dans le film que dans le texte : le spectateur ne voit pas la blessure du chien qui s'est cogné contre le mur (DW 14).

Dans la suite du film, le mur est suggéré par ce bruit spécifique qui découle du choix du réalisateur de ne pas le matérialiser visuellement¹⁶. C'est également la raison pour laquelle on ne voit pas la protagoniste délimiter le mur par des branchages (DW 28-29). Cette importance du bruit va de pair avec l'introduction de la musique dans le film.

Introduction de la musique

Le réalisateur explique en effet que la musique joue dans le film le rôle d'une « autre voix » :

Ich lasse sie [Martina Gedeck] nur aus dem Off sprechen. Und diese Off-Sprache hat dann ihre Fortsetzung, ihre Überhöhung erfahren in den Bach-Partiten. Denn für mich ist Bach in diesem Film keine Musik, sondern eine andere Form der Sprache. Und die dritte Überhöhung ist die Stille. (02 :30)

Il recourt à plusieurs reprises aux *Sonates et Partitas pour violon seul* de Bach (BWV 1001-1006), interprétées par Julia Fischer : lorsque la protagoniste retourne voir si le mur existe bel et bien (DWf 19 : 22), le réalisateur choisit la sarabande de la *Partita n°2*. En arrière-plan à la première randonnée dans les alpages (DWf 42 : 00), il opte pour la *fuga allegro* de la *Sonate n°1*, au rythme enjoué, ce qui souligne le caractère idyllique du lieu. Le *tempo* plus modéré, tout en demeurant enlevé, du double de la *Partita n°1* accentue la dimension sereine de l'idylle familiale, lorsque la protagoniste, entourée de ses animaux, profite des récoltes qu'elle a effectuées les mois précédents (DWf 53 : 24). L'*adagio* de la *Sonate n°1* est lié à des images plus sombres de la protagoniste écrivant ses souvenirs, dans le froid de l'hiver. Toutefois, la grandiloquence de ce mouvement lent sert également la beauté de la nature hivernale (DWf 01 : 04 : 34). Le premier séjour dans les alpages est marqué par le mouvement *largo* de la *Sonate n°3*, mouvement très

16. — Interview de J. R. Pölsler, DWf bonus (07 : 56-09 : 05).

lent qui s'accorde avec la lenteur des images, très descriptives, comme situées hors du temps (DWf 01 : 13 : 50). Ce morceau est également empreint d'une certaine douceur qui correspond au premier séjour dans les alpages. Pour la scène cruciale du meurtre, le réalisateur utilise la célèbre chaconne de la *Partita n°2*. Cette danse lente et solennelle indique qu'il se passe alors un événement important (DWf 01 : 29 : 20). L'évocation de la mort de Luchs est accompagnée de l'*adagio* de la *Sonate n°3*, ce qui renforce le *pathos* de la scène (DWf 01 : 34 : 50). Enfin, le générique du film reprend la sarabande de la *Partita n°2*, liée dans le film au mur invisible (DWf 19 : 22) et exprimant une gravité sérieuse et mélancolique.

Ce rapide panorama des morceaux de Bach introduits dans le film aide à percevoir que la musique sert à magnifier le paysage¹⁷ et à créer, tout particulièrement lors des moments idylliques dans les alpages, une situation hors du temps, ce qui correspond à un emploi classique de la musique au cinéma¹⁸. Le réalisateur a également recours, lors de la scène du meurtre, à une forme de « musique anempathique », peut-être moins classique, mais courante au cinéma¹⁹. Enfin, le choix des *Sonates et Partitas pour violon seul* de Bach contribue à instaurer une dimension spirituelle dans certaines scènes, comme lorsque la protagoniste retourne voir si le mur existe bel et bien (DWf, 19 : 15). L'esthétisation de l'image (coucher de soleil, lumière douce qui vient du ciel) introduit une certaine mélancolie qui peut ici représenter une forme de fatalité et de deuil. Cette dimension spirituelle que l'on retrouve tout au long de la découverte des alpages fait écho à un passage du texte cité ultérieurement dans le film :

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/ DWf, 25 : 22)

En contrepoint à la musique classique de Bach, le réalisateur introduit à plusieurs reprises une musique rock au son saturé : « Freedom is a journey »²⁰. On entend ce morceau dans les scènes de *flash-backs* avec la voiture, lorsque la protagoniste arrive au chalet avec Hugo et

17. — Michel Chion rappelle que la musique sert souvent à traduire l'ampleur du décor alpin. Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 220.

18. — « La musique a donc ceci de particulier qu'elle peut créer du *hors-temps dans le temps* – du temps entre parenthèses ». *Ibid.*, p. 212.

19. — Celle-ci consiste à introduire une musique en opposition à la scène visualisée. Chion, *op. cit.*, p. 229.

20. — Texte de Julian Pölsler, musique de Bernd Jungmair, Cornelius Dix et Jürgen Haiden, interprétée par Zabine.

Luise (DWf 04 : 20), lorsqu'elle fonce dans le mur avec la voiture et lorsqu'elle retrouve la voiture au hasard d'une promenade et allume l'autoradio. Le texte de ce morceau est en lien avec la question de la liberté posée par le roman. Il fait aussi écho au discours en birman de Aung San Suu Kyi que la protagoniste entend à la radio le premier soir au chalet (DWf 08 : 00). Ces choix favorisent l'actualisation du roman dans le film et créent une opposition musicale qui correspond à la tension entre *Heimatfilm* et *thriller* structurant le film.

II. Heimatfilm ou thriller

Le roman de Marlen Haushofer problématise l'appropriation de la nature par la protagoniste. Il est alors à confronter avec le film de Pölsler aux paysages idylliques dans la tradition du travail du réalisateur, notamment avec son film précédent, *Geliebter Johann, geliebte Anna*.

1) *Die Wand*, un *Anti-Heimatroman* ?

Die Wand, par son style détaché et sobre, s'inscrit dans un courant néoréaliste, malgré la présence irréaliste du mur invisible. Même si l'on y trouve des moments d'harmonie, voire de communion entre la protagoniste et la nature qui l'entoure, celle-ci n'est pas représentée de manière idyllique. Est-ce suffisant pour classer le roman parmi les textes de l'*Anti-Heimatliteratur*²¹ après 1945 ? Une des caractéristiques de cette dernière est de se tourner résolument contre une amnésie consciemment mise en scène et utilisée²² dans les textes de la *Heimatliteratur*, qui occultent toute implication et responsabilité de l'Autriche pendant la Seconde Guerre mondiale. La *Heimatliteratur* est, surtout depuis le XIX^e siècle, une réponse à une industrialisation et à une urbanisation galopantes. Elle met en scène une idylle protectrice, une vie simple liée à la nature, détachée d'une logique productiviste destructrice. Le récit de l'auteur styrien Peter Rosegger *Als ich noch ein Waldbauernbub war*, de 1902, en est un très bon exemple. Il y souligne l'apport émotionnel du concept de « *Heimat* » :

Heimat, das heißt hier ein konfliktfreies Dekor um duftender Almen, rauschender Tannen, fröhlich plätschernder Bäche, unschuldiger Tiere, prächtiger Blumen. Ein spärlicher aber immer zweckdienlicher und

21. — Sur cette question, voir, entre autres, Ulrike Landmann, *Der Anti-Heimatroman – ein österreichisches Phänomen ?*, Université de Vienne, Mémoire de master, 2012, et Ingeborg Rabenstein-Michel, « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur », in *Germanica* 42, 2008, p. 157-169.

22. — « [...] gegen die öffentliche Inszenierung der Amnesie » : Rabenstein-Michel, *Ibid.*, p. 162.

formschöner Hausrat und rauhe aber wahre Menschen, die Werte zu bewahren und zwischen Gut und Böse zu unterscheiden wissen²³.

Cette thématique a été exploitée par le nazisme et utilisée comme arme idéologique de propagande par une littérature « Blut-und-Boden ». Le genre a connu une renaissance après 1945, notamment dans ses adaptations filmiques liées à la construction d'une identité autrichienne « nouvelle », mettant en avant des paysages magnifiés²⁴, tout en oubliant son détournement idéologique par l'austro-fascisme et le nazisme.

Si, pour l'auteure Marlen Haushofer, la nature peut être synonyme de « *Heimat* »²⁵, elle est empreinte dans *Die Wand* d'une vision existentialiste, puisque la protagoniste se retrouve enfermée par le mur invisible dans ce décor alpin qui n'est pas son milieu naturel. Elle doit composer avec cet environnement non choisi qui s'avère, il ne peut en être autrement, hostile. Wendelin Schmidt-Dengler, en comparant *Die Wand* à *Frost* de Thomas Bernhard, évoque une fin du monde (« das Ende der Welt²⁶ »), une négation de la nature (« die Natur verneint sich ») dans le roman. Par là, le texte s'oppose à la *Heimatliteratur* triviale et classique qui exalte la nature. Mais, à la différence du texte de Bernhard, Schmidt-Dengler voit dans *Die Wand* une forme de « restauration » (« Restaurierung ») de la nature, voire des « moments idylliques », mais pas d'idéalisation, puisque « das Idyll als solches ist ja die Folge einer Katastrophe²⁷ ». Dans d'autres interprétations, toute forme d'idylle dans le texte est complètement niée : « Die neue Existenz ist kein glücklicher Naturzustand, keine Idylle²⁸ », et dans *Die Wand*, on peut lire : « Ein Paradies könne nur außerhalb der Natur liegen » (DW 78).

La protagoniste de *Die Wand* est obligée de se détacher de toute civilisation, et ce sont les animaux qui se substituent aux êtres humains. Il s'agit moins d'exaltation de la nature que d'une sorte de retour

23. — Rabenstein-Michel, *Ibid.*, p. 164, et Landmann, *op. cit.*, p. 15.

24. — « Heimat wurde so zur überwältigenden, unschuldigen und identitätsstiftenden Naturkulisse stilisiert, die vorteilhaft die historischen Fehlentscheidungen der Menschen verbarg, das heißt, dazu beitrug, die nach 1945 einsetzende Amnesie effizient zu unterstützen. » *Ibid.*, p. 161.

25. — « Nicht in ihrer Haut, sondern in der Natur, die ihr zur schützenden Heimat wurde, konnte sie frei sein und in ihren Texten ». Klaus Antes, *Das unlebbares Leben der Marlene Haushofer*, in Marlen Haushofer, *Die Wand mit Materialien*, Gisela Ullrich (Hg.), Stuttgart, Klett, 1986, p. 242.

26. — Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur*, Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 1995, p. 190 sq.

27. — *Ibid.*, p. 191.

28. — « Einleitung », in Marlen Haushofer, *Die Wand mit Materialien*, *op. cit.*, p. 229.

aux sources critique (« Kulturkritik »)²⁹, d'un retrait individualiste et subjectif (qui soulève par ailleurs la question de l'existence réelle du mur) : « Die Wand stellt für die Protagonistin nicht nur eine Bedrohung dar, sondern auch Schutz. Das Zurückgeworfensein auf die nackte Existenz setzt neue Kräfte frei³⁰. »

C'est une existence dans un autre lieu, caractérisée par la résignation, mais aussi par l'espoir vague de quelque chose de nouveau. Liée étroitement aux cycles de la nature, cette existence est en même temps limitée, et l'espoir qui surgit par moments ne semble pas définitif³¹. La nature dans *Die Wand* est certes opposée à la vie en ville, les habitudes et tout le savoir accumulé paraissent ici superflus et inappropriés. La protagoniste, malgré les efforts qu'elle doit fournir, y trouve une certaine satisfaction, ou du moins une forme d'apaisement.

L'absence de civilisation, de contact avec les autres êtres humains semble lui convenir (DW 124 : « Nur ist es eben viel leichter, Bella oder die Katze zu lieben, als einen Menschen. »), mais cela ne fait pas de son lieu de vie un endroit utopique et idyllique. S'il peut y avoir des moments d'harmonie avec la nature, notamment lors de son premier séjour dans les alpages, le meurtre annonce la fin de ce paradis éphémère, et la protagoniste ne retourne plus dans les alpages.

Ce qui rend le texte résolument différent du genre *Anti-Heimatliteratur*, c'est le fait de ne pas du tout être lié à une nation spécifique, même si l'action se déroule bien en Autriche. Il n'est pas une réponse critique à un détournement idéologique comme c'est le cas du *Heimatroman* et surtout des films des années 50 qui occultaient le passé autrichien et utilisaient la topographie et le paysage pour consolider une identité factice. En ce sens, *Die Wand* n'est pas représentatif de la *Anti-Heimatliteratur* d'un Hans Lebert (*Die Wolfshaut*), d'un Gerhard Fritsch (*Fasching*), d'un Franz Innerhofer (*Schöne Tage*) ou d'une Elfriede Jelinek (*Die Liebhaberinnen*), pour ne citer que quelques auteurs. C'est un texte qui interroge, bien avant l'heure, l'utilisation des ressources naturelles et qui prône une vie simple en lien avec la nature et les animaux sans pour autant la magnifier ni exploiter ce décor à des fins idéologiques.

2) *Die Wand*, un *Heimatfilm* ?

Le film de Pölsler, en revanche, semble se rattacher – au moins partiellement – au genre du *Heimatfilm*³². Pölsler, réalisateur de séries

29. — Marlen Haushofer. *Die Wand* (Reclam), *op. cit.*, p. 91 et 117.

30. — Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pöslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », *op. cit.*, p. 23.

31. — Cf. Schmidt-Dengler, *op. cit.*, p. 191.

32. — Pour les définitions du genre, voir, entre autres, Lena Marie Gonschiorck,

télévisées, avait produit en 2009 un film pour la télévision, *Geliebter Johann, geliebte Anna*, rediffusé en 2011 sous le titre *Anna und der Prinz*. Ce film, par ailleurs le plus grand succès de la télévision autrichienne en 2009, met en scène la relation morganatique entre l'archiduc Johann von Österreich et Anna Plochl dans les années vingt du XIX^e siècle. Outre la focalisation sur l'histoire d'amour, ce film s'inscrit, par des images grandioses de paysages alpins, dans la tradition des *Heimatfilme* des années 50.

Ce genre s'attachait tout d'abord à l'adaptation de la *Heimatliteratur* (Ganghofer, Anzengruber), alors appelée « Volksfilm ». Suivent alors des films « dans les montagnes » (*Bergfilme*, *Skifilme*) et les films de propagande pendant le Troisième Reich. Le genre atteint son point culminant dans les années 50 où il sert à consolider la vision d'une identité autrichienne immaculée liée à un essentialisme certain – les paysages magnifiques correspondant aussi à une mentalité simple, saine, en opposition à une société urbanisée dépravée. Les traditions jouent alors un rôle important, et le *Heimatfilm* est un genre conservateur par excellence. Bien évidemment, il s'agit d'une mise en scène consciente de clichés qui représentent une « *Heimat* » mythifiée.

Même si Julian Pölsler affirme dans une interview abhorrer le *kitsch*³³, le décor alpin est magnifié dans *Geliebter Johann, geliebte Anna*. Les représentants des Habsbourg éloignés du peuple (à l'exception de l'archiduc, bien sûr) et un Metternich aux mœurs dépravées sont opposés aux paysans simples, accomplissant courageusement leur travail. Les intérieurs sont certes dépouillés mais propres, les habits traditionnels immaculés, et l'on ne trouve aucune trace de dur labeur sur les visages ou les mains. Il s'agit ici d'une idéalisation du genre, très éloignée de la vie des paysans de *Schöne Tage* de Fritz Lehner de 1981 par exemple, adaptation du roman de Franz Innerhofer.

Dans le film *Die Wand*, on retrouve le même traitement des images en ce qui concerne la nature, et plus précisément le décor alpin : « Pölsler hat den Film in langen, ruhigen Einstellungen gedreht, er schwelgt in schönen, ja erhabenen Bildern der Natur³⁴. »

Tout comme dans *Geliebter Johann, geliebte Anna*, la musique souligne la mise en scène des paysages magnifiés. Tel est le cas dans une des premières scènes où l'eau se reflète sur les rochers (DWf 19 : 15), la beauté du panorama étant soulignée par la noblesse de la sarabande de Bach (*Partita n°2*), ou bien lors du lever de soleil (DWf 38 :

Der österreichische Heimatfilm der 1950er Jahre als Konstrukteur nationaler Identität, Université de Vienne, Mémoire de Master, 2009, p. 59 sq.

33. — Isabelle Wallnöfer, Julian Pölsler, « Ich habe Angst vor Kitsch », *Die Presse*, 29 décembre 2009.

34. — Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pölslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », *op. cit.*, p. 23.

54) symbolisant la quête du personnage, presque spirituelle et apparentée à une recherche de soi en harmonie avec la nature. On retrouve cette configuration dans les scènes ayant lieu lors du premier séjour dans les alpages (DWf 41 : 33 et DWf 42 : 02-43 : 34).

Les images et la musique semblent refléter les réflexions de la narratrice sur la nature qu'il s'agit de préserver. C'est le cas pour la scène représentant un paysage enneigé immaculé et un renard qui vient s'abreuver au fleuve (DWf 01 : 03 : 04), ce qui correspond à une citation du texte (DW 127-128). Dans le roman, ce n'est pas tant la beauté de la nature qui est mise en avant que l'harmonie entre la nature, l'être humain et les animaux. Le décor alpin ne paraît pas aussi idyllique. Le film, quant à lui, souligne la beauté des images non sans rappeler les prospectus de la *Österreich-Werbung*.

Les mouvements de caméra classiques (gros plans, plans d'ensemble et ralentis) contribuent à introduire une certaine émotion, comme lors des moments qui suivent la mort du chien, abattu par l'intrus. Dans une scène filmée au ralenti (DWf 01 : 34 : 5), Luchs court dans l'herbe, accompagné par la musique de Bach, puis s'éloigne vers un coucher de soleil, acte qui symbolise son passage vers un autre monde. L'association de l'image et de la musique dans cette scène est censée émouvoir le spectateur, mais elle s'avère en réalité particulièrement *kitsch*. En revanche, le jeu pudique et peu ostentatoire de l'actrice représente un contrepoint à ce *pathos*.

À plusieurs reprises, les images de la nature sublimée, transposant des passages du texte qui ne sont pas cités dans le film, renforcent l'aspect idyllique et le lien avec le *Heimatfilm*. C'est le cas pour la citation « Der Herbst war mir immer die liebste Jahreszeit » (DW 116), que l'on voit retranscrite par des couleurs automnales chaudes et agréables (DWf 56 : 56). Un peu plus tard, un gros plan et un *travelling* lent (DWf 57 : 28), qui permettent de souligner la sérénité de la forêt et des alpages, correspondent à un passage du livre (DW 62) : « Der Wald lag in der Mittagssonne, und warme Duftwolken stiegen aus den Latschen zu mir auf. [...] Ein Raubvogel zog hoch im Blauen seine Kreise [...] und die große Stille senkte sich wie eine Glocke über mich. Ich wünschte, immer hier sitzen zu dürfen, in der Wärme, im Licht, den Hund zu Füßen und den kreisenden Vogel zu Häupten. » La perspective de ces scènes est, par ailleurs, toujours la même : une ouverture vers le ciel bleu, le soleil, un oiseau qui vole – des symboles de liberté qui rappellent l'image du début du film et que l'on pourrait interpréter comme le pouvoir libérateur du mur.

D'autres éléments classiques du *Heimatfilm* sont repris : lors des foins (DWf 50 : 05-50 : 40), la protagoniste porte des habits plus traditionnels, notamment le fichu, et apprend à manier des outils comme la faux. Même si elle respire et que ses mains sont calleuses (comme

dans le livre DW 78-79), les images paraissent tout de même esthétisées. Lorsque la caméra montre le fruit de son labeur – la récolte engrangée dans le chalet –, le réalisateur opte pour un lent *travelling* souligné par la musique pour s'arrêter ensuite en gros plan sur la protagoniste en train de manger (DWf 53 : 25-55 : 13). Les images, dans une lumière douce et diffuse, sont d'une grande beauté et font penser à certaines natures mortes des peintres flamands.

La même esthétisation peut être observée lors de la scène où la vache Bella met bas. La protagoniste est, cette fois encore, habillée en paysanne. La caméra s'attarde sur elle, alors qu'elle fait des efforts pour extraire le veau, mais montre peu la réalité physiologique de l'accouchement (DWf 01 : 08 : 08) décrit avec bien plus de précisions dans le livre : « Es war ganz unsinnig, an den Vorderbeinen zu ziehen, das mußte den Schädel des Kalbes zurückreißen statt nach vorne drücken. Ich wusch mir die Hände und tastete mich vorsichtig in Bellas warmen Leib hinein. » (DW 143).

Toutefois, à la différence de *Geliebter Johann, geliebte Anna*, la structure par contrastes marqués est une des caractéristiques de *Die Wand* de Pölsler, ce qui l'éloigne en même temps du *Heimatfilm*. Les décors de carte postale (DWf 44 : 40) alternent rapidement avec d'autres images, bien plus sombres ou violentes, de la chasse (DWf 45 : 06) ou encore avec des éléments empruntés au *thriller*.

Si, dans une scène (DWf1 : 05 : 08) où daims et biches sortent de la forêt au ralenti avec la musique de Bach en fond sonore, le parallèle avec un des films les plus connus du genre *Heimatfilm*, *Der Förster vom Silberwald* d'Alfons Stummer (1954), semble évident, cette image est déconstruite par le fait que la protagoniste va évider par la suite le daim qu'elle vient de tuer.

Cette alternance entre images idylliques et images sombres reflète aussi l'état d'esprit de la protagoniste. Dans l'ensemble, l'adaptation de *Die Wand* par Pölsler s'inscrit dans un cinéma classique conscient de ses traditions (*Heimatfilme*), les perpétuant³⁵ partiellement, sans souscrire pour autant à l'orientation idéologique de celui-ci.

35. — « Hier ist nichts albraumhaft verzerrt oder originell symbolisch überhöht. Analog zu Haushofers sprachlicher Nüchternheit wählt Pölsler eine durch und durch naturalistische Darstellung. Die Mischung aus Verzweiflung, Angst und unerwartetem Glück findet ihre Übersetzung abwechslungsweise in schwach ausgeleuchteten Bildern, die auch die innere Düsternis der Protagonistin widerspiegeln, und in Postkartenidyllen einer Aussteiger-Einsamkeit mit uralten Holztischen, getrockneten Früchten und malerisch drapierten Katzen, die der Regisseur mit Bach-Partiten unterlegt. » Michèle Wannaz, « *Die Wand*. Philosophischer Horrortrip », *Neue Zürcher Zeitung*, 3 janvier 2013.

3) En contrepoint du *Heimatfilm* : le *thriller*

Comme dans le roman, il y a dans le film une alternance entre des moments sombres et clairs, même si l'adaptation paraît, d'une part, plus idyllique et, d'autre part, plus noire que le texte de Haushofer. Dès le début du film, le réalisateur intègre des éléments empruntés aux films à suspense et au *thriller*³⁶.

Le film débute par un visuel sombre, le titre se constitue petit à petit par un lent mouvement accompagné du bruit des corbeaux qui se fait de plus en plus fort. L'allusion au film *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock paraît évidente, celui-ci s'ouvrant également sur ce fond sonore. Les images choisies introduisent d'emblée une atmosphère angoissante, ce qui est souligné par le choix des extraits récités par la protagoniste. Comme le réalisateur procède à des coupures, l'extrait du texte choisi met davantage l'accent sur la peur : « Ich bin ganz allein und ich muß versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. » (DW 7). Le texte est ensuite coupé et la protagoniste poursuit : « Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung zu starren und mich zu fürchten. Denn ich fürchte mich. Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu [...] » (DW 7-8).

Les scènes introduisant des éléments du *thriller* sont presque toutes des ajouts et diffèrent parfois considérablement des descriptions du livre. Cette alternance entre des moments quasi idylliques et des moments noirs participe de la dramaturgie et compense l'absence de dialogues, tandis que l'aspect visuel et sonore gagne en importance.

À la différence du livre, le réalisateur introduit des scènes angoissantes que l'on identifie à des cauchemars à la fin de la séquence. Dès la deuxième nuit au chalet, la protagoniste entend le bruit du mur qui semble se rapprocher (DWf 20 : 00). Saisie d'effroi, elle s'avance dans

36. — « *Thriller* ist eine äußerst vage Genrebezeichnung für eine besondere Spielart von Spannungsfilmen. Die Spannung, die im Thriller herrscht, unterscheidet sich aber deutlich vom *Suspense*: Während im Suspense-Film der Zuschauer einen Wissensvorsprung vor der Figur hat, ist er im Thriller auf gleichem Informationsstand, so dass auch das einführende Miterleben des Zuschauers sich auf eine Erlebnissituation richtet, die ausweglos erscheint. Das Genre ist vergleichsweise offen, es ist weniger über eine bestimmte Figurentypik oder thematische Festlegungen definiert als über das Merkmal des *thrills*, einen hoch wirksamen Mix aus Nervenkitzel und Spannung, der das Publikum bis hin zur Erzeugung physischer Reaktionen erfasst. Um ihn zu erzeugen, ist eine starke Identifikation mit der Hauptfigur nötig, die nicht als Held, sondern als Normalbürger daher kommt. Die Erzählung ist eindeutig aus der Perspektive des Protagonisten erzählt, der in eine Geschichte verstrickt ist, die er weder überblicken noch beherrschen kann. Meist ist er mit dem Tode bedroht – als äußerster und dennoch glaubhaftester Gefährdung. Der Thriller ist *die Geschichte eines möglichen Opfers* und darum auf eine einzelne Person fokussiert. » <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=362> [26.06.2013] / <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=597> [page consultée le 26 juin 2013]

un couloir sombre avec trois lucarnes bleues à l'arrière-plan. Le réalisateur change de perspective et filme longtemps de l'extérieur le dessin géométrique de la porte, aux mêmes couleurs noires et bleues. La protagoniste ouvre lentement cette porte et se heurte au mur (DWf 21 : 36). Les emprunts à des films à suspense sont très nets ici, la scène faisant penser aux classiques du genre. Le cri d'angoisse que pousse la protagoniste se mêle au bruit du mur, le réalisateur joue donc consciemment sur le sonore et le visuel, soulignant l'aspect angoissant de l'atmosphère, ce qui diffère du livre : « Ich träumte nicht und erwachte ausgeruht gegen sechs Uhr, als die Vögel zu singen anhoben. » (DW, 26)

Le visuel de la porte (le dessin géométrique) est par ailleurs repris dans une autre scène où la protagoniste, ayant entendu des bruits, ouvre cette porte, un couteau à la main. Finalement, elle ne trouve qu'un chat (DWf 36 : 00). Dans le livre, cette séquence est décrite de manière très différente : « An jenem Abend kam die Katze in mein Haus. Als klatschnasses graues Bündel hockte sie vor der Tür und jammerte. » (DW 48)

L'alternance entre des couleurs sombres et claires est également très présente dans une scène où la forêt paraît menaçante. La protagoniste marche de nuit dans un bois sombre (DWf 38 : 32). La contre-plongée accentue la puissance et l'aspect menaçant des arbres. À nouveau, il s'agit d'une interprétation du réalisateur, absente du texte original : « Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war. » (DW 57). À cette scène angoissante succède une image de lever de soleil empreinte de spiritualité (DWf 38 : 54) et correspondant tout à fait à un extrait du texte de Haushofer : « Die ganze Bedrücktheit der letzten Zeit glitt von mir ab und ließ mich leicht und befreit zurück. Wenn ich jemals Frieden empfunden habe, dann war es in jener Juninacht auf der mondbeschienenen Lichtung. [...] Der graurosa Himmel färbte sich orange und feuerrot. Es war der erste Sonnenaufgang im Gebirge, den ich erlebte. » (DW 58)

Dans une autre scène, la protagoniste découvre des outils de bûcheron abandonnés – on entend alors des bruit mécaniques et sourds lorsque, soudain, la protagoniste pointe son bâton de randonnée comme une arme, ce qui instaure du suspense et contribue aussi à l'évolution du personnage, qui se transforme petit à petit en guerrière (DWf 40 : 24). À nouveau, on entend le bruit spécifique qui annonce le mur, et on voit un tracteur abandonné de l'autre côté du mur – une scène qui ne figure pas dans le texte de Haushofer.

Le réalisateur joue sur un certain suspense entre cauchemar et réalité : juste après le long *travelling* sur les provisions dans le chalet évoquant une nature morte, il insère des images de *thriller* (DWf 55 : 14-56 : 36). De nouveau, on perçoit le bruit du mur, la nature paraît hostile, le réalisateur introduit un gros plan sur des rochers noirs. Le personnage principal au teint blafard porte un bonnet sombre et un

manteau noir, ce qui tranche avec le plan précédent. Une fois de plus, Pölsler fait allusion au cinéma de Hitchcock (*Psychose*, 1960, 01 : 14) : des lambeaux noirs sont accrochés dans les arbres. Un sifflement et le bruit du vent accompagnent ces images symbolisant la mort – la protagoniste se réveille soudainement dans le chalet. S’il est question de cauchemars dans le roman, ce rêve précis n’y est pas relaté.

En revanche, la longue séquence filmique sur le *foehn* correspond au contenu du texte original (DW 121). Un gros plan, sombre, lent, lors duquel on entend les cerfs bramer et le vent siffler, annonce la mort de Perle (DWf 01 : 00 : 39-01 : 01 : 38). On perçoit cette fois-ci une musique angoissante associée au bruit du mur, et lorsque la protagoniste part à la recherche de l’animal mort, on ne voit que les lampes à pétrole qui se balancent dans la nuit. Cette dernière scène est toutefois à nouveau très différente de celle du livre où l’animal blessé retourne à la maison (DW 122).

En contrepoint des images idylliques qui rappellent le *Heimatfilm*, le réalisateur souligne l’atrocité de la chasse à laquelle la protagoniste doit se livrer pour survivre. Lors d’une scène qui est soit un cauchemar, soit un rêve éveillé ou bien encore la réminiscence d’une réalité affreuse, les images de la chasse ressortent à la surface. En gros plan, au ralenti, on suit l’agonie de l’animal, associée au bruit du mur. Ces images alternent avec des gros plans sur le visage sombre de la protagoniste allongée dans son lit la nuit (DWf 45 : 04-45 : 46 : 06).

Après avoir évidé un daim, la protagoniste pose le cœur de l’animal sur un crochet au milieu d’une fenêtre ouverte (01 : 06 : 28) dans le froid hivernal. Cette séquence figure également dans le texte de Haushofer : « Lange lag ich wach in der knisternden Dunkelheit und dachte an das kleine Herz, das über mir in der Kammer zu einem Eisklumpen gefror. » (DW 141). Cependant, le réalisateur souligne cette image en filmant en gros plan, sur fond noir, le cœur ensanglanté, accompagnant cette scène du bruit diffus du vent (01 : 07 : 29). Mais là encore, l’horreur est esthétisée (proche des natures mortes de Chardin), et à nouveau, la protagoniste se réveille à la fin de la séquence. Dans le texte de Haushofer, elle se contente d’évider l’animal, puisqu’elle est obligée de le faire, et donne le foie à manger à Luchs et au chat – un détail omis à l’écran.

Dans le film, l’alternance de scènes idylliques, proches du *Heimatfilm*, et de scènes angoissantes, qui rappellent le *thriller*, modifie le message du livre, ce qui est également le résultat de la transposition de l’action romanesque dans l’époque contemporaine du spectateur³⁷.

37. — Sur ce point, nous ne partageons pas l’opinion de Daniela Strigl, qui parle de « merkwürdig entrückte Gegenwart ». Daniela Strigl, « Frau, allein im Wald. Julian Pöslers gelungene Verfilmung von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », *op. cit.*, p. 22.

III. L'actualisation du roman dans le film et ses conséquences : quelques pistes interprétatives

Près de quarante ans séparent la publication du roman de Haushofer du film de Pölsler : l'inscription dans des contextes différents de production (1963/2012) entraîne-t-elle inévitablement un décalage, une inflexion du sens ? Quelles sont les conséquences de l'actualisation sur le traitement des grands thèmes abordés dans le livre, comme l'écologie, le féminisme, le rôle du mur et la dimension utopique ?

Alors que la chasse est présentée dans le roman comme un acte rebutant, mais nécessaire à la survie, elle s'accompagne dans le film d'une critique plus sévère, qui répond à la condamnation de cette activité par un spectateur citadin contemporain dans le contexte d'une société occidentale bien-pensante. La lente agonie d'un jeune cerf (environ une minute, entrecoupée de gros plan sur le visage de la protagoniste) est un exemple de cette critique.

De la même façon, l'évocation de la vie de la protagoniste au sein de la nature, telle une nouvelle Robinson³⁸, semble avant tout extraordinaire, cette fois dans le livre comme dans le film, à un lecteur/spectateur citadin. La récolte des foins, la chasse, les plantations et récoltes des pommes de terre, les soins apportés aux animaux constituent le quotidien de la vie à la campagne, surtout dans les années cinquante. On comprend alors que, pour l'auteure comme pour le réalisateur, il s'agit de montrer la transformation d'une femme de la ville en femme de la campagne, dans une situation d'isolement extrême. C'est en ce sens que le roman et le film peuvent être rattachés au genre de la « robinsonnade ». Toutefois, cette transformation ne constitue qu'un aspect de l'évolution. La vie au sein de la nature, détachée des autres hommes, conduit à une problématisation de l'identité du personnage, comme le souligne Wendelin Schmidt-Dengler dans son étude du roman : « Aber das Buch handelt nicht davon, wie ein weibliches Individuum zum Bewußtsein seiner (prometheischen) Individualität kommen kann, sondern vielmehr davon, wie problematisch diese Identität auch wird³⁹. »

Cette problématisation est symbolisée par l'opposition entre la figure de la mère et celle de la guerrière, moins nuancée dans le film que dans le roman. La figure de la mère transparaît notamment dans les moments

38. — « Halb Robinson, halb heiliger Franziskus ». Schmidt-Dengler, *op. cit.*, p. 191. Pour une comparaison entre le roman de Marlen Haushofer et la tradition du « Robinson » depuis Daniel Defoe, voir Michael Hofmann, « Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* », in Anke Bosse / Clemens Ruthner (Hrsg.), « *Eine geheime Schrift aus dem Splitterwerk enträtseln...* » *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Tübingen/Basel, Francke, 2000, p. 193-205 et plus particulièrement p. 194-199.

39. — *Ibid.*, p. 191.

de tendresse avec Perle (DWf 48 : 27) ou avec Luchs (DWf 58 : 18). Ils sont contrecarrés par des images de la protagoniste en costume de guerrière (vêtement dans les tons marron/kaki/noirs, deux fusils portés en croix sur le dos, DWf 48 : 57, 58 : 40). Cette alternance, qui permet de marquer les différentes strates temporelles (protagoniste aux cheveux longs et protagoniste aux cheveux courts), est aussi un moyen de souligner les différentes facettes du personnage. L'image très forte de la guerrière accentue l'interprétation féministe du roman de Haushofer, qui a été tout particulièrement développée lors de la redécouverte du livre à partir des années quatre-vingt⁴⁰.

Parallèlement, la critique n'a pas manqué de relever le rôle métaphorique du mur en s'appuyant sur les propos de Marlen Haushofer elle-même : « Aber, wissen Sie, jene Wand, die ich meine, ist eigentlich ein seelischer Zustand, der nach außen plötzlich sichtbar wird⁴¹. » Même si le réalisateur a fait le choix de matérialiser le mur avant tout par le son, il n'en reste pas moins que la métaphore psychologique du mur est plus en retrait dans le film. Alors que le mur est parfois souhaité par une protagoniste misanthrope dans le livre (DW 66, 104, 185), il est subi dans le film, ce qui répond davantage aux attentes du public actuel et pose la question d'une possible utopie.

Le roman de Marlen Haushofer a souvent été qualifié par la critique d'« anti-utopie », voire d'« utopie négative »⁴². Il est vrai que si le premier séjour dans les alpages présente une dimension idyllique, celle-ci est anéantie par l'intrusion meurtrière de l'homme lors du second séjour. Du reste, un passage du roman, repris dans le film, prouve que l'utopie est, au fond, irréalisable : « Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben. Es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. [...] Ich weiß nur, daß es zu spät ist. » (DW 238/DWf 01 : 21 : 29). Dans le film, le paysage sombre et le chemin solitaire parcouru par la protagoniste

40. — « Dieser Roman verweist auf die Situation der Frau, vor allem der Frau, die sich der Kommunikation verweigert, die durchschaut, in welche Dienste sie genommen wird. Die Wand ermöglicht es ihr, unter Schmerzen, sich anders zu realisieren, als es ihre Umgebung zulässt. Aber nicht nur dies: Das Buch ist auch eine Zeitdiagnose, die sich einem unreflektierten Opportunismus sperrt. » Schmidt-Dengler, *op. cit.*, p. 193 ; « [...] Reflexion der gesellschaftlichen und der literarischen Stellung eines weiblichen Ich in einer grausamen, bedrängenden, beengenden Umgebung. » Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur 1945-1998*, Innsbruck, Haymon, 1999, p. 152. Voir aussi Dagmar C. G. Lorenz, dans *Marlen Haushofer. Die Wand* (Reclam), *op. cit.*, p. 94-96 et Ulrike Landfester : « Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik », in Anke Bosse / Clemens Ruthner, *op. cit.*, p. 219-230.

41. — Marlen Haushofer im Gespräch mit Raimund Lackenbacher, in *Marlen Haushofer. Die Wand* (Reclam), *op. cit.*, p. 27.

42. — Konstanze Fliedl parle de « Negativutopie », cité d'après *Marlen Haushofer. Die Wand* (Reclam), *op. cit.*, p. 96.

abattue soulignent la mélancolie de ce constat. Derrière le personnage, on peut entendre la voix d'un écrivain d'après-guerre, l'expression « ein unendliches Heer von Toten » évoquée dans cet extrait suggérant une allusion à l'Holocauste.

Même si le personnage accepte finalement le mur (DW 264/DWf 01 : 26 : 30) et entre dans un « nouvel ordre » (DW 250/DWf 01 : 24 : 11), cet ordre n'est pas synonyme de paradis. Le visuel du film présentant un personnage de dos dans un paysage hivernal le souligne. La vie du personnage est alors proche du sacerdoce, comme le suggère ce passage du roman, cité dans le film et qui réitère aussi le lien étroit entre la femme et le chien : « Solange es mich gibt, wirst du meine Spur verfolgen, hungrig und sehnsüchtig, wie ich selbst hungrig und sehnsüchtig unsichtbare Spuren verfolge. Wir werden beide unser Wild nie stellen. » (DW 117/DWf 59 : 45). La citation est accompagnée par un gros plan sur le visage désespéré de la protagoniste. Faut-il par ailleurs rappeler qu'après la mort de Luchs, la protagoniste est représentée à l'écran, lorsqu'elle est hors du chalet, avec deux fusils en croix sur le dos ? La comparaison avec le Christ permet au réalisateur d'accentuer, avec une image forte, le sacerdoce de la femme.

Le meurtre même réinvestit le motif du péché originel⁴³. Il se déroule en effet dans les alpages, qui incarnent avant cet événement une sorte de paradis, un refuge. Dans le film, le meurtre est annoncé par un bruit sourd, qui est aussi celui associé au mur (DWf 01 : 27 : 40). Plus la protagoniste se rapproche de la cabane avec Luchs, plus le volume sonore augmente. Un gros plan sur une fourmilière, symbole du travail méticuleux accompli par la femme depuis l'apparition du mur, entrecoupe la progression vers la cabane. Cette insertion, comme celles qui suivent et montrent la protagoniste aux cheveux courts, rappelant qu'il s'agit d'un souvenir, renforce le suspense, jusqu'à ce que le spectateur voie la hache, puis l'homme de dos, puis brièvement de face – hirsute et barbu, ce qui tranche avec le physique de la femme, plus soignée, plus humaine. À partir de ce moment, le réalisateur fait le choix du ralenti. Ce choix indique que la séquence est un événement essentiel, tout en traduisant la lenteur de la protagoniste, qui arrive finalement trop tard pour sauver Luchs. Le ralenti permet aussi de s'arrêter sur des détails horribles, comme la tête ensanglantée du taureau. Cependant, l'horreur est contrecarrée par la musique de Bach, qui s'arrête dès que l'homme choit sur le sol. Le bruit strident revient, soulignant le malaise de la protagoniste qui découvre son chien mort. Après un silence lors d'une incursion dans le temps de la narration, la voix en *off* retentit à nouveau pour commenter ses actions (enterrement de Luchs, soins à

43. — I. L. : « Conditio Humana », *Die Presse*, 29/30 août 1964, cité d'après Marlen Haushofer. *Die Wand* (Reclam), *op. cit.*, p. 61-62.

Bella), puis le meurtre de l'homme : « Ich war froh, daß er tot war. Und am Leben hätte ich ihn doch nicht lassen können. Oder doch, ich weiß nicht » (DW 273/DWf 01 : 33 : 45). On retrouve ici la misanthropie du personnage, qui creuse une tombe pour le chien et jette l'homme dans le ravin. Après le ralenti très *kitsch* centré sur Luchs, le plan sur la femme, les cheveux ébouriffés, fait ressortir une ressemblance avec l'homme. On peut imaginer qu'elle a décidé de se couper les cheveux pour supprimer cette ressemblance, même si les cheveux courts contribuent aussi à la masculinisation, voire à la disparition de l'identité sexuelle du personnage⁴⁴.

Le film, comme le livre, s'achève par l'annonce d'un nouveau départ et une forme d'apaisement du personnage après la scène de meurtre : « Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. » (DW 275/DWf 01 : 37 : 27) / « Etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen » (DW 275/ DWf 01 : 37 : 38). Le dernier gros plan sur la femme, le regard tourné vers le haut, le visage baigné de lumière sur un fond sombre, puis le blanc indéterminé pourraient suggérer que ce nouveau départ serait la mort, interprétation possible du livre. Pourtant, la mention de la corneille blanche, déjà évoquée auparavant (DW 251-252/DWf 01 : 22 : 10), exprime l'espoir d'un prolongement du quotidien⁴⁵, même si la corneille blanche incarne aussi la vanité de l'espoir, ce dont la protagoniste a conscience : « [I]ch will, daß die weiße Krähe lebt, und manchmal träume ich davon, daß es im Wald noch eine zweite gibt und die beiden einander finden werden. Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr. » (DW 252)

L'adaptation cinématographique de *Die Wand* par Julian Pölsler se caractérise donc par une fidélité certaine au roman, le réalisateur ayant choisi de conserver le texte de Haushofer. Ce choix contribue à l'originalité du film puisqu'il conduit au recours à la *voice over*. Ce procédé aurait pu aboutir à un film monotone, ce qui est contrecarré par l'opposition entre *Heimatfilm* et *thriller*. Cette opposition est en même temps le signe d'une interprétation personnelle du roman par le réalisateur. Ainsi, ce dernier accentue certains aspects du texte, comme l'indépendance de la femme et la dimension écologique. Ce sont du reste ces aspects qui ont contribué à la popularité du roman et qui semblent correspondre à des thématiques proches des préoccupations du public de 2012.

44. — Voir DW 82 : « Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen. »

45. — « Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich. » (DW 276/DWf 01 : 38 : 21).