

Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgyné dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman

Francisca Romeral Rosel

Universidad de Cádiz

francisca.romeral@uca.es

Resumen

Orlanda de Jacqueline Harpman plantea un nuevo acercamiento a la representación de lo femenino revelando la historia de un intento de regreso imposible hacia los orígenes de la unidad androgénica del ser a través de la puesta en ficción del mito griego en un contexto moderno. Orlanda, ser desdoblado que ha elegido la vía dionisiaca para alcanzar su emancipación, se convierte en un ángel-demonio masculino afeminado que encarna la indecible complejidad de la personalidad humana y de la herencia social. El fracaso espera al final del recorrido iniciado en la parisina «gare du Nord»: la verdadera transgresión es imposible en una realidad donde domina la bipolaridad del género.

Palabras clave: doble; andrógino; bipolaridad sexual; matrofobia.

Abstract

Jacqueline Harpman's *Orlanda* is a new look on the female representation; it reveals the story of an unsuccessful attempt to rise to the origins of androgynous unity of the human being, through the development of a fiction based on the Greek myth placed in a modern context. Orlanda, a tragic split character who has chosen to follow the Dionysian path and superficial way of life, becomes the figure of an effeminate male angel-demon who embodies the undecidable complexity of human personality, passions and social heritage. The failure waits for him at the end of that trip started in Parisian «gare du Nord», as it cannot be any real transgression in a world organized, often despite appearances, on genre bipolarity.

Key words: double; androgynous; sexual bipolarity; matrophobia.

*L'homme est jeté brusquement dans la vie
en état de science infuse
il lui faut simplement s'apprendre à ne pas mourir.*
Antonin Artaud¹

*Mother
I write home
I am alone and
Give me my body back.*
Susan Griffin²

0. Introduction

Orlanda (1996) s'inscrit, tout comme *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) et plus tard *Mes Œdipe* (2006), dans une volonté de revalorisation et de modernisation des mythes –de la mythologie gréco-latine– avec, pour toile de fond, la question de la «division archétypale» (Bourdieu, 1998: 121) du monde en masculin et féminin, l'un des sujets de réflexion privilégiés dans la production harpmanienne, quoique détaché de toute intention sociologique dans le sens fort du terme. Inspirée de loin –comme le titre le suggère– par l'œuvre de Virginia Wolf, *Orlando*, dont le nom et celui de son auteure reviendront à plusieurs reprises dans le texte, l'histoire d'*Orlanda* est une fantaisie littéraire, non dénuée de poésie, consistant fondamentalement à actualiser le mythe de l'Androgyne –et celui collatéral du double–, en faisant le rapprochement entre celui-ci et le monde du quotidien contemporain le plus banal pour les dissoudre ensuite l'un dans l'autre. Jacqueline Harpman a pu démontrer à maintes reprises que sa longue pratique psychanalytique lui permet de déceler la permanence des mythes dans notre existence: dans *Orlanda*, elle parvient de nouveau, convertie en une sorte de Cadmos, à éclaircir non seulement les relations qui existent entre le divin extime d'autrefois et l'humain intime d'aujourd'hui, mais aussi, de façon plus pragmatique, entre celles qui lient mythe et littérature, et ceci soutenu par un discours à la fois désopilant et angoissant qui laisse entrevoir au lecteur les phantasmes qui rôdent toujours dans l'inconscient.

¹ Antonin Artaud, *Cahier 391* (janvier 1948), extrait du 11 janvier 1948. Ces notes inédites de février 1947 et de janvier 1948 figurent dans trois des petits cahiers qu'Antonin Artaud rédigea à Ivry. Publiées avec l'autorisation de Serge Malausséna, ayant droit d'Artaud, dans *Le Magazine Littéraire*, 434 (sept. 2004), p. 39.

² Citation mise en exergue par Adrienne Rich dans *Of Woman Born – Mother as experience and Institution*, éd. Bantam Book-W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1976, p. 218. Trad.: «Mère/J'écris de chez moi/Je suis seule alors/Rends-moi mon corps».

1. Psychanalyse et modernité du mythe

L'abondance de repères spatiotemporels pourvus dans *Orlanda*, contribuent à l'acceptation d'une fiction dont l'action se déroule vers la fin du XX^e siècle, dans un paysage urbain familier à quiconque étant passé par Paris et ayant flâné tant soit peu dans les rues de Bruxelles. En outre, les deux personnages principaux³ –Aline Berger, la professeure de littérature anglaise s'évertuant à comprendre *Orlando* de Virginia Woolf pour préparer son prochain cours, et Orlanda, le double masculin d'Aline qui a quitté celle-ci et réussi à se loger et se matérialiser dans le corps de Lucien Lefrène, jeune journaliste produisant «toutes les semaines des articles sur les vedettes de la chanson pour un magazine [...] immensément *chébran* [...], *Les Paincos*» (Harpman, 1996: 70), tout autant que les personnages secondaires (tels que l'architecte Albert Durieux, homme cultivé compagnon d'Aline, et Paul Renault, l'un des *amoureux* sporadiques d'Orlanda– sont proches des stéréotypes sociaux et sexuels abondant dans les grandes villes. Cependant, au détour d'une première impression de vagabondage littéraire et de désinvolture riieuse à l'abord d'une situation hypothétique tant soit peu extravagante, nous guette le surprenant savoir-faire de la psychanalyste invétérée que Jacqueline Harpman ne cesse jamais d'être même quand elle produit de la fiction. À ce propos, lors d'un entretien que l'écrivaine accordait en 1992, René Andrienne lui demandait si elle faisait un usage conscient de la psychanalyse dans ses romans en créant, par exemple, des types tels que le narcissique ou l'introverti, et si la pratique quotidienne de la psychanalyse ne faussait pas la création littéraire. À ce que Harpman répondait: «Pour autant que je sache, non. J'ai l'impression que la psychanalyse me permet d'aller plus loin dans ce que j'écris, plus profondément dans la psychologie et le comportement» (Andrienne, 1992: 205).

Éclairé de la sorte, le texte harpmanien semble pouvoir se passer de toute interprétation psychanalytique, vu que son auteure le situe dès l'incipit par devant toute exégèse car il est déjà en lui-même, à la fois l'histoire qui va être racontée et son *interprétation*. Cependant, l'exemple de l'étude de José Luis Arráez intitulée «Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transactionnelle (AT)», confirme qu'une lecture plurielle de l'œuvre est toujours possible (Arráez, 2006: 7-14). Frédéric Sayer, organisateur du cycle de conférences ayant pour titre *Psychanalyse et littérature, l'inconscient créateur*, fait remarquer que quand un psychanalyste prend la plume pour écrire un roman ou tout autre fiction, il est déjà préparé à cela car il existe en lui un lieu ouvert, un espace de création qui s'est développé au cours de sa pratique d'analyse: «Le lien entre la création et le déroulement d'une analyse est plus que formel: à l'inspiration du poète correspondrait le souvenir du patient, à l'écriture du romancier se superposerait l'in-

³ Voir à ce sujet le mémoire de Lucia Domsova (2008) mentionnée dans la bibliographie, présentant une étude minutieuse des personnages dans *Orlanda*.

interprétation de l'analyste»⁴. Jacqueline Harpman partagerait sans nul doute l'opinion de Sayer.

Dès les premières pages d'*Orlanda*, la métaphore autour du mythe de l'androgynie prend consistance. Le mot *androgynie* renvoie, selon Frédéric Monneyron (1996: 10), à:

Cette entité idéale qui constitue les termes *ab initio* et *in fine* du mythe que Platon développe dans *Le Banquet* ou à cette promesse d'une félicité dans l'au-delà figurée à l'occasion par le couple humain uni corps et âme, stade ultime dans les traditions ésotériques d'une réintégration du divin.

Mythe de l'androgynie auquel Sigmund Freud avait eu recours sans lui accorder trop de valeur, pour illustrer l'hypothèse de la pulsion de mort associée à la pulsion de vie qui aboutirait plus tard à la notion de «bisexualité inconsciente» en tant que structure essentielle du psychisme. Ce mythe intéressait Freud car il s'en dégageait «une pulsion du besoin de rétablir un état antérieur» (Freud, 1984: 106). Freud, reprenant le discours de Platon, explique, d'une façon imagée, qu'à l'origine du monde l'humanité était représentée par trois sexes, le masculin, le féminin et un troisième qui réunissait les deux et qui avait quatre jambes, quatre bras, etc. et les deux sexes à la fois. Zeus, contrarié par l'existence des androgynes...

Se décida alors à partager chacun de ces êtres humains en deux comme on coupe les cormes⁵ pour en faire des conserves. Le corps étant coupé en deux, une nostalgie poussait les deux moitiés à se rejoindre, s'empoignant à bras le corps, elles s'enlaçaient l'une à l'autre dans la passion de ne faite qu'un (Freud, 1984: 107).

De même que dans *Mes Œdipe* Harpman s'acharnait à démolir le tabou de l'inceste⁶ et à affranchir de toute culpabilité⁷ le malheureux héros boiteux qui, dans sa vieillesse et sa cécité, ne se repentait guère de ce que la société de Thèbes qualifiait de crime et osait encore s'adresser aux dieux de l'Olympe en les traitant de «fils et filles de pute» (Harpman, 2006: 192), de même dans *Orlanda*, où se trouve sous-jacente

⁴ http://www.fabula.org/actualites/l-inconscient-createur-litterature-et-psychanalyse_29355.php. Consulté le 14/07/2011.

⁵ Fruit du cormier, semblable à la sorbe, baie rouge-orangée.

⁶ À ce sujet, témoignant une fois de plus de l'actualité et la présence des mythes dans toute société, le film *Incendies*, de Denis Villeneuve (2010) dans lequel deux frères jumeaux qui partent à la recherche d'un père et d'un frère qu'ils n'ont jamais connus, découvrent avec horreur qu'il s'agit du même homme.

⁷ Voir Jacqueline Harpman, *Mes Œdipe* (Bruxelles: Le Grand Miroir, 2006). «[Du crime d'inceste]», déclare Œdipe à Jocaste, «nous n'en sommes responsables ni l'un ni l'autre. Nous avons été même-ment pris au piège» (p. 170).

l'affirmation ambiguë de la présence du féminin et du masculin chez tout individu, les dieux sont rendus responsables de l'imperfection de ce dernier, car ils l'ont condamné à ne pouvoir être qu'une seule chose à la fois, à être défini uniquement par le sexe visible, soit femme, soit homme, et à s'adapter au rôle qui lui est traditionnellement attribué:

Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines: où est mon autre moi? qu'est devenue la complétude exquise dont je me souviens et dans quelle vie l'ai-je connue? Aline et Orlanda séparés languissent et veulent se retrouver: ensemble ils se haïssaient car, soumis à la volonté envieuse de l'Olympe, ils ne se reconnaissaient pas et se combattaient (Harpman, 1996: 146).

Mais qu'est-ce au juste que les dieux de l'Olympe? Force est de constater qu'il s'agit d'une métaphore, dans ce cas en accord avec l'idée de mythe, par laquelle Jacqueline Harpman désigne les archétypes auxquels l'individu ne peut se soustraire car ils sont, pour ainsi dire, le canevas primitif aux origines troubles sur lequel se greffent les codes de vie, les inquiétudes et les traumatismes qui se perpétuent de génération en génération dans toute société et qui charroient des totems et des tabous, comme Harpman a si bien montré, entre autres, dans l'un de ses derniers livres, *Avant et après* (2008), où est mis en scène un autre de ses thèmes favoris: la sexualité défendue (cf. Romeral, 2010).

2. Le Narcisse malheureux

Surgie de la rêverie d'une narratrice «aux cheveux blancs» (Harpman, 1996: 27) omniprésente qui épie ses personnages et «prie toute personne capable de s'émouvoir devant la beauté de l'autre sexe de rêver un instant habiter ce corps qui la trouble, [car c'est ainsi qu']elle comprendra Orlanda» (Harpman, 1996: 27), l'histoire de la courte existence d'Orlanda ressemble à un voyage initiatique, avec ses aventures et ses mésaventures, et c'est certainement pour renforcer cette idée que l'intrigue prend symboliquement son départ dans un grand monument au voyage, la gare du Nord à Paris, et se termine, comme toute fin tragique et sordide, dans une sorte de sombre cul-de-sac matérialisé par le minuscule appartement de Lucien Lefrène. Mais il s'agit surtout d'un parcours à l'intérieur d'une nouvelle enveloppe charnelle, de l'évolution d'une prise de conscience narcissique sur un corps *masculin* tout neuf qu'Orlanda prend immédiatement en charge et commence à entretenir, embellir et satisfaire, à partir du moment où il constate dans les urinoirs de la gare du Nord à quel point –cheveux poisseux, ongles noirs– il avait été négligé par Lucien Lefrène et était urgent de procéder à une première toilette– ce qui lui fournit l'occasion de découvrir avec émerveillement son nouveau sexe.

Orlanda est de toute évidence le résultat d'un dédoublement, phénomène qui intéresse particulièrement Jacqueline Harpman et qui est souvent placé au centre de son œuvre, présenté sous différentes variantes, comme celle de la gémellité dans *La dormition des amants* (2002) où l'eunuque Girolamo et la princesse Maria Conception sont de âmes jumelles cherchant la complétude mais condamnés à ne pouvoir jamais s'unir:

Fantasmatiquement, c'est l'amour des jumeaux. C'est du moins l'image que l'on se fait de la gémellité. Deux êtres totalement proches, en résonance complète l'un avec l'autre. Ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre, mais ils y sont obligés. Il y a une limite à leur lien et c'est ce qui le rend si violent et pathétique (Harpman, 2002: s.p.).

Nous retrouvons ce double mouvement d'union et de séparation contradictoire dans *Orlanda*. Si les parties sont unies, elles sont condamnées à ne pouvoir se séparer; si les parties sont séparées, elles sont condamnées à ne pouvoir jamais s'unir. Malgré tous leurs efforts. La partie masculine d'Aline a l'extrême courage de se séparer de cette femme discrète dans laquelle il/elle vivait «anémique et châtré [...], asphyxié dans [s]on âme étroite» (Harpman, 1996: 287) pour acquérir son indépendance et vivre sous les apparences de l'hédoniste et insouciant Orlanda lequel devient bientôt un «effroyable Narcisse» (Harpman, 1996: 27) car, libéré de toute crainte, il était retourné «à l'univers qui précède le péché originel, lequel est de consentir au pouvoir des interdits» (Harpman, 1996: 47). Néanmoins, cette partie masculine reste encore assujettie à une volonté «féminine» ou féminisante dans ses besoins matériels (soins de toilette, réaménagement de l'appartement, élimination des déchets, des objets inesthétiques, etc.), dans ses goûts (repas savoureux, odeurs agréables...) et dans les élans de sa libido (attirance pour les hommes). La coquetterie est chez Orlanda comme un vieux réflexe conditionné du domaine du «féminin», un comportement résiduel qui continue à bien fonctionner grâce à la vigilance cajoleuse de ce qui demeure en lui de la partie féminine d'Aline, ce qui explique notamment qu'il se sente attiré par les hommes et qu'il leur plaise beaucoup plus qu'aux femmes. L'audacieuse tentative d'Orlanda d'échapper à l'étau que représentent le corps et l'esprit d'Aline, tournera finalement à l'hécatombe, vu que sa vie sans elle s'avère impossible. À la fin du récit, Aline, en femme raisonnable, essaie de convaincre Orlanda de l'absurdité de son entreprise d'indépendance et de la nécessité de revenir en elle: «Nous ne pouvons pas rester séparés. Nous serons éternellement comme deux infirmes, condamnés à ne pas se quitter, accrochés l'un à l'autre, boitillant au long des jours, et peu à peu nous nous haïrons» (Harpman, 2006: 286). Le refus obstiné d'Orlanda entraînera deux morts synchroniques qui viendront sceller cette illusion de liberté: mort physiologique de Lucien Lefrère aux mains d'Aline et, conséquemment, «mort» d'Orlanda qui implique le retour de la partie masculine à son domicile habituel, le corps d'Aline.

Lucien mort, Orlanda «était entré dans l'extravagance quantique, il n'était plus qu'un ensemble de forces parmi les autres forces, il avait pénétré dans le domaine étrange où le chat de Schrödinger⁸ existe en même temps qu'il n'existe pas» (Harpman, 2006: 288).

Jacqueline Harpman nous met en présence de cet être inconcevable, errant dans un monde divisé en vastes régimes bipolaires où, malgré son désir d'autonomie, il ne parviendra à trouver ni sa place ni le bonheur souhaité, puisqu'il se sentira fatigué harcelé par la nécessité de revenir vers Aline, comme le chien fidèle attaché à son maître, ou plutôt, à l'ombre de son maître, c'est-à-dire, en définitive, comme l'exige la tradition du mythe selon laquelle les deux parties (masculine, féminine) tendent à l'union, se cherchent constamment l'une l'autre. Orlanda ne peut vivre sans Aline, l'épie, la suit et revient jour après jour l'attendre devant la porte de son immeuble: «Quelque chose d'incompréhensible le pousse vers Aline» (Harpman, 2006: 145). La narratrice, contemplant les allées et venues de plus en plus fréquentes d'Orlanda chez Aline, s'exclame: «Une étrange osmose unit ces deux-là» (Harpman, 1996: 142-143). Entretemps, Aline, qui au début des rencontres avec Orlanda se sent intriguée par cet être original qui la comprend si bien et a le don de s'anticiper à ses désirs, s'aperçoit qu'elle est de plus en plus gênée, voire terrorisée, d'être sollicitée avec tant d'empressement par ce parfait inconnu qui semble et dit –avec preuves évidentes à l'appui– tout savoir sur elle, «être elle». Jusqu'à quand cette situation sera-t-elle soutenable? Le récit gagne en intensité au fur et à mesure que le destin d'Orlanda bascule dans l'incertitude, que la probabilité de son indépendance vis-à-vis d'Aline n'est plus défendable. Le mystère entourant le dénouement d'une intrigue conçue comme une tragédie moderne se complexifie à chaque page et réussit à créer une atmosphère inquiétante, voire terrifiante –qui n'est pas sans évoquer parfois celle de *Le Horla*– où est mise en question l'unicité du Moi en même temps que les principes unificateurs, aseptiques et bienséants qui font tourner les engrenages de la société et font obstacle à l'émancipation.

Dans *Orlanda*, la notion du double est le marqueur d'un récit qui se trouve parsemé d'allusions diverses à ce qui concerne l'idée de duplicité. Orlanda est la «moitié évadée d'Aline» (Harpman, 1996: 24), la «partie masculine tenue faible et impuissante dans les coulisses de l'âme» (Harpman, 1996: 142). Aline est «née sous le signe des Gémeaux» (Harpman, 1996: 60). Paul Renault, qu'Orlanda rencontre à un concerto de Schumann, est le double de Maurice Alker, un ami des parents d'Aline et

⁸ L'École de Copenhague, appelée aussi l'Interprétation de Copenhague, applique les principes de la mécanique quantique à la résolution d'un problème. Selon l'application de ces principes dans l'expérience dénommée «le chat de Schrödinger», un chat enfermé dans une cage où se trouve disposé un flacon de poison qui se brise sous la pression de radiations, est, à un moment donné, à la fois dans deux états superposés, mort et vivant.

dont celle-ci était amoureuse étant jeune adolescente sans qu'elle en soit tout à fait consciente; ce sera à travers sa relation sexuelle avec Paul Renault, qu'Orlanda assumera et consumera l'ancienne attraction d'Aline envers Maurice Alker. Chez Paul Renault, Orlanda constate qu'il y a sur les rayons de la bibliothèque un double volume de la collection *Les Hommes de bonne volonté* (Harpman, 1996: 124). D'autre part, les parallélismes entretenus entre les personnages d'*Orlanda* et les personnages des romans d'autres auteurs, renvoient à d'autres référents du double, ouvrant ainsi un peu partout dans le texte des trous de mise en abîme qui laissent entrevoir d'autres espaces littéraires. Orlanda ressemble à Mrs Dalloway, le personnage de Virginia Woolf, tous deux partagent le souci de rendre leur logis agréable: Orlanda achète des draps pour un lit de deux personnes et Mrs Dalloway des fleurs pour la maison. À un autre moment du récit, lors du voyage en train Paris-Bruxelles où Orlanda fait sa première rencontre, le souvenir d'Adèle, la tante d'Aline, évoque des analogies avec les personnages de la *Recherche*: «Ah! ces voyages chez tante Adèle! Elle valait bien celles de Proust et Ourscamp égalait certes Combray en ennui» (Harpman, 1996: 42). À cela viennent s'ajouter d'autres réflexions de la narratrice, comme celle soulignant la ressemblance entre la Duchesse de Guermantes et Madame Verdurin qui sont, selon elle, les «deux faces d'une même médaille» (Harpman, 1996: 99).

Incessamment, un jeu de miroirs réfléchissant entre eux les figures narratives, les acteurs agissant dans la fiction qui est en train de se dérouler, des personnages romanesques empruntés à d'autres récits, mais aussi entre l'œuvre et d'autres œuvres, contribue à créer une sorte de toile onirique peuplée d'êtres, d'objets et d'apparences doubles où toute perception se confirme trompeuse. L'idée de dédoublement se voit en outre renforcée par le fait que l'écrivaine projette son propre reflet dans la figure de la narratrice: «Je vais vers moi qui suis plongée dans un livre» (Harpman, 1996: 20). En même temps, l'écrivaine/la narratrice se sent si proche de la démarche vitale d'Orlanda, qu'elle discerne chez son personnage son propre double, ayant elle-même subi dans son enfance le refoulement de sa partie masculine. Ces insinuations quant à l'identité éclatée du narrateur, à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, sont par ailleurs l'une des caractéristiques de la littérature harpmanienne. Lors d'un entretien, elle déclarait à ce sujet:

De temps à autre, je trace un pentagramme sur le sol et je convoque le diable pour qu'il me rende mes vingt ans: Je veux bien, me dit-il, mais crois-tu en Dieu? Je dois avouer que non, alors il me fait un pied de nez et s'en va en ricanant. Ces deux-là s'entendent comme larrons en foire. Il me reste à écrire des romans: ainsi, tous les ans, j'ai une vie de plus. Au train où je vais, si j'additionne Julie, Catherine, Clotilde, Charlotte, Edmée, Emma, Émilienne et les autres, je suis plusieurs fois centenaire, j'ai eu je ne sais combien de maris et, bien entendu! encore plus d'amants. C'est ma façon de faire la nique au des-

tin et, puisque je partage avec le restant de l'humanité ce triste savoir qu'il faudra bien mourir, je me fais, la plume à la main, ma petite longévité personnelle (Harpman, 2004: s.p.).

3. La femme disjointe

Dans la fantaisie mythique qu'est *Orlanda*, il advient qu'un jour où Aline Berger est en train de lire *Orlando* de Virginia Woolf dans une brasserie face à la gare du Nord à Paris en attendant le départ de son train pour Bruxelles, la moitié masculine d'Aline, prise soudainement d'un caprice, quitte Aline et va squatter le corps d'un jeune homme blond assis un peu plus loin, Lucien Lefrène. Cette transmigration donne naissance à un être nouveau, *Orlanda*, constitué par le corps de Lucien et par la partie masculine d'Aline –l'âme masculine d'Aline–, moitié d'elle-même que l'éducation féminisante et castratrice d'une mère exigeante, répétitrice à son insu de modèles ancestraux, a fini par maîtriser et refouler:

[Aline] ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis (Harpman, 1996: 38).

«Désertée» (Harpman, 1996: 27) par sa moitié masculine, Aline ne ressent sur le coup presque aucun changement, juste «quelque chose de presque indéfinissable, [une] perte d'équilibre, [un] trou d'air» (Harpman, 1996: 31), tandis que la partie masculine se sent au contraire renaître, parfaitement à l'aise dans le corps du jeune homme de vingt ans qu'elle s'approprie et dont la beauté d'éphèbe s'épanouit jour après jour. *Orlanda* est comme un enfant qui fait pour la première fois l'école buissonnière, s'abandonne à des appétits inconnus jusqu'alors et s'extasie devant la découverte de la virilité et des délices que lui procure l'apanage le «plus significatif de sa transformation, [...] l'étrange petit bout de chair qui règne sur le destin de chaque être humain [...], la chose rose et tendre» (Harpman 1996: 28). Son instinct de prédateur sexuel le pousse la nuit à partir à la recherche de rencontres faciles. Il «devient porteur d'une sexualité hyperbolique qui multiplie ses activités érotiques» (Libis, 1980: 131). Conditionné obscurément par sa partie féminine –dans sa version la plus stéréotypée, ceci dit en passant– dont le souvenir imprègne constamment son désir sexuel, *Orlanda* se sent attiré par les hommes: défini par rapport à l'origine de son désir (qui est encore localisé chez Aline ou chez sa partie féminine), *Orlanda* continue à suivre le modèle hétérosexuel. Cependant, défini par rapport à l'assouvissement charnel de ce désir, *Orlanda* est homosexuel (puisque'il possède un corps d'homme) ce qui, en contrepartie, éloigne Aline du lesbianisme. Et là on pourrait se demander pourquoi cela n'est pas développé dans le texte ou si Harpman ne trouvait aucun

intérêt à résoudre la question de la disparition de la bipolarité chez un être androgyne, d'atteindre l'unicité des sexes, «le rêve paradoxal d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes»⁹ (Monneyron, 1996: 17). Pour *Orlanda*, il n'existe plus de limites, toute entrave a disparu, son âme est celle d'un garçon de douze ans, car c'est exactement à cet âge-là qu'il a arrêté de s'épanouir dû aux interdits et aux leçons de convenance féminine de Mme Berger mère, comme signale la narratrice.

L'*Orlando* de Virginia Woolf et l'*Orlanda* de Jacqueline Harpman racontent des histoires bien différentes mais il est indéniable que les deux œuvres partagent cependant certains aspects du récit. Tout d'abord, leur ton: le début d'*Orlanda*, tout comme celui d'*Orlando* «bouillonne de gaieté» (Harpman, 1996: 75); les deux récits s'achèvent sur une note triste, s'élevant toutefois au tragique dans celui de Harpman. D'autre part, les deux romans, bien que séparés par près d'un siècle, convergent sur un même sujet important: le rôle primordial de la mère dans le refoulement du double masculin, ou, si l'on veut, la castration de l'androgyne ou la soumission de celui-ci à la «moitié» féminine dont le genre est défini par le sexe affiché physiquement. Le point commun entre les personnages des deux romans se trouve dans le fait que ce refoulement de la partie masculine a lieu dans un «temps de la vie où les années passent sans qu'on vieillisse» (Harpman, 1996: 76), c'est-à-dire dans l'enfance. Dans *Orlanda*, au cours de la deuxième journée de la première époque (pp. 69-80), Aline parvient enfin à décrypter le sens véritable du livre de Virginia Woolf quand elle réussit à déterminer l'âge de son personnage. Elle comprend soudainement que le moment du «grand» changement –c'est-à-dire, la répression du double masculin– chez le personnage d'*Orlando*, s'est produit quand

il a fallu d'enfant asexué passer femme et la Vérité s'est imposée à la fillette récalcitrante, elle ne grimperait plus aux arbres, elle ne serait pas un guerrier, elle porterait des jupes et deviendrait timide. La pauvre Woolf tente de préserver son personnage du destin qu'elle a subi, elle éloigne Pureté, Chasteté et Pudeur qui ont si cruellement régné sur sa vie, mais, bien sûr, elle n'y arrivera pas (Harpman, 1996: 77-78).

Ce qu'Aline ignore encore c'est que cette révélation est en réalité une prémonition, le miroir de son propre destin. En effet, quelques jours après, la cinquième journée de la première époque (vers la moitié du livre), apparaît l'élément perturbateur, comme dans la tragédie classique. Aline, stupéfaite, entend *Orlanda* lui déclarer: «Je suis toi» (Harpman, 1996: 149). C'est à partir de ce moment-là qu'Aline va découvrir qu'elle est en train de vivre une expérience semblable à celle du personnage de Woolf, que la fiction d'*Orlanda* est devenue sa propre réalité.

⁹ J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, cité par Monneyron.

4. La Mère ineffaçable

«On ne guérit pas de sa mère», dit Henri Chaumont à Emilienne (Harpman, 1991: 315). Au bout du compte, c'est la mère, ou plutôt la Mère¹⁰, qui est garante de la construction et du *maintien de soi* de sa fille, et qui est en particulier responsable du refoulement chez celle-ci du double masculin, ce que Jacqueline Harpman avait déjà montré dans un livre fondateur, *La Fille démantelée*. La relation mère-fille y apparaît dans toute sa complexité et tiendra par la suite une place fondamentale dans l'œuvre de l'écrivaine belge; des romans tels que *La Plage d'Ostende* (1991) et *Du côté d'Ostende* (2006), exposent des portraits divers de mères à tendance schizoïde convaincues d'être l'exemple à suivre pour une progéniture que, par ailleurs, elles négligent souvent. On retrouve dans *Du côté d'Ostende*, le personnage central d'Émilienne qui perd ici son rôle de narratrice pour céder le récit de sa vie à celui qui avait été un personnage dans l'ombre dans *La Plage d'Ostende*, Henri Chaumont. Toutes ces mères, qui sont aussi des filles, –sauf le dernier rejeton de la famille, Charlotte– vivent dans le souci de la transmission de valeurs féminines et du culte à la beauté, et se survalorisent au détriment de leur fille et par devant elle: Esther, mère de la *belle* Anita et grand-mère d'Émilienne, fait «passer la raison avant les usages» (Harpman, 1991: 24) et croit pertinemment que les «filles se disputent avec leur mère avant même de naître» (Harpman, 1991: 185); la *belle* Anita Balthus, toujours ravissante et «jusqu'à sa mort [...] couverte d'ornements» (Harpman, 1991: 9), adore la vie mondaine et cache son manque d'idées et de conversation dans les parures; Émilienne, fille d'Anita, tire parti «du cadre inchangé où [sa] place était inscrite» (Harpman, 1991: 18), et, dès l'âge de onze ans, soigne son corps et s'exerce à devenir belle dans le seul but de «devenir celle que [Léopold] choisirait, et de le rester toujours» (Harpman, 1991: 40), ce à quoi elle parviendra quatre ans après. Elle déclarera: «J'ai été belle autant qu'il m'était nécessaire» (Harpman, 1991: 40). Ne regrettant aucunement l'absence d'amour maternel envers sa fille Esther –appelée ainsi selon le souhait de sa grand-mère–, elle n'hésite pas à se qualifier de «mère porteuse» (Harpman, 1991: 189), car elle «ne souhait[ait] être ni mère, ni grand-mère et ne s'en [était] jamais cachée» (Harpman, 2006: 186-187). Et Esther, mère de Charlotte, est trop absorbée par sa vie artistique pour s'occuper de sa fille. Face à ce terrifiant enchaînement générationnel, d'autres mères souffrent aussi de l'héritage incontournable du genre. La *pauvre* Blandine, femme de Léopold et qui n'a pas eu d'enfant, supporte

¹⁰ *La Fille démantelée* présente une fiction autobiographique dans laquelle la narratrice, la fille devenue femme adulte, revient sur son enfance-adolescence pour analyser la relation douloureuse et haineuse avec sa mère, Rose, à la mort de celle-ci. Rose, qu'elle interpelle dans le livre sous le nom de «ma Mère», comme réminiscence de l'éducation stricte, conservatrice et bourgeoise que celle-ci lui imposa, était une femme autoritaire et peu cultivée qui était parvenue à effleurer vaguement une certaine distinction sociale, et cela grâce à un mari fortuné mais qui tomba ensuite dans la ruine. Ce n'est pas en vain que Jacqueline Harpman dédie le livre à ses deux filles.

l'infidélité de son mari, «fidèle à sa discipline d'épouse bafouée mais silencieuse» (Harpman, 2006: 58). À la mort de Léopold, elle donnera libre cours à sa rancune et à sa souffrance et sombrera aussitôt dans un perpétuel état dépressif accompagné de maux arthritiques; c'est «un personnage de Balzac» (Harpman, 2006: 98), elle appartient «à la dernière génération des vraies jeunes filles, celles qui faisaient la gloire des familles et le malheur de leur vie» (Harpman, 2006: 62).

Le refoulement, sous tous ses aspects, est l'œuvre menée subrepticement par la mère chez sa fille, de la même manière que l'enseignement pratique et systématique du mensonge. Adrienne Rich l'illustre ainsi:

On nous a amenées à mentir jusque dans nos corps: teindre, foncer ou pâlir, friser ou défriser nos cheveux, épiler nos sourcils, raser nos aisselles, porter des bourrures à divers endroits ou nous comprimer dans des corsets, marcher à petits pas, vernir les ongles de nos mains et de nos pieds, porter des vêtements qui accentuent notre impuissance (Rich, 1979: s.p.).

Œuvre d'«affranchissement moral [et] délivrance psychologique» (Paque, 2010: 284), *La Fille démantelée* est, tout comme *Un manteau de trous* de Vera Feyder, le «récit d'une enfance saccagée, centré sur le sujet et sur sa relation à sa mère d'un point de vue quasi unilatéral» (Paque, 2010: 286). Cette réflexion capitale sur la relation mère-fille se poursuit donc dans *Orlanda*, relation à laquelle la psychanalyse de l'école de Mélanie Klein accordait une importance majeure.

Dans l'étude que Mezei consacre à *Orlanda* et qui s'appuie sur les idées exposées par Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine*, il en ressort que l'éducation que Mme Berger inflige à sa fille Aline repose essentiellement sur le mécanisme des représentations obliques du féminin, c'est-à-dire sur la dénégation du masculin. Mezei remarque que la mère «s'applique à administrer à sa fille une éducation convenable, c'est-à-dire à lui apprendre les attentes somatiques collectives à l'égard de la femme. [...] Au lieu de lui reprocher de ne pas être féminine, elle lui impute d'être masculine» (Mezei, 2008: 127). Une déclaration de Jacqueline Harpman, parmi tant d'autres à ce sujet, ne laisse aucun doute sur le «secteur» d'elle-même qui a été, pour ainsi dire, transféré sur le personnage d'Aline, secteur qui semble contenir toutes les tendances au masculin, par la suite atrophiées. Elle explique qu'il y a des

aspects de soi-même qu'on n'a pas vécus ou qu'on a refoulés pour des raisons morales ou autres. L'aspiration à la masculinité par exemple? Petite, je voulais être conducteur de tram. Non, c'est pour les garçons. Pour un motif anatomique, ce genre d'aspiration n'est pas pratique pour la vie sociale (Paque, 2011: 15).

Orlanda renvoie à *La Fille démantelée* qui, selon les propos de l'écrivaine, montre «la lutte de la fille pour naître en dépit de la mère, de ce passé toujours pré-

gnant contre lequel on doit se battre sans arrêt pour se définir» (Paque, 2002: 24). À douze ans, Mme Berger avait dit à sa fille qu'elle avait l'air «masculine», «mots qui infectent les racines de l'avenir» (Harpman, 1996: 34) à la fois qu'elle louait «les maux de la féminité» (Harpman, 1996: 35). Aline Berger est l'œuvre de sa mère: «Les capitulations se succédèrent avec discrétion et subtilité [...]. Elle aima plaire, ce qui tue le garçon dans la fille» (Harpman, 1996: 36). Il y a dans la caractérisation du personnage d'Aline une mise en relief de la sur-détermination de l'éducation de la mère qui a détruit l'innocence première de l'être à la fois que la constatation d'un héritage maternel. Mais il est difficile de se dégager de l'emprise de ce vieil héritage. Ainsi Aline agit passivement par devoir «comme les vingt générations de femmes qui [l'] ont précédée et comme [s]a mère» (Harpman, 1996: 53), mais, en contrepartie, ses facultés intellectuelles, par exemple, en sont gravement atteintes; elle n'ose pas écrire des livres car c'est une activité réservée aux hommes: «La mère a si profondément inscrit ses convictions dans la fille qu'Aline leur obéit sans les connaître» (Harpman, 1996: 80).

Aline souffre sans trop de rage et sans trop le savoir de matrophobie. Jusqu'alors jeune femme obéissante des mœurs et bonnes manières héritées de sa mère, ce sera grâce à sa *réincarnation* ou dédoublement en *Orlanda* qu'elle pourra se venger en quelque sorte de Mme Berger, la mère exigeante, figure qui possède elle aussi son double dans le récit: la mère de Lucien, dont la laideur et la vulgarité emplissent Orlanda de dégoût. Orlanda regarde Mme Lefrère «avec épouvante» (Harpman, 1996: 88), oublie tout geste respectueux envers elle; il rompt avec l'asservissement inconditionnel à Mme Berger en dédaignant la mère de Julien Lefrère, en refusant de se plier à ses caprices –lui apporter à boire de l'alcool–, à ses appels téléphoniques. Susan Bainbrigge (2009: 92) écrit à ce sujet:

Through this external relationship, she becomes more forthright, able to express her opinions and preferences, and questions the way in which she has been conditioned by others, specially as far as fulfilling obligations is concerned, in a manner reminiscent again of Beauvoir's thesis¹¹.

C'est Adrienne Rich (1976: 237) qui emprunte le terme «matrophobia» à la poétesse Lynn Sukenick¹² par lequel celle-ci laisse signifier non point la peur de la mère ou de la maternité, sinon la peur de devenir sa propre mère, d'intérioriser strictement le modèle féminin/maternel donné par la mère:

¹¹ Trad.: «À travers cette relation externalisée, elle devient plus sûre d'elle-même, capable d'exprimer ses opinions et préférences, et de questionner la manière dont elle a été conditionnée par les autres, spécialement en ce qui concerne l'accomplissement des obligations, dans une sorte de réminiscence de la thèse de Simone de Beauvoir».

¹² Voir Lynn Sukenick, «Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction». *A Magazine of History*, 14/3, 336-346.

Thousands of daughters see their mothers as having taught a compromise and self-hatred they are struggling to win free of, the one through whom the restrictions and degradations of a female existence were perforce transmitted. Easier by far to hate and reject a mother outright than to see beyond her to the forces acting upon her. But where a mother is hated to the point of matrophobia there may also be a deep underlying pull toward her, a dread that if one relaxes one's guard one will identify with her completely. An adolescent daughter may live at war with her mother yet borrow her clothes, her perfume. Her style of housekeeping when she leaves home may be a negative image of her mother's: beds never made, dishes unwashed, in unconscious reversal of the immaculately tended house of a woman from whose orbit she has to extricate herself¹³.

Par ailleurs, Rich signale l'erreur fondamentale de la psychanalyse freudienne qui voit dans la rage des filles envers leur mère le ressentiment de ne pas avoir de pénis. L'envie de pénis n'est en définitive, comme on l'a constaté depuis, qu'une formule de plus dans «la prison du langage patriarcal» (Rich, 1979: avant-propos à l'édition française, s.p.), un «mensonge patriarcal [qui] a manipulé les femmes à la fois par les mots et par le silence» (Rich, 1979: s.p.). Rich souligne à la fois l'importance de la relecture de Freud par Clara Thompson qui considère que l'*envie de pénis* n'est qu'une métaphore qui éclaire l'attitude de n'importe quel groupe sous-privilegié, comme celui des femmes, envers les groupes qui sont au pouvoir.

Dans *To the Lighthouse*, Virginia Woolf offre l'une des visions les plus complexes et passionnées du schisme mère-fille, vision certainement proche de celle que nous offre Jacqueline Harpman. Dans le roman de Woolf, la fille Lily Briscoe, l'alter-ego de Woolf, comprend que ce sera en s'acharnant sur son travail qu'elle parviendra à faire face au pouvoir extraordinaire de sa mère, Mrs. Ramsay. À travers son travail, du domaine du masculin, Lily pose son indépendance par rapport aux hommes, ce que sa mère ne fait pas. La mère ne pratique aucun métier car elle se sent le besoin de

¹³ Traduction: «Des milliers de filles voient leur mère comme celle qui leur a enseigné le compromis et la haine de soi, ce dont elles essaient de se dégager pour gagner leur liberté ; elles voient en elle celle à travers qui leur ont été transmises par la force les restrictions et les dégradations d'une existence féminine. Il est de loin plus facile de rejeter purement et simplement une mère que de voir au-delà d'elle les forces qui agissent sur elle. Mais là où une mère est haïe jusqu'au point de la matrophobie, il peut y avoir une tension sous-jacente à son égard, une crainte de cesser d'être sur ses gardes et de s'identifier complètement à elle. Une adolescente peut vivre en guerre avec sa mère même si elle lui emprunte ses vêtements et son parfum. La façon dont elle tiendra sa maison une fois quitté le domicile familial peut rendre une image négative des habitudes de la mère : lits jamais faits, vaisselle sale, l'inversion inconsciente de la maison bien entretenue d'une femme, de l'orbite de laquelle elle veut se dégager».

travailler *pour les hommes*. Le commentaire de Rich sur la mise à découvert de la personnalité de Mrs Ramsay par Woolf, est parfaitement transposable à celle de Mme Berger, bien que dans son texte Harpman lui laisse rarement l'occasion de s'exprimer: «In the most acute, unembittered ways, Woolf pierces the shimmer of Mrs. Ramsay's personality; she needs men as much as they need her, her power and strength are founded on the dependency, the *sterility* of others»¹⁴ (Rich, 1976: 229).

Tout ce qui rappelle Mme Berger est odieux. Dans le train, Orlanda s'éloigne avec répulsion de la jeune fille imprégnée d'odeur à savonnette qui lui évoque avec dégoût la mère d'Aline, Marie, qui «savonnait vigoureusement sa fille, l'aspergeait d'eau de Cologne [...], le parfum délicat de la féminité bien tenue lui fut insupportable, c'était la prison où il avait été enfermé et dont il n'avait jamais imaginé s'évader» (Harpman, 1996: 52). Orlanda, c'est donc, tout simplement, la métaphore de la rébellion, d'une prise de conscience de la faculté de renverser l'ordre bienséant du monde: «Car, à force d'avoir tenté d'être ce que sa mère lui suggérait, discrètement, de devenir, elle ne sent pas qu'elle soit unique comme chacun a le droit de se sentir» (Harpman, 1996: 38).

Conclusion

L'espoir de «réintégrer l'unité harmonieuse dans une *coincidencia oppositorum*» (Barret, 2007: 217), de retrouver la félicité de l'état premier est un impossible, un état non durable. *Orlanda* c'est le livre de l'échec, de l'échec du double; tous les personnages sont condamnés à vivre leur solitude et leur manque de l'autre. Tout au plus, ils devront accepter la cohabitation malheureuse des deux parties. Aucun n'atteint son objectif: Orlanda ne réussit pas à se libérer d'Aline, Aline ne réussit pas à se libérer de la mère, et à partir de là, toute une chaîne pourrait être amorcée. Le livre se clôt sur la très signifiante tentative de drague infructueuse d'Aline Berger –de nouveau dans sa complétude– sur Paul Renault. À travers le rejet essuyé et la constatation des goûts sexuels inébranlables de cet homme qui avait pourtant été séduit par Orlanda et avait savouré sa compagnie, Aline nous renvoie le regard familial de Jacqueline Harpman tentant toujours de déchiffrer le malaise collectif et la discordance au cœur de l'être. L'androgynie est le lieu de l'indétermination, la formulation par excellence de la totalité, l'«état paradoxal dans lequel les contraintes coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse unicité» (Eliade, 1962: 117). Nous avons certainement perdu la candeur du spectateur grec mais le but qu'assignait Aristote à la tragédie, faire ressentir de la terreur et de la pitié, est présent dans *Orlanda*.

¹⁴ Traduction: «De façon clairvoyante et dénuée d'amertume, Woolf saisit les reflets de la personnalité de Mrs. Ramsay; elle a besoin des hommes autant qu'ils ont besoin d'elle, son pouvoir et sa force son fondés sur la dépendance, sur la *stérilité* des autres».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRIANNE, René (1992): «Interview critique de Jacqueline Harpman». *Textyles* 9, 199-210.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (2006): «Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transac­tionnelle (AT)». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 21, 7-14.
- BAINBRIGGE, Susan (2009): *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing: Dialogue, Diversity and Displacement*. Bern, Peter Lang (*Modern French Identities*, n° 72).
- BARRET, Cécilia (2007): «Espace et androgynie dans *L'Exil d'Hortense* de Jacques Roubaud», in E. Ramos-Izquierdo et A. Schober (dirs) *L'Espace de l'Éros. Représentations tex­tuelles et iconiques*. Limoges, Pulim, 217-226.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La domination masculine*. Paris, Éditions du Seuil (Points).
- DOMSOVA, Lucia (2008): «Le mythe de l'aAndrogyne dans le roman de Jacqueline Harpman *Orlanda*». Disponible sur http://is.muni.cz/th/178518/ff_b/Le_mythe_de_l_androgyne_dans_le_roman_de_Jacqueline_Harpman_Orlanda.pdf; consulté le 12/06/2011].
- ELIADE, Mircea (1962): *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1984): *Essais de psychanalyse*. Traduction française. Paris, Payot [1^e éd.: 1920].
- HARPMAN, Jacqueline (1990): *La Fille démantelée*. Paris, Stock.
- HARPMAN, Jacqueline (1991): *La Plage d'Ostende*. Paris, Stock, le Livre de Poche.
- HARPMAN, Jacqueline (1996): *Orlanda*. Paris, Grasset.
- HARPMAN, Jacqueline (2002): «Entretien livres: Dans l'âme des amants», in *DH.be*. Dispo­nible sur <http://www.dhnet.be/culture/livres/article/45739/livres-dans-l-ame-des-amants.html>; consulté le 04/06/2011].
- HARPMAN, Jacqueline (2004): «Jacqueline Harpman», in *La littérature au présent. 51 écri­vains belges contemporains*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, Service de la Promotion des Lettres, s.p.
- HARPMAN, Jacqueline (2006): *Mes Œdipe*. Bruxelles, Le Grand Miroir.
- HARPMAN, Jacqueline (2006): *Du côté d'Ostende*. Paris, Grasset.
- HARPMAN, Jacqueline (2008): *Avant et après*. Bruxelles, Luc Pire-Le Grand Miroir.
- LIBIS, Jean (1980): *Le Mythe de l'androgynie*. Paris, Berg International Éditeurs.
- MEZEI, Vlad-Georgian (2008): «Construction sociale en creux du corps féminin dans *Orlan­da* et *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman». *Philologia* 4, 125-134.
- MONNEYRON, Frédéric (1996): *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, ELLUG.
- PAQUE, Jeannine (2002): «Dieu, les autres et moi: les vies parallèles et Jacqueline Harpman (Entretien)». *Le Carnet Les Instants* 123, 23-25.

- PAQUE, Jeannine (2010): «L'autobiographie au féminin en Belgique francophone: écriture individuelle, identité collective?», in S. Bainbrigge, J. Charnley et C. Verdier (éds.), *Francographies: identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang (*Belgian Francophone Library*, v. 23), 277-290.
- PAQUE, Jeannine (2011): «Jacqueline Harpman aujourd'hui (Entretien)». *Le Carnet Les Instants* 166, 13-17.
- RICH, Adrienne (1979): *Les femmes et le sens de l'honneur – Quelques réflexions sur le mensonge*. Traduction française. Ottawa, Les éditions du remue-ménage.
- ROMERAL, Francisca (2010): «*Le corsage de Milady*: désir et tabou dans *Avant et après* de Jacqueline Harpman», *Francofonía*, 19, 158-174.