

# Femmes au mépris des conventions

Analyse du statut féminin dans trois œuvres de Jacqueline Harpman : *La Plage d'Ostende*, *Récit de la dernière année* et *Orlanda*

Mémoire réalisé par

**Alice DE VLEESCHOUWER**

Promoteurs

**Pierre PIRET et Damien ZANONE**

Année académique 2018 - 2019

**ROM2MD – finalité didactique**

« Oh, si seulement je pouvais écrire ! » s'écria-t-elle (car elle avait l'étrange vanité des écrivains qui croient, dès qu'ils écrivent une phrase, ne plus être seuls à la penser).

Virginia Woolf, *Orlando*



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier, très sincèrement, Monsieur Piret et Monsieur Zanone, pour leur patience, leur écoute, leur bienveillance, leurs connaissances, leurs lectures attentives et leurs conseils avisés.

Je remercie également mes petites sœurs, Adèle et Éva, pour leur éternelle présence, mon papa pour son avis toujours pertinent, ma maman pour ses multiples chasses à la faute d'orthographe et ma tante Marie-Christine pour ses précieux conseils.

Merci ensuite à Clémence et Laura, pour leur humour, leur amitié sans pareille et leur soutien depuis le jour deux. Grâce à vous, mon plus grand acquis universitaire est certainement « Ne faisons pas comme Icare ». Un retour de politesse particulier à Laura : pour tes relectures minutieuses et plus encore, merci d'être une « aussi merveilleuse amie ».

Toute ma gratitude aux habitant-e-s de l'Angela, pour ce que j'ai appris cette année à leurs côtés et tout le reste. Une gratitude plus grande encore envers Mathilde, pour m'avoir transmis ses compétences en écriture inclusive et son savoir lacanien.

Merci à Aurélie, pour les exils à la mer, ta patience, ta bonne humeur, ton rythme de travail effréné, ta motivation, les repas de reines, la découverte de Crisco, merci de me laisser te laminer au Scrabble et merci, surtout, pour ton soutien.

Enfin, et pour ce que ça vaut, merci à Jacqueline Harpman, pour ses romans qui, bien avant de me fournir un sujet de mémoire qui m'aura passionnée, me fascinent et éveillent chaque parcelle de mon imagination.



## **Abréviations utilisées**

<i>PO</i>	La Plage d'Ostende
<i>O</i>	Orlanda
<i>RDA</i>	Récit de la dernière année

Pour les éditions utilisées, se référer à la bibliographie en fin d'ouvrage.



## À propos de l'écriture inclusive et du terme « autrice »

Ce mémoire adopte l'écriture inclusive, selon la définition proposée par Raphaël Haddad dans le *Manuel d'écriture inclusive*<sup>1</sup>, afin de garantir une représentation égale entre les différents genres. Concrètement, cela signifie que les noms de fonction, grade, métier et titre sont accordés selon le genre<sup>2</sup>. Cela implique également l'utilisation du point médian quand cela est nécessaire, ainsi que l'usage de l'accord de proximité<sup>3</sup>. Les citations ne sont en revanche pas harmonisées.

Avant d'entrer dans le cœur du mémoire, il convient de s'intéresser au créateur, en l'occurrence une créatrice, particulièrement ici à la façon de le·la nommer. S'il est habituel que la Communauté française de Belgique adopte des circulaires, il est plus insolite que ces dernières déclenchent de houleuses réactions dans le cercle littéraire belge. La réaction de Jacqueline Harpman fut pourtant sans appel face au décret paru en 1993, « relatif à une féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre »<sup>4</sup>. Elle l'a trouvé « GROTESQUE », avec toute la fougue qui peut être contenue dans un mot en majuscules, et déclare se « refuse[r] fermement à être autre chose qu'écrivain et romancier »<sup>5</sup>, principe auquel elle restera fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Cette rigueur n'empêchera pas les biographes et théoricien·ne·s de son œuvre de parler d'elle comme d'une auteure ou d'une écrivaine, sans pour autant s'attirer ses foudres. En témoigne par exemple Jeannine Paque, après avoir rencontré Harpman à l'occasion de la rédaction de l'ouvrage : *Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*. Elle y déclare ne pas avoir été recadrée par l'écrivaine même après une féminisation revendiquée de son métier lorsqu'elle l'interviewait<sup>6</sup>. C'était en 2003, dix ans après l'adoption du décret. Ce débat autour du féminisme est de nos jours brûlant et ses implications, notamment dans le maniement de la langue, sont multiples.

---

<sup>1</sup> Raphaël Haddad (dir.), *Manuel d'écriture inclusive*, mai 2017, en ligne : <https://www.ecriture-inclusive.fr> (page consultée le 28 avril 2019), p. 4.

<sup>2</sup> Marie-Louise Moreau et Anne Dister, *Mettre au féminin. Guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, 3<sup>e</sup> éd., 2014, disponible en ligne : [http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=detail\\_article&no\\_cache=1&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=946&cHash=94c04fc51f78bbbd89f7c21e60f7cd3c](http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=detail_article&no_cache=1&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=946&cHash=94c04fc51f78bbbd89f7c21e60f7cd3c) (page consultée le 28 avril 2019).

<sup>3</sup> Michel Francard, « Vous avez de ces mots : l'accord de proximité », 24 novembre 2017, en ligne : <http://plus.lesoir.be/126123/article/2017-11-24/vous-avez-de-ces-mots-laccord-de-proximite> (page consultée le 28 avril 2019).

<sup>4</sup> *Décret du 21 juin 1993 relatif à la féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, disponible en ligne : <http://www.lettresetlivre.cfwb.be/index.php?id=61> (page consultée le 12 mai 2019).

<sup>5</sup> Jeannine Paque, *Jacqueline Harpman : Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin, Luce Wilquin, « L'œuvre en lumière », p.10.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Puisqu'il est impossible d'affirmer quel serait en 2019 l'avis de Jacqueline Harpman sur la question, rien ne sert d'établir des hypothèses à ce sujet. Sans nier ses positions, nous avons malgré tout décidé de réfuter l'argument d'autorité.

Sur les bases de plusieurs raisonnements<sup>7</sup> et dans la lignée du choix de l'écriture inclusive, c'est sous le terme *autrice* que sera désignée Jacqueline Harpman à travers les pages de ce travail. Plusieurs éléments abondent dans ce sens. Le premier est que les femmes écrivent, tout simplement. Elles ont par conséquent besoin d'être désignées. Pour preuve, l'usage non officiel du français n'a pas attendu les décrets pour féminiser<sup>8</sup>. Relevés par Michel Francard, les arguments suivants sont d'ordre esthétique, historique et linguistique. Le grammairien rappelle que la qualité sonore ou visuelle d'un mot relève uniquement du jugement de goût et précise par ailleurs que le terme *autrice* existe depuis le 15<sup>e</sup> siècle, au contraire du mot *auteure*, qui est une « création très récente, en marge des règles morphologiques qui régissent actuellement les finales en -(t)eur »<sup>9</sup>. En outre, la polémique voire le refus de la féminisation des fonctions serait la matérialisation d'une société patriarcale dans un langage qui le devient dès lors tout autant<sup>10</sup>. Francard ajoute à cela que la féminisation *autrice* est audible en plus d'être visuelle, avantage de poids dans le cadre d'un dernier argument. Si la fonction définit l'usage, l'usage légitime également la fonction. Ce choix appuie notre volonté de souligner à notre échelle la capacité et le droit des femmes à exercer sans être stigmatisées des métiers dominés par les hommes à travers les siècles, dont notamment celui d'écrire des fictions.

---

<sup>7</sup> Jean-Claude Vantroyen, « Auteur, auteure ou autrice? “Le Soir” choisit autrice », 05 janvier 2019, en ligne : <https://plus.lesoir.be/198562/article/2019-01-05/auteur-auteure-ou-autrice-le-soir-choisit-autrice> (page consultée le 28 avril 2019).

<sup>8</sup> Fabienne Baidier Edwige Khaznadar et Thérèse Moreau, « Les enjeux de la parité linguistique », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 26, no. 3, 2007, p. 4-12, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2007-3-page-4.htm> (page consultée le 28 avril 2019).

<sup>9</sup> Michel Francard, « Vous avez de ces mots : je suis AUTRICE », 16 novembre 2018, en ligne : <https://plus.lesoir.be/190397/article/2018-11-16/vous-avez-de-ces-mots-je-suis-autrice> (page consultée le 12 mai 2019).

<sup>10</sup> Andrea Valentini, « Autrice ou auteure, l'heure d'eure », 6 juin 2015, en ligne : <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/archive/2015/06/07/autrice-ou-auteure-l-heure-d-eure-par-andrea-valentini-563800.html> (page consultée le 12 mai 2019).





# Sommaire

<b>Remerciements .....</b>	<b>3</b>
<b>Abréviations utilisées.....</b>	<b>5</b>
<b>À propos de l'écriture inclusive et du terme « autrice ».....</b>	<b>7</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>13</b>
<b>Chapitre 1 : La femme chez Harpman, un Homme comme les autres ?</b>	<b>21</b>
1.1. La mère gardienne de la loi du père .....	22
1.2. Un environnement rigide.....	27
1.3. Des critères bien répartis .....	31
<b>Chapitre 2 : Quel prix pour l'émancipation ? .....</b>	<b>51</b>
2.1. Les ambivalences sociétales.....	52
2.2. L'ubiquité de la confusion.....	60
2.3. La thématique de la rupture.....	70
<b>Chapitre 3 : Une case à soi .....</b>	<b>87</b>
3.1. « Je est mille autres » .....	88
3.2. En symbiose avec l'environnement.....	93
3.3. L'habitude de la liberté et le courage de (s')écrire.....	103
<b>Conclusion .....</b>	<b>111</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>117</b>
<b>Corpus primaire .....</b>	<b>117</b>
<b>Corpus secondaire .....</b>	<b>117</b>



## Introduction

Émilienne Balthus. Aline Berger. Delphine Maubert. Ces trois protagonistes, héroïnes respectives de *La Plage d'Ostende*, *Orlanda* et *Récit de la dernière année*, divergent en une multitude d'éléments mais présentent également de nombreux points communs, à commencer par le genre qui leur est attribué. Il s'agit de trois femmes. Cette caractéristique peut paraître anodine : ce mémoire démontrera qu'elle est au contraire déterminante dans l'évolution de chacune d'entre elles.

### Etat de l'art et exposé de la problématique

Nonobstant son souhait de « foutre la paix à la langue française »<sup>11</sup> exposé dans l'avant-propos, Jacqueline Harpman se définit comme féministe<sup>12</sup> et cherche des réponses lorsqu'elle est interrogée sur son propre rapport au genre<sup>13</sup> ou la place qu'elle lui accorde dans ses romans, même si elle dit n'y avoir « jamais réfléchi de façon systématique »<sup>14</sup>. Avec ou sans les réflexions de l'autrice, une série d'analyses de ses œuvres se sont centrées sur l'étude de la féminité définie par Harpman et ont été convoquées dans l'élaboration de ce travail.

Tout d'abord, même s'il ne s'agit pas d'un genre de discours scientifique, l'interview menée par Joëlle Smets semble adéquate pour introduire le sujet car elle se centre à plusieurs reprises sur le genre, la féminité, le lien parents-enfants ou les rapports amoureux, autant de points qui permettent de connaître l'avis personnel de Jacqueline Harpman sur la question et d'apporter un nouvel éclairage à l'étude de ses textes. L'écrivaine est par exemple amenée dans le cadre de cet entretien à s'interroger sur le lien entre sa propre identité et l'identité de femme toujours octroyée à ses personnages principaux : « C'est mon point de vue naturel. Quand on est une femme, je crois qu'on regarde le monde autrement, avec son histoire de femme... »<sup>15</sup>. Harpman affirme par là une certaine conscience dans le choix du genre de ses protagonistes, tout en expliquant avoir déjà tenté de « mettre cela en mots mais [elle] n'y arrive pas bien... Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et [elle] ne le conçoit pas très bien »<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Jeanine Paque, *op. cit.*, p.11.

<sup>12</sup> Jacqueline Harpman et Joëlle Smets, *Entretiens*, Liège, Pire, 2012, p.73.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Ce qu'Harpman appréhende difficilement, l'impact du genre, d'autres vont s'y attarder. La chercheuse en littérature française Dora Leontaridou est notamment l'auteurice d'un article à propos de la « décomposition et recomposition de l'identité féminine » où elle explique : « un choix censé personnel constitue souvent un choix parmi ceux qui sont possibles et acceptés dans l'espace social dans lequel on vit »<sup>17</sup>. Être assignée femme implique selon le lieu et l'époque une plus ou moins grande restriction des possibilités. Ce texte est publié avec les Actes du Colloque *Jacqueline Harpman : L'Aventure littéraire*<sup>18</sup>, qui seront eux aussi repris à plusieurs reprises pour leurs éclairages thématiques et formels. Y figurent notamment un article de Maria Snårelid à propos du lien maternel<sup>19</sup>, intrinsèquement lié à la femme chez Harpman, mais aussi des analyses qui, tout en ne s'ancrant pas directement dans la thématique de la féminité, permettent de l'alimenter. Seront ainsi utilisées dans ce mémoire les pages de Judyta Zbierska-Moscicka, qui évoque les « géographies secrètes »<sup>20</sup> propres à tous les personnages et pouvant être resserrées sur la problématique du genre et celles de Gina Blanckhaert à propos du « brouillage des frontières entre la réalité et la fiction »<sup>21</sup>.

Nous citerons également le travail de Jeannine Paque, en collaboration avec Jacqueline Harpman elle-même, qui éclaire, entre autres, sa posture d'auteurice et l'indépendance qui imprègne ses personnages féminins en la mettant en lien avec la psychanalyse.

Dans ce paysage critique déjà très complet, la présente analyse souhaite revenir à son tour sur le statut de la femme dans l'œuvre d'Harpman, et plus particulièrement sur la dimension transgressive que prennent les héroïnes par rapport à une certaine norme pour trouver une place aussi particulière qu'indispensable. Pour établir cette norme et ses transgressions, ce mémoire se basera aussi bien sur des études de genre appliquées à la littérature, mêlant à ce domaine celui de la sociologie, que sur les travaux de théoricien-ne-s de la littérature ou encore de psychanalystes, dont la présence prend d'autant plus sens qu'il s'agit du métier d'Harpman. Pour ce qui est des études de genre en littérature, seront principalement citées Isabelle Boisclair pour sa conférence donnée en avril 2018 au Centre

---

<sup>17</sup> Susan Bainbrigg (dir.), *L'Aventure littéraire*, Bruxelles, Lang, « Belgian francophone library », 2013, p.124.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.107.

de Recherche sur l'Imaginaire de l'UCL « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction »<sup>22</sup>, Nathalie Heinich pour son essai *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*<sup>23</sup> et Virginia Woolf avec « Une chambre à soi »<sup>24</sup>. Toutes permettent de préciser le statut féminin préexistant à Harpman et le contexte de production des romans étudiés ici. En études littéraires, nous retrouverons entre autres Roland Barthes, Vincent Jouve, Umberto Eco et Paul Ricoeur qui enrichissent tous l'analyse des personnages et leurs effets sur le-la lecteur-riche. Du reste, interviennent également Pierre Bourdieu et les commentaires que fait Jean-Philippe Cazier à son sujet<sup>25</sup>, ainsi que Jacques Lacan, étudié par Bernard Nominé<sup>26</sup>, Luis Izcovich<sup>27</sup> et Clotilde Leguil<sup>28</sup>.

En outre, cette étude se centre sur trois titres en particulier. À première vue, les trois héroïnes sont très différentes : nous trouvons dans *Récit de la dernière année* une femme qui semble parfaitement s'accommoder de ses obligations, dans *La Plage d'Ostende* une femme qui refuse une partie de ce qui lui est demandé et en accepte une autre et dans *Orlanda* une femme qui fuit son corps pour se réfugier dans celui d'un homme. Ce dernier roman présenterait donc une forme de transgression suprême. Nous verrons que la situation est trompeuse : toutes les trois en viennent à passer outre ce qui est attendu d'elles, même subtilement. C'est ce qui permet de rendre leur statut de femme intéressant, pas simplement de par leurs particularités finales mais aussi par le processus à l'origine de ces différences, qui passe ici par la transgression.

### Résumé des œuvres analysées

Jacqueline Harpman est la prolifique autrice, maintes fois analysée, de pratiquement trente romans et recueils de nouvelles. Émilienne Balthus, Aline Berger et Delphine Maubert, bien qu'entourées par d'autres protagonistes parfois essentiel-le-s, sont au centre de trois d'entre eux. *La Plage d'Ostende* raconte l'histoire d'Amour d'Émilienne, *Orlanda*

---

<sup>22</sup> Isabelle Boisclair, dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction », 19 avril 2018.

<sup>23</sup> Nathalie Heinich, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>24</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

<sup>25</sup> Jean-Philippe Cazier, *Abécédaire de Pierre Bourdieu*, Mons, Sils Maria, « Abécédaire », 2006.

<sup>26</sup> Bernard Nominé, « La Psychanalyse et le signifiant-maître », *Champ Lacanien*, vol. 1, no. 6, 2008, p. 31-39, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2008-1-page-31.htm> (page consultée le 28 mai 2019).

<sup>27</sup> Luis Izcovich, « L'être de jouissance », *L'en-je lacanien*, vol. 11, no. 2, 2008, pp. 35-46, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2008-2-page-35.htm> (page consultée le 4 juin 2019).

<sup>28</sup> Clotilde Leguil, *L'être et le genre, Homme/Femme après Lacan*, Paris, PUF, 2018.

se centre sur l'âme divisée d'Aline et le *Récit de la dernière année* est celui des derniers moments de Delphine.

Toute l'intrigue de ce *Récit*, publié en 2000, est contenue dans son titre. L'enjeu ne sera pas de savoir si Delphine, qui se découvre un cancer mortel à l'aube de ses cinquante ans, va survivre : plusieurs éléments, dont la structure des chapitres sous forme de messe funèbre, indiquent distinctement que ce ne sera pas le cas. Pour les personnages non plus, le suspens n'est pas de mise. Si l'acceptation se fait de façon plus ou moins rapide selon les liens entretenus avec la malade, aucun d'entre eux ne remet en question le verdict qui survient en début de roman, clair et définitif, presque performatif tant personne ne cherche à aller à son encontre. L'histoire se concentre sur la façon dont Delphine va vivre son départ et ses interrogations sur la façon de continuer à vivre alors que la fin est aussi proche : il s'agit majoritairement d'un récit d'introspection. Exceptés les personnages principaux, à savoir la famille de Delphine dont elle est très proche et son médecin qui tombe amoureux d'elle et l'accompagne jusqu'à la mort, un *je*, se définissant comme l'autrice elle-même, qui n'aurait eu d'autres choix que de raconter le destin de Delphine, marque subtilement sa présence.

Dans *La Plage d'Ostende*, c'est Émilienne, issue de la bourgeoisie bruxelloise, qui prend la plume pour raconter sa vie, de ses onze ans à l'aube de sa mort. Outre la narratrice, Léopold Wiesbek, son futur amant, s'impose comme central dès la première page. Le-la lecteur-riche découvre immédiatement les tenants et aboutissants de leur amour, ainsi que la fin de leur histoire : le couple ne pourra jamais être officiellement et entièrement réuni, puis Léopold va mourir des années avant Émilienne qui devra lui survivre. Plusieurs obstacles, tous entremêlés, se dressent sur leur route. En premier lieu vient l'âge : lors de leur première rencontre, Émilienne a onze ans alors que Léopold en a vingt-cinq. En deuxième lieu, la passion de l'homme pour la peinture, qui ne lui rapporte rien au début. Cela le contraint à faire un mariage d'argent, constituant ainsi un troisième problème. Viennent ensuite les rivales d'Émilienne, son propre mariage pour faire taire les soupçons à propos de la relation adultère, le déménagement des jeunes marié-e-s sur le continent américain et un viol conjugal qui rend l'héroïne enceinte d'une fille dont elle ne veut pas. En dépit de cela, jusqu'au décès de Léopold, Émilienne fera tout pour le fréquenter, le rendre heureux et être sienne.

*Orlanda* expose quant à lui le cas particulier d'une jeune doctorante, Aline. Sans qu'elle le sache, son âme est composée de deux parties. L'une est docile et travailleuse, au contraire de l'autre, qui n'a jamais le droit de s'exprimer et s'ennuie fermement. Cette dernière correspond à tous les désirs, toutes les pulsions et toutes les actions qu'Aline a réfrénées<sup>29</sup> en elle depuis sa puberté, sous prétexte que c'était trop « masculin », selon les termes utilisés par les personnages. Cette moitié d'âme, c'est Orlanda, en référence au héros du roman éponyme de Virginia Woolf. Au début du roman, il y a donc deux personnages réunis en un seul : Aline et Orlanda, cohabitant-e-s dans le corps d'Aline. Orlanda n'a pas de genre, mais choisit le masculin, jugeant la féminité d'Aline coupable de son impossibilité à s'exprimer, et trouve refuge dans le corps d'un jeune homme qui passait par là, Lucien. Cette nouvelle apparence physique est pour lui l'occasion d'explorer tout ce qu'il n'a pas pu faire quand il était coincé dans le corps d'Aline. Pendant qu'Orlanda expérimente une vie libérée de contraintes, la moitié d'âme restant en Aline découvre de son côté une vie amputée de la moitié d'elle-même. Une autre ombre au tableau est qu'il est impossible aux deux moitiés d'âme, même physiquement séparées, de rester trop longtemps éloignées. Petit à petit, Aline finit par comprendre qu'Orlanda n'acceptera jamais de revenir de lui-même pour réunir leurs moitiés d'âmes en un seul corps. Elle finit en désespoir de cause par tuer l'enveloppe physique, le corps de Lucien, afin de contraindre Orlanda de se réincarner en elle.

### Hypothèse de lecture

À l'instar de la plupart des enfants d'encre et de papier de l'écrivaine belge, ces trois personnages principaux sont tous définis comme des femmes. Cette caractéristique est suffisamment inhabituelle pour être soulevée : moins communes sont les fictions qui ne placent pas au moins un homme comme figure centrale. Les statistiques sur les proportions des personnages féminins par rapport aux personnages masculins dans la littérature ne sont pas légion. Toutefois, un simple coup d'œil à la liste des œuvres lauréates du prix Médicis, remporté pour *Orlanda* en 1996, suffit à étayer cette affirmation. Cette année-là, Jacqueline Harpman se trouve ex aequo sur le podium avec Jean Rolin et son roman *L'Organisation*, dont le héros est un homme. Les deux années précédentes, ce sont trois romans qui sont sacrés vainqueurs : *La Langue maternelle* de Vassilis Alexakis, racontant l'histoire d'un certain Pavlos, *Le Testament français* de Andreï Makine à propos du jeune Aliocha et

---

<sup>29</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf. note en début de mémoire).

*Immobile dans le courant du fleuve* de Yves Berger, contant les aventures du cavalier Oregon. En 1997 et en 1998, dans *Les Sept noms du peintre* de Philippe Le Guillou ainsi que dans *Le loup mongol* d'Homéric, les personnages masculins restent à l'honneur<sup>30</sup>.

Bien que ces constatations empiriques n'aient aucune valeur scientifique, elles nous permettent malgré tout d'asseoir une certaine singularité d'Aline Berger dans le paysage littéraire primé de son époque. Elle, ainsi qu'Émilienne Balthus et Delphine Maubert, se regroupent sous l'appellation de « femme ». Il est essentiel de ne pas tenir ce terme pour acquis : ce qui les lie en tant que telle est particulier à l'écriture d'Harpman, même si les injonctions qu'elle leur attribue se retrouvent, nous le verrons, dans le reste de la littérature et dans la société réelle. En préambule à cette analyse, il nous paraît utile de rappeler les propos de la scientifique Catherine Vidal qui se pose la question « Le cerveau a-t-il un sexe »<sup>31</sup> et en conclut que « les neurosciences ne peuvent pas tout expliquer » :

Si les contraintes biologiques jouaient un rôle majeur dans les comportements des hommes et des femmes, on devrait s'attendre à observer des traits invariants communs à toutes les civilisations. Ce n'est manifestement pas le cas. Qu'on se place à l'échelle individuelle ou sociétale, il n'apparaît pas de loi universelle qui guiderait nos conduites.<sup>32</sup>

Le terme « femme » lui-même est donc à considérer avec du recul : « le genre masculin et le genre féminin sont souvent sans corrélation avec le sexe masculin et le sexe féminin »<sup>33</sup>. En d'autres termes, le dénominateur commun entre les femmes n'est pas un utérus ni aucune autre caractéristique biologique ou caractérielle, mais bien leur réunion sous le terme de femme. En outre, les genres comme les sexes ne sont pas au seul nombre de deux, contrairement à ce que nous laissent croire les langues indo-européennes, majoritairement binaires même si éventuellement augmentées d'un neutre<sup>34</sup>. Pour ces raisons, même des personnages de roman ne peuvent être intrinsèquement des femmes ou des hommes, ni présenter des caractéristiques inhérentes à leur genre ou leur sexe. Si Émilienne, Aline, Delphine et tous les autres personnages décrits comme des femmes se

---

<sup>30</sup> Liste des lauréats du Prix Médicis, disponible en ligne : <https://prixmedicis.wordpress.com/laureats/litterature-francaise/> (page consultée le 13 mai 2019).

<sup>31</sup> Catherine Vidal, « Le Cerveau a-t-il un sexe ? », in Michel Dugnat (dir.), *Féminin, masculin, bébé*, Toulouse, Erès, 2011, p.55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>33</sup> Colette Chiland, « Souffrance et genre identitaire », in Michel Dugnat (dir.), *Féminin, masculin, bébé*, op. cit., p.209.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

trouvent des points communs, cela relève du travail de Jacqueline Harpman et fait donc partie des notions à interroger.

Puisqu'il est inhabituel de bâtir un rôle central pour un personnage féminin, le triple choix de l'autrice ne relève probablement pas du hasard. Nous nous attacherons plus particulièrement à démontrer comment cette condition se construit, la féminité étant un concept dont les tenants et aboutissants peuvent varier du tout au tout, et en quoi elle est déterminante dans les destins des trois héroïnes. Que ce soit dans *Récit de la dernière année*, dans *La Plage d'Ostende*, ou de manière plus évidente encore dans *Orlanda*, la dualité entre les pôles féminins, c'est-à-dire les rôles endossés ici par des personnages assignés femmes, et masculins, c'est-à-dire ceux des personnages assignés hommes, s'impose comme omniprésente. Cette opposition binaire, pratiquement manichéenne, qui se traduit particulièrement à travers les liens parentaux et le rôle maternel joué dans l'éducation, mais aussi par la mise en place d'un environnement rigide, permet d'établir quels sont les comportements et traits assignés à un genre, dans lesquels l'autre ne peut dès lors se reconnaître. Une série d'éléments viennent pourtant contrebalancer la rigidité principalement apparente. Dans un premier temps, dans les trois œuvres, intervient le thème de la confusion. Les héroïnes sont notamment soumises à une transgression des rôles de genres, cessant de correspondre totalement ou partiellement à un schéma attendu par leurs proches ou la société dans laquelle elles évoluent. En outre, un certain trouble s'installe également au niveau formel, venant consolider cette altération des attributions. Dans un second temps, le motif de la rupture apparaît de façon récurrente à divers niveaux. Les personnages voient l'ordre établi bouleversé à de nombreuses reprises, tant à un niveau micro, celui de leur psychologie et pensées, que macro, à savoir la trame des événements se déroulant autour d'eux. Ces différents points permettent de façonner une échappatoire aux héroïnes, qui ne sont pas coincées dans une case mais peuvent au contraire créer la leur.

Dès lors, il est intéressant d'interroger les représentations de la femme et de la transgression, ainsi que la façon dont elles s'imbriquent pour créer trois femmes, certes indépendantes et affranchies partiellement des règles pesant sur elles, mais surtout redéfinissant une certaine féminité, différente de celle qui leur avait été proposée et empreinte de liberté. Un nouvel enjeu se superpose alors aux intrigues propres à chaque héroïne : réussir à être femme à leur manière, en dehors des conventions. Le concept de féminité étant sans cesse sollicité et pouvant être très différent selon celui ou celle qui l'utilise, il faudra pour définir cet enjeu revenir sur les différentes représentations du terme.

La défense de notre hypothèse, la question de la construction par et parfois en dépit du statut féminin, se structurera en trois chapitres : il s'agira tout d'abord de définir ce qui se trouve derrière le mot « femme » dans le corpus d'étude ainsi que, en conséquence, ce que comprend le mot « homme ». Une fois la féminité chez Harpman définie, le chapitre deux reviendra sur le prix des transgressions des barrières, traversées à divers niveaux par les héroïnes au risque de conséquences négatives. Enfin, le troisième chapitre abordera les caractéristiques que développent chacune d'entre elles pour pallier celles qu'elles refusent.

## **Chapitre 1 : La femme chez Harpman, un Homme comme les autres ?**

Avant de répondre à la question de l'indépendance de chacune des héroïnes par rapport à la féminité, il convient de définir les normes qui les limitent. Émilienne, Aline et Delphine sont des femmes parce qu'elles sont définies comme telles par leur autrice, ce qui est dans leur cas accompagné d'une série d'autres éléments. En d'autres termes, le féminin est une notion floue, en perpétuelle construction et la seule certitude à son propos est qu'il n'est par opposition pas le masculin. Ce n'est pas pour autant que l'un est l'exact contraire de l'autre, ni le miroir. Ces deux notions sont dès lors à définir avant de pouvoir observer les manquements à la règle. Émilienne, Aline et Delphine évoluent dans des univers réalistes qui, sans surprise, les dotent d'une généalogie et plus précisément chacune d'une mère, dont la présence et l'impact varient selon la fiction, sans qu'une corrélation précise puisse être établie. Ainsi, ce n'est pas parce que la mère d'Aline apparaît moins souvent que les génitrices de Delphine et Émilienne que son importance est moindre. Comme cela sera détaillé par la suite, la partie d'âme Orlanda va jusqu'à dénoncer son éducation comme principale cause de sa fuite du corps d'Aline. Dans les deux autres récits, la présence maternelle exerce également une importante influence sur les filles, qui sont élevées comme telles. Les mères sont chez Harpman les vectrices d'une certaine féminité et des comportements, notamment mondains, qui doivent y être associés. En revanche, dans les trois romans, la présence du père passe au second plan, ce qui semble connoter dans ce cas un rapport indirect à leur enfant. Quelles que soient les conclusions pouvant être tirées de cette observation, une constatation est indéniable : le féminin et le masculin ne sont pas traités de la même manière, au moins au niveau du duo parental. Chaque genre, ici au nombre de deux, se voit attribuer des rôles précis sans que cela relève du hasard : les pères ne sont pas des mères et les mères ne sont pas des pères.

Tous les personnages sont des humains mais ce ne sont pas les mêmes règles qui régissent leurs existences : hommes et femmes ne sont pas exactement sur un pied d'égalité. Dans un premier temps, il s'agira dans ce chapitre de déterminer les relations entre les parents des protagonistes, afin de délimiter le microcosme qui les voit naître et grandir en les influençant forcément. Dans un deuxième temps, nous reviendrons de façon globale sur les règlements comme leitmotiv qui parcourt les récits, réduisant la marge de manœuvre des personnages. Dans un troisième temps, nous verrons en quoi ce microcosme s'élargit

au restant de la société : les hommes et les femmes continuent de se différencier sur d'autres caractéristiques dans chacun des trois romans.

### 1.1. La mère gardienne de la loi du père

« Voici ma fille Émilienne. » (PO, p.9) sont les premières paroles relatées dans *La Plage d'Ostende*. Cette information est la première qu'obtiennent le futur amant ainsi que le-la lecteur-riche sur l'enfant. En outre, l'affirmation suit directement le titre du chapitre, intitulé « l'Annonce », qui est ici multiple : Émilienne apprend que Léopold est et restera l'amour de sa vie tandis qu'elle lui est présentée comme « certainement, la fille de la belle Anita » (PO, .9), posant les bases d'un roman où le lien maternel est un enjeu subtil mais tout autant primordial que celui du combat pour la réunification des âmes sœurs. Ces deux facettes de l'intrigue peuvent se lier : il s'agit de la thèse défendue par Maria Snårelid dans son analyse intitulée *La Plage d'Ostende : le préœdipien dans le rêve d'un amour absolu*<sup>35</sup>. La théoricienne y affirme avec force arguments que « le préœdipien dans *La Plage d'Ostende* s'articule à travers une mise en scène mettant en jeu un rapport logique entre le portrait de la mère, la belle Anita, et celui de l'amant, Léopold, le beau »<sup>36</sup>, signifiant pour Émilienne une répétition des schémas où elle se retrouve notamment « alternativement tout, et/ou rien pour sa mère » puis pour son amant<sup>37</sup>. Indépendamment de cette similitude entre ces deux personnages en particulier, Maria Snårelid étend sa théorie à l'ensemble de l'œuvre d'Harpman en formulant que « la relation mère-fille joue un rôle central dans l'avènement identitaire de la femme »<sup>38</sup>. La première partie de ce chapitre tâchera d'enrichir cette hypothèse en ajoutant à l'équation la présence du père, à la fois dans la vie de sa compagne et dans celle de sa fille.

Dans *La Plage d'Ostende*, tout comme dans *Orlanda* et dans *Récit de la dernière année*, les pères jouent en filigrane un rôle ténu et néanmoins crucial, comme nous pouvons l'étayer grâce à la grille « Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction » présentée par la professeure Isabelle Boisclair lors d'une conférence au Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'UCL le 19 avril 2018<sup>39</sup>. Ce tableau, disponible en annexe<sup>40</sup>,

---

<sup>35</sup> Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.99.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>39</sup> Isabelle Boisclair, dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction », *op. cit.*

<sup>40</sup> Annexe en fin de mémoire.

révèle une série d'éléments permettant de fixer le degré d'autonomie des héroïnes dans la fiction occidentale en les plaçant sous ou en dehors de « la Loi du père », qui est d'après Boisclair un « résidu archaïque » d'une littérature qui émancipe plus lentement les femmes que ne le fait la société. Selon une série de critères, à savoir l'identité, le domicile, la sexualité, l'agentivité, la production littéraire et la focalisation du personnage défini comme féminin, celui-ci se retrouve dès lors autonome ou hétéronome, c'est-à-dire soumis à une instance extérieure qui peut être celle du père, du mari, d'un organisme religieux ou encore d'un client ou d'un proxénète dans le cas de certaines représentations des travailleuses du sexe. Observer les mères de Delphine, Émilienne et Aline par le biais de ce tableau permet d'établir en quoi leurs maris les astreignent à certains rôles qu'elles vont associer à la féminité et tenter de transmettre à leurs filles.

Avant toute chose, il faut souligner que nous avons affaire dans ces romans à trois protagonistes principales, qui se trouvent de ce fait au centre de la toile des liens tissés entre les différents personnages, augmentant par-là considérablement leurs chances de se définir indépendamment des autres acteur·rice·s. Leurs mères, en tant que personnages secondaires, ne sont pas dans le même cas. Placées dans la grille de Boisclair, Anita de *La Plage d'Ostende* et Madame Berger d'*Orlanda* appartiennent nettement à la catégorie des femmes assujetties à l'hétéronomie conjugale, là où Pauline du *Récit de la dernière année* obtient par son veuvage une position ambivalente. Propriétaire, elle habite seule et travaille pour son propre compte et son propre profit (RDA, p.13), alors qu'Anita ne travaille pas, n'a aucune source de revenus et vit chez Édouard Balthus, son époux, dans la demeure familiale où tout lui appartient. Lorsque la grand-mère d'Émilienne critique la décoration, c'est de ce fait au père qu'elle s'adresse (PO, p.17). Anita existe sans rien posséder, pas même sa propre image. Lorsqu'elle sert d'inspiration au travail de Léopold, c'est son mari qui « acheter[a] le tableau s'il le trouv[e] à son goût » (PO, p.22). De Madame Berger, le·la lecteur·rice sait moins de choses, rien n'étant indiqué au sujet de son occupation. Elle vit elle aussi avec son mari et leur entourage les imagine intrinsèquement lié·e·s puisque l'idée d'un adultère leur apparaît grotesque (O, p.190), adjoignant dès lors leurs sexualités. Monsieur Berger est en outre décrit comme un homme taiseux dont la femme est ravie d'obtenir l'approbation de temps à autre (O, 36).

Cependant, le critère le plus révélateur dans le cadre de ces trois romans est le premier du tableau, l'identité du personnage, qui permet d'établir son statut dans la société. Boisclair précise ici que si le but premier de cette détermination relationnelle est

communicatif, en permettant notamment d'éviter les répétitions et de faciliter la compréhension globale, le choix des termes n'en devient pas anodin. Elle prend pour exemple la tradition du mariage, passation selon elle d'une femme entre deux hommes, le père et le fiancé, qui marquent leur propriété de leur nom de famille. Concernant cette première ligne, Madame Berger trouve bien sa place dans la deuxième case, celle de l'hétéronomie conjugale. Bien qu'il ne soit pratiquement pas question du mari, il est certain qu'elle est sienne, au point qu'elle n'est jamais désignée par une appellation qui lui serait propre : Marie Berger ne possède pas d'appellation propre avant la toute dernière page du roman, où Aline cite la lignée de « femmes dociles dont elle était issue : Marie Berger, fille de Jeanne Lemmonier ». Ce personnage hérite in extremis d'un nom de jeune fille, après avoir été désignée tout le roman par celui de son mari. Ce n'est pas le cas d'Anita, qui, au contraire, ne voit que rarement son prénom accolé à celui de son conjoint Édouard. Il ne s'agit pas pour autant d'une marque d'autonomie : Anita est bel et bien une épouse. Si elle est souvent qualifiée de « belle » (PO, p.9) ou de « superbe » (PO, p.11), ce qui la renvoie à un rôle esthétique, elle l'est en revanche moins de « Madame ». Il en va de même pour sa fille tant qu'elle est une enfant. Son entourage permet à Émilienne d'accéder au titre de « Madame Balthus » seulement après avoir divorcé de son mari : s'opère alors une réappropriation d'un nom de famille qui devient le sien propre et non plus celui de son père. Avant cela, à une exception près, elle n'est que la petite Émilienne. Sa mère, dans le même ordre d'idée, reste vue tout au long du roman par les autres personnages comme « la belle Anita » et non comme une femme indépendante. De plus, elle ne se pare que dans le but de plaire à son mari. Jusqu'à la fin de sa vie, son souci principal est ce qu'il pourra penser de son physique. Ainsi, elle réclame son maquillage à l'hôpital alors que « la mort voil[e] déjà son regard » (PO, p.239) pour se pomponner avant de laisser rentrer son mari, comme c'est leur coutume depuis « trente ans » (PO, p.239). L'absence de « Madame » ne trompe pas : elle n'appartient malgré tout qu'à un seul homme, pas même à elle-même. L'adjectif permet de confirmer cette possession : sans son mari, Anita ne serait pas plus « belle » qu'elle ne serait « Madame ». Anita se soumet donc elle aussi à l'hétéronomie conjugale du point de vue de l'identité. Pauline Ferrand du *Récit de la dernière année* fait exception en ayant par rapport à ce premier critère un statut plus ambigu qui confirme sa position globale dans le tableau : selon Boisclair, la veuve peut être autonome ou rester soumise à son défunt mari. Or, Pauline, dont le nom de jeune fille reste inconnu, dit s'occuper de la perte de son mari et de sa tristesse pendant « le restant de sa vie » (RDA, p.122), sans pour autant invoquer cette excuse pour congédier les nouveaux prétendants. À eux, elle explique n'être « jamais

seule, ce qui laisserait peu de temps pour [une] union » (RDA, p.43) : il s'agit d'une femme qui a reconquis une certaine autonomie après avoir été longtemps définie comme celle de son époux.

Ces trois mères font ou ont fait face à des figures masculines considérables, qui sont pourtant absentes de la vie de leurs filles. C'est le personnage de Delphine qui se heurte à l'absence la plus totale et la plus définitive, à tous les niveaux : son père décédé n'est pas un personnage du roman. Il apparaît sous forme de souvenir et n'est mentionné directement que quatre fois, dont la première survient seulement après la septantième page, pour finir par être nommé, Albert Ferrand, uniquement à la cent trentième page. *Orlanda* ne présente jamais non plus Aline en interaction avec son père, Monsieur Berger, lors du récit diégétique. Bien que vivant, ce dernier est lui aussi exclusivement convoqué dans les souvenirs (O, p.36) ou pour servir de prétexte à certains de ses agissements (O, p.215). De surcroît, il est dit à son propos qu'il laissait toujours sa fille seule devant sa femme car « il croyait que ce sont les mères qui savent comment on élève les filles » (O, p.171). Inversement, le père d'Émilienne est physiquement présent même s'il est, à l'image de Monsieur Berger et d'Albert Ferrand, établi comme un personnage secondaire par sa fille expliquant ne pas avoir grand-chose à dire de lui, tout en souhaitant montrer « qu'il [est] attentif » (PO, p.16) à elle. Son rôle se limite à une présence parfois encombrante, lorsqu'il la ramène à son rôle de petite fille alors qu'elle ne veut pas être vue comme telle (PO, p.33), parfois rassurante, par exemple lorsqu'elle se marie contre son gré mais explique sentir que « quoi qu'[elle] veuille, continuer vers l'autel ou tout rompre et [s]'enfuir, il [l]'accompagnerait, parce qu'il [l]'aimait et qu'il s'en remettait à [elle] pour la direction de [s]a vie » (PO, p.119). Ce roman confirme explicitement ce qui est sous-entendu dans les deux autres : si influence du père sur la fille il y a, elle est majoritairement indirecte et passe par l'épouse qui agit selon sa volonté même inconsciente. Par ailleurs, Isabelle Boisclair relève l'éducation et le gardiennage des enfants comme un critère d'hétéronomie conjugale, confirmant l'idée que l'absence physique du père ne signifie pas son absence d'emprise sur la situation.

Dans le microcosme familial de l'œuvre d'Harpman, d'autant plus réduit de par l'absence de frères ou de sœurs qui appuie un peu plus l'idée que les seules attaches qui comptent sont celles qui lient la mère à l'enfant et l'épouse à l'époux, les rôles sont par conséquent bien répartis. À l'homme va l'éducation des choses de l'esprit : en pleine discussion, le père d'Émilienne sera d'abord surpris de voir que « la fille de la belle Anita

pense » (PO, p.34) mais l'encourage pourtant à aller en ce sens, tandis que celui de Delphine l'encourage à « cultiver des opinions personnelles », comme elle en témoigne en ces termes :

Il m'apprit à faire la différence entre les mouvements du cœur qui sont affaire personnelle et les pensées préfabriquées que le monde où nous vivons propose. Je devins capable de me soumettre aux idées reçues là où mon intérêt intime le commandait et de ne penser qu'à mon gré ailleurs. (O, p.81)

Les femmes héritent quant à elles de la tâche de nourrir le corps. Madame Berger imagine sa fille, pourtant adulte et trentenaire, « seule et désemparée » et se propose dès lors de voler à son secours avec du macaroni au gratin, son plat préféré quand elle avait dix ans (O, 244). Cependant, là aussi, le père surveille : dans *Récit de la dernière année*, quand la mère nourrit trop, il intervient « pour surveiller le régime » (O, p.198). Sans lui, sa femme risque d'infliger la suralimentation à leur fille, avec des « regards d'inquiétude » (O, p.198) si l'assiette n'est pas terminée. Ce rôle nourricier est affirmé dans ce roman non seulement comme inhérent depuis des siècles à la féminité mais également comme essentiel à un certain équilibre : « donner à boire, à manger : les millénaires ont pourvu les femmes de gestes utiles où loger l'émotion qui pourrait les dévaster » (O, p.115).

Ces différents « gestes utiles » ne sont pas les seuls à être transmis par les mères subordonnées aux pères : elles tentent de soumettre leur progéniture aux règles qu'elles ont apprises et qu'elles ont dû appliquer pour atteindre leur position, qu'elles estiment indispensable au bonheur. Madame Berger, par exemple, s'est mariée avant de procréer, établissant une causalité entre les deux événements, et est surprise de ne pas voir Aline suivre ses pas : « -Enfin, tu ne veux donc pas avoir d'enfants ? » (O, p.37), s'interroge-t-elle lorsque sa fille lui annonce ne pas vouloir d'épousailles. Pauline s'étonne à ce même sujet de ne pas voir sa fille se remarier, alors que son époux est décédé jeune, des années plus tôt, et qu'elle est contrainte de ce fait à passer le cap de la cinquantaine seule (RDA, p.27). Anita, quant à elle, ne parvient pas à comprendre comment il est possible d'être heureuse « sans le mariage, l'époux qui rentre, le thé du dimanche et les gestes qu'elle conn[ait] » (PO, p.204). Toutes se sont réalisées dans une relation à un membre du genre opposé. Les hommes y trouvent également leur compte, comme le souligne la fidélité dont ils font preuve et sur laquelle insistent *La Plage d'Ostende* et *Orlanda*. Ce schéma, le seul dont elles appréhendent l'existence, malgré la présence d'autres personnages féminins sortant de ce modèle autour d'elles, et qu'elles attendent voir leurs filles reproduire, est

théorisé par Colette Dawling comme le « complexe de Cendrillon »<sup>41</sup>. En sont atteintes toutes les demoiselles en détresse attendant qu'un prince charmant vienne les délivrer de leur morne existence pour leur montrer le droit chemin et mener à ses côtés une existence de mille émerveillements, composée de bonheur et d'au moins un enfant. Nous avons affaire à des individus qui, d'une part, voient le mariage comme l'accomplissement d'une vie et qui, d'autre part, insistent sur l'importance d'être une femme et d'agir en tant que telle, comme si l'exacerbation des différences entre les genres était le moyen le plus efficace de se lier à un homme.

En somme, malgré une faible présence des figures paternelles, la « Loi du père » entendue au sens de la professeure Boisclair, c'est-à-dire comprenant une répartition définie des attributions selon le genre et une prédominance masculine, est indubitablement présente dans ces trois titres. Elle est défendue par les personnages d'Anita, Madame Berger et Pauline qui ne s'en conçoivent pas en dehors et tentent dès lors d'assigner leurs filles à résidence genrée.

## 1.2. Un environnement rigide

Les mères sont les premiers protagonistes à établir un règlement : Jacqueline Harpman elle-même en fait les frais. Dans *Orlanda*, la narratrice qui se trouve de nombreux points communs avec l'autrice raconte un de ses souvenirs d'enfance. Sa mère l'y enjoint de ne pas admirer, « stupéfaite et ravie, un petit garçon sortir de sa culotte une partie de sa personne [...] accompagnant ces paroles d'un soufflet » (O, p.27). À cet instant, la narratrice estime avoir appris la pudeur et surtout l'hypocrisie, à laquelle elle se plie jusqu'à la vieillesse. Que ce soit dans *La Plage d'Ostende*, dans *Orlanda* ou dans *Récit de la dernière année*, l'entièreté des personnages a appris à obtempérer, sans plus réfléchir à l'absurdité ou non du règlement. Ils se retrouvent perdus lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes. Ce conditionnement va bien au-delà des mères et ne s'applique par ailleurs pas seulement aux femmes. En outre, il participe à la structure même des romans, influençant par conséquent la lecture même. Il est dès lors intéressant de notifier et de détailler cet élément caractéristique des œuvres, où les initiatives ne sont pas encouragées.

---

<sup>41</sup> Colette Dowling, *Le complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982 cité dans Marie, DURU-BELLAT, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2017, p.87.

Premièrement, l'importance des règles se retrouve à un niveau primaire de l'analyse puisque les protagonistes en parlent à plusieurs reprises, à la fois lors de discussions et lorsque l'auteur rapporte leurs états d'âme. Les choix effectués en amont de la narration sont souvent justifiés par une soumission à des lois implicites. Ainsi, c'est parce que « les femmes n'entendent rien aux chiffres » (O, p.36) qu'Aline choisit les lettres et parce qu'elle « ne peut pas vivre dans ce désert » (O, p.55) qu'elle choisit de mettre des rideaux à sa fenêtre. Notons que ces deux injonctions ont été transmises par sa mère, qui ne fait pourtant pas qu'ordonner. Elle est « soumise aux mêmes lois » que les filles, ce qui est souligné dans *Récit de la dernière année* par Mathilde corrigée par sa grand-mère qui ne trouve pas les lois exactement identiques mais « symétriques » (RDA, p.28). Les garçons n'y échappent pas non plus, comme l'exemplifie Louis qui, pour trouver l'amour, s'interroge sur les règles régissant ce type de relation (RDA, p.129). Les acteur·rice·s de *La Plage d'Ostende* sont quant à eux·elles soumis·e·s à un grand sens du devoir. Dès l'enfance, il leur faut correspondre à ce qu'il est habituel d'observer en société. Les bébés sont écartés au « premier pleur », les parents s'attendent donc à avoir des enfants naturellement obéissant·e·s qui doivent l'être pour les « rassurer » (PO, p.17). En outre, les personnages sont perdus face à une situation inédite. Personne n'a expliqué à Delphine la manière de mourir : elle sent confusément qu'elle n'agit pas conformément à ce qui serait attendu d'elle mais reste perdue : « Oui, mais comment fait-on ? » (RDA, p.71). Ce trouble s'entrevoit à plusieurs moments, notamment quand les proches doivent faire leur deuil, à propos de quoi, à nouveau, jamais de mode d'emploi n'a été distribué :

Comment traverse-t-on de tels moments ? Il y a des codes pour tout, qui prescrivent la conduite aux naissances, au mariages, aux anniversaires, aux funérailles, à Noël et le jour de la Fête Nationale, mais ici, qui pleure ? (O, p.94)

Les lois peuvent être considérées comme salutaires, sauvant par exemple Paul de questions gênantes (O, p.28), ou comme injustement contraignantes. C'est le cas de Léopold qui, après avoir été toute sa vie guidé par son envie de peindre, devient un « malade docile » (O, p.280) et en reste couché, renonçant « à la couleur et aux pinceaux » à l'article de la mort (O, p.283). Les amant·e·s acceptent aussi de se soumettre aux desiderata de la bourgeoisie souvent contre leur gré et sans savoir imposer leurs réels désirs, comme cela sera détaillé dans la troisième partie de ce chapitre. Ces règles, négativement ou positivement reçues, peuvent aussi longtemps rester invisibles, les protagonistes en prenant conscience petit à petit, de manière empirique. Cette idée est exprimée par Orlanda lors

d'une discussion avec sa moitié à propos de son exil : « L'aventure qui nous est arrivée est très étrange, toi ni moi n'en connaissons les lois : il faut les subir et, à la longue, peut-être les définissons-nous » (PO, p.216).

Deuxièmement, au-delà des règles implicites ou explicites mais sociétales dans tous les cas, les personnages sont également soumis aux lois physiques et biologiques. Certains d'entre eux vont jusqu'à subir la météo, comme Anita qui craint « la pluie et le vent », « les intempéries compromett[ant] tout » (PO, p.91), particulièrement sa coiffure à laquelle elle tient tant. Ils ne peuvent rien contre le temps qui passe et qui est pourtant leur ennemi, leur arrachant la vie, leurs amours ou même leur beauté. La science, si fixe, ni empathique ni en phase avec leurs souhaits, est leur ennemi. Chez Delphine, elle est le synonyme de maladie. Le temps qui s'écoule la rapproche de la mort. Elle n'est cependant pas la seule protagoniste à devoir s'accommoder de lois qui ne respectent pas ses choix. Son médecin parle ainsi de nourriture : « [s]on métabolisme s'est modifié car [il] maigrit en mangeant normalement » (RDA, p.212). Les règles du jeu ont changé et il ne peut que s'adapter. Même Aline, qui commet pourtant l'impossible en divisant son âme en deux, est rattrapée par la réalité de l'univers dans lequel elle progresse et qui n'accepte pas aussi facilement la séparation d'un même cerveau. La moitié Orlanda en fait les frais. Lui qui aurait aimé garder son indépendance est contraint de retourner se loger en Aline :

Orlanda comprit qu'il ne pouvait pas rester dans l'entre-deux, que n'étant lui-même qu'une vibration il ne garderait pas longtemps son unité dans la dimension – les dimensions ? – où il était passé, qu'il s'y dissiperait vite. Énergie pure, il ne préserverait pas son identité parmi les interactions dont il subissait le pouvoir, le moindre heurt – non, le voisinage d'une force le ferait se disperser [...] (O, p.289)

Les lois scientifiques de ce monde fictif sont (a priori) sans commune mesure avec celles régissant notre monde sensible, reproduit dans *La Plage d'Ostende* et *Récit de la dernière année*. Malgré tout, elles restent contraignantes et dans Orlanda comme ailleurs, les protagonistes ne peuvent pas en faire qu'à leur tête.

Troisièmement, le respect des protocoles apparaît aussi comme essentiel au niveau de la structure des romans en tant que tels. La littérature classique n'a de cesse d'y être appelée comme référent. *Orlanda* le fait explicitement et emprunte son titre, à une lettre près, à Virginia Woolf. Dans *Récit de la dernière année*, la narratrice met en place les mêmes codes mortuaires que dans ses lectures, fait « roder une ombre silencieuse aux babines retroussées, grondante et qui salive déjà », se remémore du même coup une série

de décès célèbres et s'exclame : « la Princesse de Clèves s'éteignant froide dans son couvent, Ellénore tuée par Adolphe et Madame de Mortsauf par Balzac, Dracula réduit en poussière par la lumière du jour, [...], morne cohorte de victimes, que de morts, mon Dieu ! que de morts nous ont peuplé l'esprit » (RDA, p.43). Dans un processus de mise en abyme, Émilienne aussi fait appel aux classiques pour raconter son histoire. Elle analyse les incipits d'une série d'entre eux afin de les imiter et s'en trouve déconcertée :

Les uns décrivent d'abord un cadre et s'approchent lentement du personnage central, d'autres abordent directement le héros par une des particularités les moins significatives. [...] Un examen plus approfondi me fit voir qu'il ne s'agissait que de jeux de perspective qui conduisent toujours à un portrait moral aussi précis que possible du héros. (PO, p.16)

L'enfant s'exécute et choisit d'imiter les maîtres, traçant son portrait le plus fidèlement possible, ce qui ne peut se faire qu'à partir du moment où Léopold l'a vue puisque toute sa vie est déterminée par la rencontre avec son amant : l'événement prend donc logiquement place en première ligne.

Au-delà des référents littéraires, les trois romans s'architecturent rigoureusement selon une logique préétablie, dans laquelle la surprise ne trouve pas sa place. Chaque chapitre du *Récit de la dernière année* arbore pour titre un requiem qui annonce de façon détournée le son contenu. Ces chants destinés aux morts scellent le destin de Delphine aussi sûrement que le cancer. La colère de Dieu qui éclate dans le second chapitre, « Dies Irae » (O, p.47), aura beau se calmer, le dernier chapitre s'intitulant « Agnus Dei » (O, p.245), l'issue ne sera jamais changée : un requiem ne s'adresse pas aux vivants. Si le titre et les affirmations du médecin ne suffisent pas, la charpente ne laisse pas place au doute. La structure est à son tour essentielle et révélatrice dans *Orlanda*. Le roman se compose de deux parties : la première et la seconde époque. Puisque l'usage veut que « second » s'utilise quand l'énumération ne va pas au-delà de deux et que la première époque commence avec la naissance d'Orlanda, il s'agit d'un premier indice suggérant quatre-vingts pages avant la fin que le récit s'achève sur son décès. De plus, l'analyse qu'Aline fait d'*Orlando* et le parallèle entre les deux romans conditionnent aussi le destin d'Orlanda : les sept premiers chapitres sont chacun consacrés au détail méthodique d'une journée. Dans *Orlando*, Aline estime que les sept jours correspondent au début de l'adolescence : « Les sept jours au lit, ma mère m'en a-t-elle assez bassiné les oreilles, c'est la puberté ! » (O, p.77), constatation qui prend sens dans la mesure où Orlanda a « douze ans » (O, p.40). Après la puberté, vient le temps de l'âge adulte : Orlando embrasse son destin de femme,

avec toutes les implications sociétales que cela suppose. Pour Aline et Orlanda, tout s'accélère : Orlanda avait besoin de sortir et de vivre librement sa jeunesse mais deux versions adultes d'une même âme doivent se réunir dans le même corps. La conclusion qui s'impose à Aline est autant sans appel que sans surprise. Le-la lecteur·rice n'est pas non plus étonné·e par l'enchaînement des événements qu'Émilienne a à lui conter et à nouveau, les titres des chapitres se font les subtils complices de la divulgation de l'intrigue. Ainsi, la date de la mort de Léopold, dont il est su dès la douzième page qu'elle précède celle de son amante, est annoncée le chapitre d'avant (O, p.240). Ce dernier, baptisé « Les morts » (O, p.233), contraste avec le suivant « La mort » (O, p.268). Rien n'est fait pour tromper le-la lecteur·rice, alors pourtant que la narratrice elle-même a été dupée par les faits, affrontant des pertes superficielles quand la douleur allait frapper sans crier gare.

Subtilement ou non, aucun des romans ne joue le jeu de la tension narrative, définie comme « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement » et « considérée comme un effet poétique qui structure le récit »<sup>42</sup>. Pour autant, les intrigues restent très structurées, jusque dans les discours des protagonistes, où jamais une marque d'oralité n'apparaît. Des actions mesurées à la rigidité scientifique en passant par la rigueur de l'organisation textuelle, l'ensemble des éléments forment un canevas précis et aliénant pour les héroïnes. Tout cela pourrait être résumé par la citation de l'amant d'Orlanda, qui lui dit à propos de la musique : « Le métronome, c'est la règle, c'est la grammaire. Ce n'est qu'à l'intérieur de sa stricte observance que l'expression peut se déployer » (O, p.113).

### 1.3. Des critères bien répartis

Être une femme ne veut pas dire exactement la même chose dans *La Plage d'Ostende*, *Orlanda* et *Récit de la dernière année*. Un point commun apparaît pourtant : cela ne signifie pas « être un homme ». Les deux genres en présence dans le corpus n'ont pas les mêmes prérogatives, les mêmes envies ni le même traitement littéraire.

Dans *La Plage d'Ostende*, la vision de la femme revendiquée par Anita est particulièrement soumise à une aliénation sociale, au sens entendu par Bourdieu. Il est donc question de l'habitus, « ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans

---

<sup>42</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p.18.

le corps sous forme de dispositions permanentes »<sup>43</sup>. En d'autres mots, il s'agit d'un « système de schèmes de perception, de pensée, d'appréciation et d'action »<sup>44</sup>. Il met en action des mécanismes inconscients mais reste pour autant un phénomène concret, appréhendable pour quiconque voudrait y prêter attention. Ce processus, le « produit des apprentissages associés aux structures caractéristiques d'une classe déterminée »<sup>45</sup>, est globalement identique chez les hommes et chez les femmes de *La Plage d'Ostende*. Il correspond aux comportements à produire et aux codes à maîtriser pour être reconnu·e dans une société huppée. Le roman ne présente aucun personnage qui n'appartienne pas à cette classe et qui pourrait confronter les autres avec un autre habitus. Ce dernier, tout comme il est indistinct au genre du personnage, varie peu selon le côté de l'océan où se situe l'intrigue. Les moyens diffèrent légèrement mais le but premier reste le même pour toute cette classe sociale : maintenir les apparences.

La bourgeoisie qui voit grandir Émilienne Balthus accepte donc une pléthore de scandales mais ne souffre pas que les illusions se brisent. Il est plus important de paraître que d'être. Le gratin de la bonne société bruxelloise est, entre autres, parfaitement au fait de la relation adultère entretenue par Léopold, au point que certaines « maîtresses de maison maladroites [le] plac[ent] parfois à côté de » (PO, p.219) son amante, rendant cette relation plus légitime que son mariage officiel. Le véritable scandale ne réside pas dans l'extra-conjugal et ne risque d'éclater que si le peintre cesse de remplir ses devoirs envers son épouse, ce qu'il se garde de faire : « quand elle re[çoit], Léopold [est] toujours là et dor[t] ensuite dans sa maison » (PO, p.219). Hommes et femmes sont logé·e·s à la même enseigne par rapport à ces impératifs de surface. La distinction entre les genres ne réside pas dans une appartenance à une société de faux-semblants mais bien dans les injonctions dictées par cette société pour y être accepté·e. Toutes et tous jouent pour atteindre un même objectif : ce sont les règles pour avancer qui changent. Dans ce roman, être reconnue comme une femme demande de répondre aux exigences de l'habitus envers ce groupe. Afin de définir ces diverses particularités, nous reviendrons dans cette analyse sur la socialisation primaire des enfants leur permettant de se construire l'habitus convenant à leur catégorie, pour enchaîner sur la socialisation secondaire, qui comprend l'impact des stimulus externes sur les personnages adultes. Puisque, comme l'expose Bourdieu, « les structures structurées sont prédisposées à fonctionner comme des structures

---

<sup>43</sup> Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 2006 [1981], p.134.

<sup>44</sup> Jean-Philippe Cazier, *op. cit.*, p.70.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

structurantes »<sup>46</sup>, nous analyserons comment les choix des protagonistes s'opèrent en fonction de leur habitus ; celui-ci n'est dès lors plus simplement une conséquence mais bien une cause qui les conditionne.

Dans un premier temps, il est intéressant de revenir sur les personnages des enfants, qui sont réduit·e·s dans *La Plage d'Ostende* à un rôle d'accessoire participant au maintien des belles apparences voulues par la bourgeoisie. Lorsque que le·la lecteur·rice découvre Émilienne, c'est une fillette de onze ans supposée agir comme telle. Trois paragraphes plus tard, ce n'est déjà plus le cas et elle se transforme en une « femme à l'expérience millénaire » (PO, p.10). Le refus de la protagoniste principale de se décrire lorsqu'elle était enfant et son agacement face à ce souvenir (PO, p.26) constituent le principal indice du fait que les prépubères jouent dans ce roman un rôle mineur : Émilienne elle-même ne revêt un intérêt qu'en grandissant et raconte sa propre histoire en omettant volontairement la partie qui ne lui convient pas. Avant ce vieillissement soudain, il lui est uniquement demandé d'être docile et elle s'y exécute avec un soin tout particulier lorsqu'elle feint être toujours une enfant. Elle raconte de la sorte : « ce n'est qu'en ressemblant à une petite fille modèle et en étant première de ma classe que je parvenais à les rassurer ». En plus de la responsabilité de rassurer ses parents, elle permet à sa mère de s'occuper l'esprit lorsque son père est absent (PO, p.22) ou de s'occuper les mains en triturant dans ses cheveux, la plaçant au même niveau que n'importe lequel de ses ornements, volants, perles ou froufrous (PO, p.9). Perdue parmi les appareils de sa mère sans qu'aucun adulte ne lui prête une réelle attention, « enfermée dans [s]a condition de petite fille » avec les « leçons, les devoirs, Maman et ses exigences habituelles, tout un cadre inchangé où [s]a place était inscrite », Émilienne devient « somnambule » (PO, p.18) en attendant que son corps grandisse à son tour.

Au fil des pages, quelques autres enfants sont mentionné·e·s, toujours pour des actions minimales. Tout d'abord se trouve Colette qui grandit aux côtés d'Émilienne en lui offrant, comme un miroir déformant, une vision de ce qu'elle aurait pu être si son chemin n'avait pas rencontré celui de Léopold Wiesbek. Ainsi, les deux premiers individus à être atteints par l'amour incoercible des deux amant·e·s sur l'autel duquel seront sacrifiées bien des destinées sont deux petites filles. C'est l'innocente Émilienne qui est d'abord frappée : elle s'évapore dès la première page. Devenue adulte sans pour autant changer d'âge, elle

---

<sup>46</sup> Jean-Philippe Cazier, *op. cit.*, p.77.

blesse ensuite cette Colette « ronde et rieuse », qu'elle laisse « seule, ses jouets à la main ». Abandonnée dans l'enfance comme le connote le vocabulaire utilisé pour la décrire, son ancienne amie n'a pas les moyens de cerner la trame qui se déroule devant elle et expérimente « le premier de ces chagrins incompréhensibles qui, pas à pas, nous mènent à cette dernière minute où c'est sa vie qu'on quitte » (PO, p.20). Colette est l'objet d'une instrumentalisation adulte, comme Émilienne l'était de sa mère. Cependant, la petite fille n'a pas pu voir venir cette adulte manipulatrice, puisqu'elle est apparue cachée sous les traits d'une gamine. Colette fera en effet partie des nombreuses techniques usitées par Émilienne pour faire croire aux adultes qu'elle ne mérite pas encore leur attention ni encore moins leur méfiance (PO, p.64). La troisième enfant à apparaître, qui sera aussi heurtée par l'amour d'Émilienne pour Léopold, s'appelle Esther et survient en fin de récit. Issue d'un viol conjugal, elle a de l'accessoire cette propriété qu'il a d'être superficiel et Émilienne s'en débarrasse très rapidement, juste après sa naissance (PO, p.200). Esther se réimpose dans la vie de sa maman l'année de ses onze ans, durant laquelle, pareillement à sa mère au même âge, elle devient adulte et conquiert dès lors une volonté propre.

*La Plage d'Ostende* ne présente en somme aucun-e enfant acteur-riche de sa vie. Durant la phase de socialisation primaire, les petites filles ne se contentent pas d'apprendre à maîtriser les apparences : Jacqueline Harpman les mue en incarnation même de l'apparence. Les adultes ne sont pas pour autant plus libres de leurs choix. En grandissant, Émilienne « devi[ent] mondaine ». Elle « ne di[t] plus qu'[elle] préf[ère] aller jouer » (PO, p.19) et néglige poupées, dînette et amies de toujours pour être de toutes les « garden-parties » et « petits concerts intimes » (PO, p.19), marquant par là son départ définitif de l'enfance et donc la fin de sa socialisation primaire. Adolescente puis jeune femme, Émilienne voit son entourage continuer de renforcer l'habitus qui s'était créé pendant son enfance. C'est de cette manière que toutes les décisions pour se rapprocher de Léopold seront prises non pas en dépit d'un habitus non favorable à leur union, mais bien en fonction de lui. En vieillissant, Émilienne est confrontée à une situation inédite : l'amour. Rien n'est prédéfini puisqu'elle a « commencé à aimer plus tôt qu'il n'est d'usage » (PO, p.296). Malgré cette absence de chemin tracé d'avance, ni elle ni Léopold n'innovent. De ses simulacres d'enfance à son mariage d'intérêt, de l'organisation de dîners en passant par l'ouverture de sa galerie d'art, tout permet à Émilienne de certes se maintenir dans la vie de Léopold, mais surtout de maintenir sa vie au rang de sa naissance. Le souhait du couple d'échapper aux convenances reste un doux rêve effleuré de temps à autre mais jamais

atteint, au point que lorsque Léopold en parle trop sérieusement, il se met à faire « presque peur » à sa compagne :

Nous vivons sans horaire. Je ne veux plus porter de montre. Il n'y aura plus de cocktails, plus d'interview, je ne dirai plus de bêtises sur la peinture contemporaine ni sur mes propres tableaux. Je vais enfin profiter d'être riche et célèbre : je vais vivre en ermite avec toi. [...] Je ne veux plus de ces singeries, les vernissages, les dîners en ville, je n'ai jamais aimé cela et je n'en ai plus besoin. J'ai joué le jeu pendant presque trente-cinq ans. (PO, p.270)

La seule fois où Émilienne est « épouvantée » (PO, p.275) par une parole de son amant, c'est lorsqu'elle apprend sa maladie et a l'intuition qu'il n'en réchappera pas. Il en va de même pour ce monologue empli d'espoir, qu'Émilienne tente de tempérer. Elle répond ne pas croire qu'il mettra fin à son mariage, qui symbolise toutes les obligations auxquelles les amant-e-s se soumettent. Elle invoque les maladies de Blandine, l'épouse officielle, qui sont sources de culpabilité pour Léopold. Ce dernier insiste pourtant et persiste dans l'idée de changer de vie. Ce projet est stoppé net par la mort prématurée et brutale, que rien n'annonçait hormis ce souhait de rupture avec les conventions. Jacqueline Harpman marque par là une dernière fois la soumission de ses personnages à leur habitus, dont on ne réchappe pas.

Il est par ailleurs important de souligner la continuité qui s'établit entre la petite fille et la femme. L'enfant se spécifie comme une part accessoire de l'image des adultes et se doit de tenir ce rôle. Les femmes sont quant à elles tenues à la beauté, qui les définit : une enfant est dans ce roman dans l'impossibilité d'être belle, pouvant tout au plus « promettre » (PO, p.262), comme le confirme Mme Van Aalter en conseillant à Émilienne de cesser de « traine[r] dans l'enfance » pour se « décid[er] à devenir belle » (PO, p.11). L'importance de ce trait physique est telle que chacune des femmes citées, quelle que soit sa prépondérance dans l'intrigue, verra sa beauté commentée, comme s'il s'agissait d'une denrée quantifiable et objectivable. Elle permet en outre de distinguer les genres : le-la lecteur-riche n'a jamais d'appréciation du physique de toute une série de protagonistes masculins. Cette beauté relève de « l'hexis », une « disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser »<sup>47</sup>. Il est donc question ici de l'« aspect corporel » de l'habitus. Pour autant, si toutes les femmes présentées dans *La Plage d'Ostende* s'essayent à la maîtrise de leur apparence et s'efforcent

---

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Droz, 1972, p.193.

d'être en permanence sous leur meilleur jour, toutes n'y parviennent pas avec succès. Leur apparence physique relève presque de leur personnalité et, tout comme les enfants sont subordonné·e·s aux adultes, les femmes sont subordonnées aux hommes. C'est en effet vers eux que la beauté féminine se dirige. Infantilisées, les femmes ont également un rôle à tenir, celui de plaire, là où les enfants doivent être silencieux : « on les écartait au premier pleur » (PO, p.17).

La beauté se décline sous plusieurs formes dans *La Plage d'Ostende*. Émilienne, sa mère, sa fille, ses rivales ou encore la nouvelle épouse de son mari, Jenny, en sont tout autant de représentantes. Dans un premier temps, se trouvent les femmes comme Jenny ; celle-ci est décrite comme « une de ces femmes qui ne sont belles que quand elles sont heureuses et qui ne savent pas retenir le bonheur ». À cette catégorie de femmes jolies par mégarde et par moments appartiennent d'autres personnages secondaires : Henriette, par exemple, qui se fait ravir son fiancé Charles choisi comme époux de façade, est une « jolie brune » (PO, p.105) uniquement tant qu'elle est courtisée. Blandine, la conjointe officielle de Léopold, appartient aussi à cette catégorie. Elle est décrite comme « moyennement jolie » (PO, p.63) et ce n'est pas de son fait : c'est la mentore de Léopold qui décide de « l'instruire à la coquetterie » (PO, p.52) après l'avoir désignée comme fiancée de son protégé en raison de sa richesse. De surcroît, cet état ne dure que deux ans et Blandine dépérit précocement, dès les premiers contacts entre Émilienne et Léopold. Colette, l'amie d'enfance répudiée, complète ce premier panel : si elle « ne fut jamais belle », elle sera, l'espace d'un instant sûre d'être aimée et « transfigurée » :

Pendant cinq minutes, elle fut une femme admirable, elle coupait le souffle et je compris que, dans la beauté, les traits ne sont que pâte modelée par l'esprit. Je serai donc belle, me dis-je avec assurance. (PO, p.91)

Cette série de femmes permet de constater que la beauté a dans *La Plage d'Ostende* un caractère très spécifique, se convoque et se module à seule fin d'être redirigée vers l'amant. Dans un deuxième temps, se rejoignent toutes les femmes dont la beauté est dans le mouvement ; toutes celles qui ne sont jamais considérées comme des menaces par une Émilienne dont la place aux côtés de Léopold est pourtant enviée, comme Laurette, mais aussi sa plus grande rivale, Georgette. L'extrait suivant est à propos de la première :

Elle bavardait avec animation. De petits gestes gracieux accompagnaient ses paroles. Elle était charmante, avec un air de moineau ébouriffé qui lisse tout le temps ses plumes : elle roulait une boucle autour du doigt, retendait sa jupe, vérifiait le boutonnage de son chemisier et jetait de rapides regards vers un miroir

placé en biais sur le mur de droite. Cette agitation ressemblait confusément à celle de ma mère et m'agaça. (PO, p.30)

De la seconde, il est dit qu'elle est à belle à mourir, qu'elle resplendit. Elle a « la voix pleine, le mouvement ample, [fait] tout avec ardeur, [...], elle ne lésin[e] pas et [Émilienne] compr[end] que la petite agitation de Laurette n'était qu'une retenue maladroite, une digue fragile qui ne pouvait contenir que de faibles marées » (PO, p.42). Cette deuxième catégorie de la beauté, bien qu'à degrés variables plus intense et plus durable que la première, n'est pourtant pas plus éternelle : Georgette comme Laurette écoperont de descriptions disgracieuses. La beauté doit dans *La Plage d'Ostende* avoir une raison d'être autre que la simple coquetterie. Elle ne sert que pour l'être aimé, comme le constate Émilienne après le décès de Léopold : « je fis ce que je pus pour être belle, mais la beauté ne m'obéissait plus. Elle ne m'avait servie que pour Léopold. Quand il vivait » (PO, p.292). Georgette et Laurette sont belles tant qu'elles croient pouvoir se faire aimer de Léopold et ne peuvent plus utiliser cet outil lorsqu'elles comprennent que ce ne sera jamais le cas.

Également en mouvement et pourtant « ravissante » (PO, p.17) à tous les stades de sa vie, différenciée de ce fait de Georgette et Laurette, se situe Anita, la mère d'Émilienne. Elle œuvre jusqu'à la fin de sa vie à rester belle aux yeux de son époux et y parvient. Il ne s'agit pas pour autant d'une beauté naturelle, ce n'est plus le cas dès ses trente-cinq ans : son corps se travaille (PO, p.91). Au seuil de son décès, sa fille la trouve très belle, Anita le croit puisqu'elle vient de s'apprêter pour recevoir son mari qui ne s'est jamais aperçu de ses efforts pour s'entretenir. Sa dernière description, malgré le vocabulaire négatif connotant la mort, est rendue poétique par les termes évoquant l'eau et la légèreté :

La poudre était trop pâle et faisait ressortir le bleu terni de ses yeux, l'enflure légère du visage lui donnait un air de noyée, elle flottait entre deux eaux, encore vivante et déjà bercée par le flot montant des ténèbres. (PO, p.239)

Anita, dans cette catégorie de femme à la beauté immuable, est rejointe par Émilienne, qui est en outre la seule à présenter l'apparence statique d'un chef d'œuvre. Le parallèle avec l'art est évident et la métaphore file le roman d'un bout à l'autre. Émilienne prend vie sous le regard de Léopold et s'anime sous ses pinceaux, prenant ses couleurs et ses formes comme si elle était n'importe lequel de ses tableaux. C'est ainsi qu'avant le tableau « La Plage d'Ostende », grâce auquel on reconnaît le génie de Léopold, Émilienne est sa première réelle réussite. Comme il lui apprend avant qu'il ne la reconnaisse sienne, un dessin réussi consiste à montrer ce qui est imaginé et non ce qui sert de modèle :

À mon extrême étonnement, le dessin abandonné ressemblait davantage à la branche qui lui servait de modèle. Donc, ce qui se passait c'est que, en regardant la branche, Léopold en inventait une autre et c'est l'autre qu'il voulait représenter ? (PO, p.49)

Émilienne ne s'incarne et ne se projette qu'appartenant à Léopold. C'est ainsi qu'elle se présente au monde et particulièrement à lui : pas telle qu'elle est mais une autre, qu'elle veut représenter. C'est donc également ainsi que sa beauté se déploie et ne manque pas sa cible. Tout le monde la trouve magnifique, mais à l'image des tableaux de Léopold qui ne sont reconnus comme beaux que par les véritables initié·e·s (PO, p.83), seul un artiste peut appréhender et apprécier correctement ce qui se présente à lui. En témoigne le mépris qu'Émilienne adresse à Charles lorsqu'il lui dit qu'elle « ressemble à un tableau ». « Certes » (PO, p.106) pense-t-elle, consciente qu'il a vu l'ensemble sans percevoir aucune des nuances. Dans *La Plage d'Ostende*, hommes et femmes au paroxysme de leur genre s'opposent de la même façon qu'artiste et toiles, avec complétude mais pas avec égalité.

Le cas *Orlanda* est particulier puisque le·la protagoniste éponyme n'a pas de genre spécifique et choisit arbitrairement le masculin pour deux raisons : il se loge dans une enveloppe masculine et fuit un corps féminin qu'il considère comme son geôlier. Dans cette analyse se centrant sur les caractéristiques propres à chaque genre, il sera donc aussi question du sexe. Il convient de rappeler que ces deux termes sont à distinguer : le sexe comprend la dimension biologique (mâle, femelle ou intersexe) tandis que le genre permet de nuancer cette biologie en révélant la dimension socioculturelle, liée à l'éducation et donnant une expression de genre féminine ou masculine, ainsi que la dimension de l'identité sexuelle (homme ou femme par exemple)<sup>48</sup>. Cette notion permet en somme de relativiser une concordance souvent considérée comme naturelle entre le sexe, l'expression et l'identité : un individu mâle peut s'identifier comme homme et pour autant adopter des comportements d'identification individuelle associés à la femme par le milieu social et l'époque précise où il évolue<sup>49</sup>. Toutes les combinaisons sont possibles et Jacqueline Harpman se propose à travers *Orlanda* d'en offrir un aperçu. Dans *Récit de la dernière année* et *La Plage d'Ostende*, le sexe des personnages, leur description physique et leur identité sont liées<sup>50</sup>. En revanche, dans la troisième œuvre de notre corpus, distinguer les trois est essentiel, le sexe et l'apparence permettant de tenir compte de la façon dont les

---

<sup>48</sup> Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, *Féminin/masculin : jeux et transformations*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007, p.10.

<sup>49</sup> Isabelle Clair, François de Singly, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012, p.9.

<sup>50</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf. note en début de mémoire).

personnages sont perçus. Malgré ce-tte protagoniste au genre fluctuant dont il sera question par la suite et qui emprunte dès lors les particularités de l'un ou l'autre, l'histoire présente une dichotomie entre attributions féminines et masculines réparties selon le sexe. Celle-ci se trace par-delà une autre division, de classes cette fois.

Comme dans *La Plage d'Ostende*, l'habitus des personnages est déterminant dans la direction prise par leurs destinées. Cependant, au contraire du premier roman analysé qui ne met en scène que des bourgeois, *Orlanda* propose différents milieux de vie, différents jusque dans l'éducation : Aline est universitaire tandis qu'Orlanda ne peut affirmer que Lucien a terminé ses secondaires et est certain, en apprenant que sa sœur travaille dans un hôpital, qu'elle est infirmière et non médecin (O, p.199). Nous l'avons vu dans le cadre de *La Plage d'Ostende*, l'habitus est déterminant en plus d'être déterminé, tendant à maintenir les mêmes personnes au sein d'une même catégorie parfois indépendamment de leur volonté. Aline et ses ami-e-s appartiennent donc à une tranche de la société huppée adoptant des réactions de personnes aisées face à des situations inédites, ce qui n'est pas le cas de Lucien Lefrère et son entourage qui s'orientent à l'inverse. Les recherches menées par Pierre Bourdieu permettent une nouvelle fois d'éclairer la littérature de Jacqueline Harpman et plus particulièrement ici les réactions de ce personnage changeant de corps, incarnation de la lutte des classes. Selon le théoricien, deux des principes opérant une distinction entre différents groupes sociaux sont le capital économique et le capital culturel<sup>51</sup>. Orlanda rejette immédiatement le capital culturel de son hôte, en témoigne le mépris pour sa coiffure dès la première fois qu'il croise son reflet, car elle est « enduite d'un de ces horribles produits qui font une tête tout hérissée, comme celle d'un personnage pris d'épouvante dans un film d'horreur » (O, p.26) ou encore pour ses goûts vestimentaires qu'il estime « désastreux » (O, p.63). Il se lave les cheveux et troque donc « le blouson en similicuir » contre « une veste de daim usée » (O, p.63). Dans la classe sociale dont provient Aline, c'est le véritable qui l'emporte sur l'imitation. Une fois Lucien Lefrère catégorisé bas de gamme, Orlanda s'étonne de le voir posséder un capital économique conséquent, fruit d'économies et de privations dont « il est certain qu'Aline Berger ne se fait aucune idée [...], il y a dix générations que sa famille a de l'argent » (O, p.86). Rapidement, les bases sont posées : le capital culturel est méprisé tandis que le capital

---

<sup>51</sup> Rémi Lenoir, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu », *Sociétés & Représentations*, vol. 17, no. 1, 2004, pp. 385-396, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-385.htm?contenu=plan#s1n5>, (page consultée le 2 juin 2019).

économique est incompris et finalement tout autant vilipendé puisque dépensé sans aucune retenue ni considération pour les années d'efforts à l'amasser.

Même si Bourdieu estime que les délimitations entre les classes sociales sont floues<sup>52</sup>, le fossé entre Aline et Lucien semble infranchissable : Orlanda est pourtant contraint de le traverser. Quand la demi-âme passe de l'existence de l'une à celle de l'autre, c'est un nouvel univers qu'il découvre. Il ne s'y retrouve pas, aucun des signes ostensibles de l'environnement de son hôte ne lui plaît et il essaye dans un premier temps de les changer. Le corps de Lucien se met ainsi à fréquenter des lieux dont la connotation symbolique est élevée comme le « concert symphonique au Palais des Beaux-Arts » (O, p.110), où il ne s'était probablement jamais rendu auparavant. Son locataire quitte également pour lui son travail de journaliste dans la presse people, après avoir rendu un hommage à Balzac qui n'a pas été perçu par ses collègues. Par ce geste sont soulignées<sup>53</sup> leur appartenance à des classes différentes et le mépris qu'Orlanda manifeste à tous ces gens : « Même un mauvais plagiat de Balzac était trop bon » (O, p.115). Se note aussi l'inconséquence de quelqu'un qui n'a pas besoin de travailler pour vivre. En outre, Orlanda pense pouvoir faire fi de la nouvelle famille dont il a involontairement hérité en s'hébergeant en Lucien. Il ne les connaît pas, par conséquent ne les aime pas non plus et s'attend à ce que l'inverse soit réciproque. Presque surpris que ce ne soit pas le cas, il tente en réaction de « mainten[ir] son téléphone décroché » et « sa porte soigneusement fermé[e] à clef » (O, p.137). Il échoue. Lucien Lefrène est donc à plusieurs reprises contraint de côtoyer ce milieu dont son corps provient mais dont l'âme y logeant se distingue désormais tout à fait, comme dans un clin d'œil rappelant que l'habitus ne conditionne pas seulement l'esprit mais aussi le corps.

Le personnage de Marie-Jeanne, amoureuse de Lucien et quittée par Orlanda, symbolise plus encore les différences culturelles opposant les deux mondes. Comme Émilienne Balthus et ses consœurs de *La Plage d'Ostende*, les femmes d'*Orlanda* sont animées par le désir d'être belles et Marie-Jeanne ne fait pas exception. À l'instar des héroïnes du roman paru en 1991, « l'âme [fait] le visage » (O, p.26) et la beauté sert à séduire (O, p.24). Cet élément définitoire de la femme est identique dans les deux cas, mais là où dans *La Plage d'Ostende*, toutes les femmes jouent dans la même cour, Marie-Jeanne ajoute dans *Orlanda* une nouvelle dimension. Un personnage féminin se doit d'être attentif

---

<sup>52</sup> Jean-Philippe Cazier, *op. cit.*, p.30.

<sup>53</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf. note en début de mémoire).

à son physique avant tout pour tenter d'être reconnu d'un rang aisé : la beauté est l'apanage de ce groupe précis. Comme « tout membre d'une même classe a des chances plus grandes de faire l'expérience des situations caractéristiques de cette classe que n'importe quel membre d'une autre classe »<sup>54</sup>, l'amante éplorée ne parvient pas à se sublimer. De la coiffure aux vêtements, se retrouvent chez elles tous les éléments que la demi-âme d'Aline a tenté d'effacer chez Lucien :

Ça portait une minijupe si étroite qu'elle boudinait des hanches normalement minces, et une veste en similicuir – Dieux, j'en serai donc poursuivi ! – les cheveux étaient naturellement blonds mais pas très bien lavés. (O, p.84)

Orlanda associe désormais la personne de Marie-Jeanne « [au] similicuir et [aux] cheveux mal tenus », par métonymie avec son prénom (O, p.86). La jeune fille a beau être « coquette » et ardemment souhaiter « se marier dans la bourgeoisie » (O, p.85), elle ne parvient pas pour autant à trouver grâce aux yeux d'Orlanda. Ce rejet se situe au-delà de l'attraction sexuelle : la sœur de Lucien, jugée « quelconque » (O, p.198) mais convenable, n'en fait pas les frais. Elle ne suscite pas la répulsion : c'est qu'elle a le bon goût de ne pas porter de similicuir, dont le héros souligne l'absence. La matière, figure du faux et du bon marché, symbolise l'agacement d'Orlanda pour ce monde qu'il n'a jamais connu et auquel il ne veut surtout pas appartenir. Si les deux femmes subiront le même sort, l'abandon, Orlanda aura plus d'empathie envers la sœur qu'envers la conjointe, formulant la pensée suivante à l'égard de la première : « Ou bien, si je tentais, par pur altruisme, d'aider la fille à se dégager d'une mère affreuse, de la calvitie et de la goutte ? » (O, p.200). Marie-Jeanne comme Annie se voient toutes deux affublées de l'adjectif « pauvre » à un moment de la narration. Toutefois, c'est Orlanda qui considère la sœur de Lucien comme à plaindre, tandis que c'est la narratrice qui se fait le devoir de rétablir la vérité au propos de Marie-Jeanne :

Nous ne verrons pas longtemps Marie-Jeanne, mais je ne dois pas me laisser gagner par les préjugés d'Orlanda et, puisqu'elle est là, elle a droit, comme n'importe qui, à quelques minutes d'attention. Cette jeune fille a une âme, que le similicuir et le shampooing trop rare ne suffisent pas à définir. (O, p.86)

Au contraire, Aline plaît à Orlanda, sans que cela n'implique non plus une attraction physique. Là où Marie-Jeanne apparaît incapable de mettre en valeur ses atouts, Aline en a non seulement le talent mais aussi la conscience, comme en témoigne cet extrait : « Au

---

<sup>54</sup> Jean-Philippe Cazier, *op. cit.*, p.78.

lever, elle avait passé un pantalon gris qui lui allait bien, elle en était sûre, et un chandail assorti, elle était joliment mise » (O, p.227).

Si la femme doit être belle selon les critères d'un « habitus de classe » particulier, ses capacités intellectuelles doivent également être le témoin de son appartenance. Là encore, l'entourage de Lucien Lefrène, particulièrement Marie-Jeanne, fait office de contre-exemple. La jeune fille « parle un français grammaticalement incertain et n'a plus rien lu depuis qu'elle a eu le bonheur de pouvoir quitter l'école » (O, p.86). Aline, au contraire, n'a jamais quitté l'école puisqu'elle est professeure (O, p.14) et parle au moins deux langues en les maîtrisant au point de pouvoir en analyser la littérature. Marie-Jeanne peine à argumenter, « pleur[e], tempêt[e], suppli[e], ne compren[d] rien à ce qui lui arriv[e] » (O, p.138). Comme pour souligner son impossibilité à opérer des déductions, elle se contente de répéter à plusieurs reprises à la même observation face à une situation inhabituelle (« Je ne sais pas. Il est bizarre, aujourd'hui, répéta Marie-Jeanne, perplexe » (O, p.89)). Pour sa part, Aline réagit calmement et formule des hypothèses face à l'invraisemblable. Ainsi, quand Orlanda lui révèle être l'autre moitié de son âme enfuie dans le corps d'un inconnu, information qui peut légitimement interloquer, elle en appelle à la littérature, « se souvi[e]nt alors du roman de science-fiction qu'elle lisait dans le train » et demande : « Vous êtes donc télépathe ? » (O, p.150). Là où Marie-Jeanne piétine, la connaissance des belles-lettres se trouve capitale puisqu'elle offre à Aline des clés d'analyse du monde. En témoigne son analyse de Proust où elle affirme : « Oriane n'est jamais déclarée grossière, mais hautaine, parce qu'elle règne sur la mondanité, qui ne peut pas être vulgaire » (O, p.105). Cette déclaration ne peut que travailler à séduire Orlanda, qualifié de snob à plusieurs reprises, lui-même hautain sans être grossier quel que soit son comportement parce que régnant sur la mondanité.

Aline et Marie-Jeanne obtiennent respectivement, de manière notable, l'approbation et la désapprobation d'Orlanda. La beauté et l'intelligence telles qu'elles sont définies dans ce roman sont indispensables également pour obtenir la validation des autres contemporain-e-s, particulièrement pour être écoutée des hommes. D'un bout à l'autre du récit, sa rencontre avec une moitié d'elle-même consciente de cet impératif, vers lequel Aline tendait sans l'atteindre fait gagner la jeune femme en assurance. Ce changement la rend apte à affronter le genre masculin dont son ami Charles est un représentant coriace. Au début, Aline est impuissante par rapport à lui : « Charles me ferait une heure de cours sur une technique romanesque qui a influencé tous les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, en ne disant

rien que je ne sache déjà et sans m'écouter un instant. » (O, p.53). À la fin, la tendance est inversée : Aline et ses amies débattent et font entendre leur avis dans un dîner où « la conversation était fermement établie et Charles réduit à suivre ou à se taire. » (O, p.206).

Pour inconsciemment tirer des bénéfices de leur genre, plaire et être entendues, les actrices dans *Orlanda* cherchent en définitive à être belles et fines d'esprit. Ce charme n'opère pas subjectivement : comme dans *La Plage d'Ostende*, il s'agit d'un objet mesurable se développant à l'aide de certains critères. La femme doit être à la fois de condition aisée et le reflet de sa classe d'un point de vue culturel, maîtrisant la langue, semant les remarques pertinentes avec parcimonie et arborant des tenues ou accessoires de qualité. C'est chose réussie pour Aline selon Orlanda qui la juge « fort bien mise [en] bottes de cuir clair et jupe de soie » (O, p.23). La femme modeste apparaît quant à elle coincée dans sa condition, pouvant tout au plus échapper au vulgaire comme Annie.

*Récit de la dernière année* est le roman qui laisse le moins de répliques aux personnages masculins, pourtant majoritaires. C'est aussi celui qui insiste le plus, à différents niveaux, sur l'importance de la lignée de femmes. Afin de mieux cerner la définition du terme « femme » propre aux protagonistes de ce roman, il est intéressant de quitter Bourdieu et de revenir sur le concept de l'identification. Théorisé par Lacan, il est considéré comme le principe même du lien social : un individu appartient à un groupe donné dès qu'il « partage avec d'autres des signifiants qui représentent un idéal ». Le signifiant le représentant doit être en lien avec les signifiants représentant les autres ; il « ne doit pas être quelconque, il faut que ce soit un signifiant-maître pour ce groupe dans lequel [il] veut être identifié ». Ensuite, « l'individu doit renoncer à ce qui le particularise et ne lui permettrait pas de rentrer dans le rang »<sup>55</sup>. Toute la subtilité consiste en la capacité du sujet à mettre en avant un signifiant-maître pertinent pour appartenir au groupe, tout en conservant les éléments constitutifs de son unicité. Il s'agit d'un processus inconscient, sous-entendu inaccessible même en y prêtant attention : le signifiant-maître est de l'ordre de l'insu, ainsi que les moyens de s'y rattacher ou s'en différencier.

Pour rappel, Delphine, le personnage principal, est décrite comme fort entourée par ses deux enfants devenu·e·s adultes, Mathilde et Louis, ainsi que par sa mère Pauline. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une scène d'anniversaire qui insiste sur leur complicité en évoquant plusieurs fois les rires et en clôturant la soirée avec du champagne. Dans le cadre

---

<sup>55</sup> Bernard Nominé, *op. cit.*

de ce foyer heureux, la thématique des générations est une des composantes clés et le champ lexical de la famille revient quel que soit le sujet. À propos de l'alimentation, domaine de prédilection des mères comme cela a été indiqué plus haut, il est dit de Pauline qu'elle est « restée fidèle à la cuisine de sa lignée maternelle » (RDA, p.91). En ce qui concerne l'amitié, aucune n'y accorde beaucoup d'importance : triste, Pauline « pas plus que sa fille n'a d'amie chez qui aller pleurer, c'est peut-être un trait de famille » (RDA, p.119). Au sujet des métiers, les protagonistes ont pour théorie que les enfants cherchent à imiter leurs parents de façon détournée, « sans que cela se voie » mais sans non plus rompre les traditions. Elles suggèrent que Mathilde a choisi l'astrophysique pour faire des mathématiques comme Delphine qui est informaticienne, et que cette dernière aurait pris cette voie pour pratiquer une autre forme de langage que sa propre mère, traductrice. Ne parvenant pas à appliquer le même principe aux hommes de la famille car ne trouvant pas de liens entre la médecine et le notariat, elles affirment que l'« on relie plus facilement les femmes » et « qu'il en est ainsi depuis des siècles, par la soupe et la lessive » (RDA, p.175). La perspective générationnelle de cette discussion entre les trois femmes prend une nouvelle ampleur dans la mesure où le métier de chacune n'est jamais cité, avant ce passage, comme une composante essentielle de leur vie ; c'est au demeurant la première fois que celui de Mathilde est mentionné. Delphine veut continuer à travailler malgré la maladie sans pour autant faire grand cas de son arrêt ; le-la lecteur-riche n'a jamais l'occasion de la suivre au travail ou de rencontrer ses collègues. Bien qu'occupant probablement huit heures de leurs journées puisque rien n'indique le contraire, le travail est chez les trois anecdotique. Paul, en revanche, étudie la médecine de façon définitive. Cette première information donnée sur lui impacte pratiquement l'ensemble de ses occupations, son temps de sommeil et même son lieu de vie puisqu'il a déménagé pour se rapprocher de sa faculté (RDA, p.9). Pour les femmes, le métier n'est pas caractéristique de leur individualité mais il l'est de l'importance de leur filiation en leur permettant de se relier les unes aux autres, à l'instar de leurs capacités culinaires. Dans les entretiens qu'elle a eu avec Joëlle Smets, Jacqueline Harpman reconnaît par ailleurs le passage de la mémoire familiale comme part de sa modélisation du féminin<sup>56</sup> et ce devoir apparaît distinctement dans *Récit de la dernière année*. Lors de cette même conversation cherchant à associer leurs différentes professions, la maisonnée va finir par évoquer les ancêtres, en l'absence de Paul qui ne pourra de ce fait jamais s'incarner passeur d'une mémoire dont il ignore tout.

---

<sup>56</sup> Jacqueline Harpman et Joëlle Smets, *op. cit.*, p.72.

L'importance des générations apparaît également dans la dimension cyclique que prend le roman. En début de récit, se trouve la description du quartier où réside Delphine :

Il n'y passe pas de voitures, cette sécurité a attiré les jeunes couples qui voyaient leurs enfants jouant dehors comme dans un village. Pendant quelques années le quartier retentit de leurs cris, puis vint l'université, ils rentrèrent préparer les examens, se marièrent et partirent. Aujourd'hui la rue est habitée par des grands-parents, le bruit reviendra plus tard, après les successions. (RDA, p.9)

Outre l'insistance marquée dans ces lignes sur le retour du bruit après les successions, qui deviennent dès lors constitutives de l'ambiance des lieux, il est donc rapidement question de l'habitation de l'héroïne, sur laquelle le récit s'achève à son tour. Delphine ne deviendra jamais grand-mère et n'accueillera jamais de petits-enfants chez elle. Pour autant, son décès ne fait qu'entamer une nouvelle boucle et c'est sa fille Mathilde, non son fils, « qui va habiter la grande maison blanche », en gardant toutes les habitudes instaurées jusqu'à la domestique (RDA, p.241), comme l'apprend le-la lecteur-riche dans les dernières pages. Jusqu'au domicile, la femme suit les pas de celles qui la précèdent, comme le précise cet extrait où Mathilde imagine ce qu'aurait pu être son futur si le cancer n'avait pas frappé et où elle visualise sa mère prendre sa retraite dans la maison ayant accueilli la retraite de Pauline : « Je voulais moi aussi aller chez ma mère, à Modave, plus tard, quand j'aurais eu l'âme fatiguée, m'asseoir au jardin pendant qu'elle aurait fait pousser les fleurs et passer le café » (RDA, p.121). Les protagonistes de cette famille vivent dans les mêmes lieux, partagent des métiers et des occupations similaires, et préfèrent toutes la solitude au point de ne pouvoir pleurer qu'entre elles : « Tu pleures avec moi. Avec qui pourrais-je pleurer? » (RDA, p.95) intime Pauline à Delphine. Telles des dominos, quand l'une s'écroule, les autres suivent. Cela, c'est Mathilde qui le confirme en s'adressant à sa grand-mère pour la presser d'arrêter de pleurer : « Si tu ne tiens pas le coup, je m'effondre » (RDA, p.137). L'impression qu'a Paul en les observant ne tient en définitive pas seulement de la faucheuse planant au-dessus d'elles, les enjoignant à profiter du temps restant dans une euphorie frôlant la folie douce. Sa sœur, sa mère et sa grand-mère sont effectivement des « poupées russes, Matriochkas », impossibles à séparer quelles que soient les tentatives (RDA, p.239).

Cette particularité qu'ont les femmes de ne faire qu'un vaut aux hommes de ne pouvoir se définir qu'en opposition à ce groupe solidaire. En tâchant de se remémorer des générations les précédant, les trois complices omettent les individus masculins : « Tous ces gens dont nous descendons, murmura Delphine. Ta grand-mère, sa mère, la mère de sa mère. ». Elles évoquent ensuite le futur et là encore, n'envisagent pas la présence de

garçons : « dans un siècle et demi, trois femmes auront la même conversation à notre sujet » (RDA, p.177). Paul lui-même, pourtant enfant de Delphine au même titre que Mathilde, finit par se trouver exclu de ces attaches. Au début du roman, cela se marque par un comportement plus clément envers lui qu'envers sa sœur. « L'indulgence des mères envers les fils est proverbiale » (RDA, p.10) constate Pauline, ce qui fait « enrager » et « gémir » Mathilde. Face à la mort qui rôde, le jeune homme trouve de moins en moins sa place : il est le seul à qui Delphine n'annonce pas le verdict de vive voix, préférant passer par l'intermédiaire de son ami et médecin (RDA, p.118). Il-elle-s n'en discuteront jamais par la suite et il sera peu fait cas de ses états d'âme, contrairement à ceux de Mathilde et Pauline. L'ostracisme est définitif quelques pages avant la fin où les trois femmes « engrenées » sont plus liées que jamais par une fièvre qui les entraîne lentement, donnant à Paul des envies de fuite (RDA, p.239).

Ce n'est pourtant pas parce qu'il est un homme qu'il est oublié, mais bien parce qu'il est oublié qu'il devient homme. Il ne cuisine pas, ne connaît pas l'histoire familiale, pratique un métier sans lien avec ses proches, n'éduque pas non plus : quand l'après-décès de Delphine est décrit, le-la lecteur-riche apprend que Mathilde aura des filles sans jamais savoir si Paul aura des enfants lui aussi. Ce ne sont ni leur absence ni leur présence qui caractérise le futur de l'étudiant. Toutes ces informations le définissent par la négation : puisqu'il n'est pas une femme, il est homme et ne se rapproche des autres individus de son genre que parce qu'ils ne sont pas des femmes, eux non plus. L'autre homme de la famille, Louis, le conjoint de Mathilde, est peu mentionné. Cependant, lorsqu'il l'est, c'est sa sérénité face aux événements brutaux qui est avant tout soulignée, là où les femmes perdent toutes pied à plusieurs reprises. Que ce soit par des référents directs tel que « son œil calme » (RDA, p.239) ou par contraste avec les réactions intenses de sa partenaire, qui discours pendant quatre pages où les répliques de Louis tiennent en seulement deux lignes (RDA, p.119), il est imperturbable et apparaît toujours égal à lui-même d'un bout à l'autre de l'intrigue. Deux autres hommes interviennent dans le récit : l'un d'eux a pour seul impact de faire passer son genre en supériorité numérique à Noël. Il s'agit du voisin de Pauline l'ayant demandée en mariage. Il est mentionné deux fois dans le récit et ne prononce qu'une seule phrase : « Quelle merveilleuse famille ! » (RDA, p.136). Cette observation se doit de prendre en compte l'exclusion de Paul de cette entité fabuleuse. À ce repas où son groupe se trouve pourtant à quatre contre trois, comme le souligne Mathilde avec émerveillement, il n'en obtient pas plus l'avantage et reste cantonné dans son coin.

Lors de cette soirée, les hommes parlent nettement moins et ne cernent pas les enjeux des événements qui se déroulent autour d'eux : quand Paul trouve sa sœur et sa grand-mère riant aux larmes, il « ne comprend pas bien » et aucune explication ne lui est donnée (RDA, p.137). Les hommes sont des spectateurs silencieux d'un spectacle se déroulant sur une scène sur laquelle ils ne sont pas conviés.

La seule exception réside donc dans le dernier homme du récit, le médecin de Delphine qui, loin d'être spectateur, bénéficie d'un statut central. Letellier n'est pas plus une femme que ses camarades : il peine à se nourrir lui-même et son absence à un repas est la raison qu'invoque son épouse pour le quitter (RDA, p.60). Lui aussi se définit par son travail, où il passe l'entièreté de son existence, ce qui est la véritable raison de son divorce, avant de finir par y mourir (RDA, p.241). Cette négation des traits établis comme féminins ne fait pas pour autant de lui un homme. Tel une incarnation humaine de la mort, le docteur découvre la maladie, annonce la sanction, accompagne dans toutes les étapes et reste présent jusqu'à la fin, alors même que Pauline et Mathilde ne sont plus conviées. Delphine ne veut penser qu'à elle, chasse tout le monde (RDA, p.242) et se retrouve pourtant « seule avec Letellier » (RDA, p.245) qui reste « entièrement concentré sur le corps si frêle qu'il [tient] avec une infinie tendresse ». La métaphore se parachève dans les dernières secondes de la vie de Delphine :

Vers une heure du matin, elle eut très froid. Il l'enlaça plus étroitement, l'enveloppant autant qu'il pouvait. C'est ainsi qu'elle s'engagea sur ce chemin qu'on parcourt une seule fois. (RDA, p.246)

Le pronom « il » se réfère à Letellier mais les verbes qui sont associés connotent tout autant la mort. La littérature ne recule en effet pas devant les termes imagés et nombreux : ses sont les protagonistes avant Delphine Maubert à avoir été « envelopp[é-e-s] dans des linceuls », « embrass[é-e-s] » ou encore « enlac[é-e-s] ».

Il est apparu à travers cette analyse que la femme dans ce *Récit* se conçoit avec des tâches bien précises, notamment celles de cuisiner et d'éduquer, et qu'elle s'oppose à l'homme qui peut l'observer sans jamais la cerner. En plus de ces caractéristiques, le signifiant-maître exacerbé par celles reconnues comme femmes est de s'inscrire dans la lignée générationnelle, qui donne un sens aux existences individuelles. Appartenir à une famille comprend la transmission de caractéristiques indéfinissables : Pauline, Delphine et Mathilde se ressemblent peu et sont pourtant indéscribablement liées, comme le montre l'exemple des métiers. Un héritage se transmet entre femmes, auquel les hommes n'ont pas

droit. Les unes se construisent donc à l'intérieur de ce patrimoine invisible tandis que les autres, garçons délaissés, bâtissent leur destin en dépit de l'absence de ce repère. La mort, décrite comme une femme dans l'incipit, aurait pu le rester si elle avait continué à s'abattre sur les hommes, rayant définitivement les époux de la carte. En emportant Delphine, elle sort de la triade mais change surtout de genre et prend les traits de Letellier, lui offrant d'un même mouvement un rôle central sur le devant de la scène qu'il n'aurait pu avoir en étant un simple homme. Dans le *Récit de la dernière année*, les femmes ne font qu'un ou n'en sont pas. La mort elle-même n'échappe pas à la règle.

Pour résumer ces trois analyses, il est intéressant de convoquer à nouveau Lacan. Selon lui, « un signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant », définissant par là à la fois le signifiant et le sujet qui fusionnent aux yeux de tout ce qui n'est pas eux<sup>57</sup>. Cette affirmation se vérifie dans le corpus de Jacqueline Harpman sélectionné ici : les femmes et les hommes se confondent au regard de l'autre unité de personnages. Les différents signifiants permettent dans *La Plage d'Ostende*, *Récit de la dernière année* et *Orlanda* de distinguer les groupes, mais aussi de les opposer et de sous-tendre entre eux des rapports de séduction. En outre, il est intéressant d'ajouter que si le critère dominant des femmes de *La Plage d'Ostende* est la beauté, celui de *Récit de la dernière année* l'identification à la lignée et celui d'*Orlanda* l'identification à la classe sociale, les trois critères se retrouvent dans chacun des romans de manière parfois plus subtile. Chaque récit met l'accent sur la lignée de femmes, par l'importance de la mère et de la grand-mère mais aussi par la reproduction d'un schéma : les héroïnes sont les uniques filles de filles uniques. De la même manière, toutes sont décrites comme intrinsèquement belles et appartiennent à ne pas en douter à une classe sociale élevée, de celle qui permet le luxe sans l'étalage des richesses.

En 1949, dans son essai pionnier de la deuxième vague du féminisme, Simone de Beauvoir pose la féminité comme résultat d'un processus sociétal et non en tant que conséquence directe des chromosomes hérités avant la naissance :

On ne naît pas femme, on le devient : aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la société qui élabore ce produit intermédiaire entre l'homme et le castrat qu'on qualifie de féminin.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Luis Izcovich, *op. cit.*.

<sup>58</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe 1*, Paris, Gallimard, 1949, p.285.

Jacqueline Harpman la suit dans cette théorie : ses personnages féminins sont effectivement astreints à certains rôles. La maternité se conçoit d'une manière bien précise et participe à la mise en place d'une ambiance patriarcale d'une part et, accompagnée du champ lexical de la discipline parcourant les trois romans en filigrane, inflexible de l'autre. En outre, se retrouve dans la thèse de Beauvoir et dans la littérature d'Harpman une nette distinction entre les deux genres qu'elles évoquent. Les deux autrices se séparent en revanche en établissant les rapports entre hommes et femmes. Le titre de l'essai de Simone de Beauvoir est révélateur : la femme est le deuxième sexe ou encore un « castrat », se délimitant alors par l'absence de l'attribut mâle. La théorie développée par la suite est évidemment complexe et ne s'arrête pas à cela. Il est toutefois intéressant de remarquer que, quarante ans plus tard, la femme chez Harpman n'est certes pas un homme, sans pour autant en devenir un sous-homme. Les deux s'opposent et revêtent des caractéristiques différentes. Si les femmes peuvent sembler perdantes, notamment les personnages des mères, elles ne se définissent pas par la négative, ce qui est parfois le cas des hommes. Ces deux genres sont enfermés dans leurs carcans respectifs. Cependant, la littérature d'Harpman n'est pas fataliste et à l'instar des propositions revendicatrices de Beauvoir, l'autrice brouille à plusieurs reprises ses propres codes. N'en déplaise aux slogans féministes, la femme n'est chez elle pas un Homme comme les autres. Dans un environnement strict qui ne lui permet pas toujours d'être son égal, elle n'est ni l'homme ni son contraire... À moins qu'Harpman ne le souhaite ?



## Chapitre 2 : Quel prix pour l'émancipation ?

Le dicton populaire l'affirme et les adolescent-e-s en mal d'aventure s'en délectent : les règles sont faites pour être transgressées. Jacqueline Harpman impose un carcan strict à ses protagonistes féminines et par extension à ses héroïnes. Face à cela, une réaction, qui peut aller de l'acceptation au refus total, en passant par l'ignorance, est immanquable mais également forcément ambivalente. Ni l'émancipation ni l'acceptation ne permettent de tout gagner. Choisir, c'est renoncer, pour convoquer un nouveau lieu-commun. Accepter de se conformer implique de ne jamais connaître ce qui se cache de l'autre côté des barrières, les franchir comprend parfois un non-retour.

Delphine Maubert, Émilienne Balthus et Aline Berger refusent, en tout ou en partie, leur condition de femme avec chacune des implications détaillées dans le premier chapitre. En outre, au-delà du canevas type mis en place par Harpman, les héroïnes sont aussi confrontées à des enjeux typiques du vingtième siècle, aussi bien réel que littéraire. Il est intéressant de se pencher de prime abord sur le cas de leurs consœurs issues d'autres romans ainsi que sur les rôles sociétaux réservés aux femmes, dont l'émancipation ne se fait jamais sans peine et, loin d'être nette et sans retour, est un travail de longue haleine. Transgresser les limites permet des gains mais a également un prix et laisse les femmes partagées entre une volonté de liberté, une peur de libre arbitre et un refus de solitude. Ce coût est alimenté dans les romans par deux motifs. Vient en premier lieu la confusion, qui témoigne de la difficulté des choix des protagonistes. En second lieu, se trouvent les ruptures, conséquences de situations irréversibles après une transgression.

Ainsi, après avoir délimité la féminité possible pour les protagonistes principales chez Harpman, il s'agira dans ce second chapitre de démontrer le refus du modèle mais également que cette protestation ne se fait pas sans heurt. Pour ce faire, l'analyse reviendra sur la société actuelle et les différents récits qui ont fait évoluer des femmes cherchant à sortir des sentiers battus, afin d'ancrer les transgressions comme nécessairement ambivalentes. Elle prendra ensuite une tournure formelle en abordant la confusion, conséquence de la soumission à l'ambivalence, matérialisée à divers niveaux. Enfin l'analyse abordera ensuite les punitions pour cette transgression, avec la thématique de la rupture, omniprésente notamment à travers les sujets du départ et de la mort.

## 2.1. Les ambivalences sociétales

Si de nombreuses héroïnes du vingtième siècle se libèrent, en parallèle des combats féministes de l'époque, toutes éprouvent des difficultés plus ou moins marquées à le faire. La sociologue Nathalie Heinich, spécialiste de l'art contemporain et notamment du roman en tant que forme d'expression, parlera d'émancipations ambivalentes<sup>59</sup> applicables aussi bien aux femmes en chair et en os qu'à celles qui surgissent de la plume d'écrivain·e·s. Elle reprend pour expliciter sa théorie les propos de Kierkegaard concernant la question du désespoir :

« Le moi a un égal besoin de possible et de nécessité. Il désespère autant par manque de possible que par manque de nécessité. » Le désespoir par manque de possible est celui des femmes ligotées par leurs liens familiaux ; le désespoir par manque de nécessité est celui des femmes désorientées par l'absence de liens.<sup>60</sup>

Il est ici question de liens familiaux, mais sur ce concept se greffent une série d'autres : la question de l'indépendance financière par exemple, où les femmes ne peuvent travailler pour s'occuper du foyer et risquent de ne plus avoir de temps pour ce dernier si elles travaillent. Les héroïnes du corpus d'Harpman s'inscrivant dans le modèle défini par Heinich, ses recherches sur les composantes de l'identité féminine en littérature seront une base importante de la première partie de ce deuxième chapitre. Cependant, afin de l'aborder avec le plus de recul possible, il convient de s'attarder sur l'analyse qu'en fait Marie-José Des Rivières, du Centre de recherche en littérature québécoise et groupe de recherche multidisciplinaire féministe à l'Université Laval :

Mais l'introduction du livre [États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale] comporte une mise en garde qui dénote une méconnaissance flagrante de la recherche féministe ainsi qu'un jugement réducteur. [...] Réduisant la recherche et l'engagement féministes à un « effort pour améliorer le sort des opprimés », elle ne désire pas que son ouvrage y soit identifié, car « l'appréciation rationnelle et la maîtrise de la réalité sont inversement proportionnelles à l'investissement affectif » (p. 19)! La déclaration de Heinich qui veut ainsi s'abstenir de toute position idéologique peut sembler naïve ou choquer, cependant les résultats de sa recherche sur la mise en forme romanesque de l'identité féminine, identité dominée, sont suffisamment intéressants pour poursuivre la lecture au-delà de cet avertissement éculé ou de quelques autres références malhabiles ou erronées

---

<sup>59</sup> Nathalie Heinich, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, op.cit, p.304.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

au féminisme qui indiquent, de ce côté, une adhérence à des préjugés par trop connus.<sup>61</sup>

Dans un autre domaine que celui de cette alerte, il importe de se rappeler que la littérature n'est pas le réel, pas plus qu'elle n'est son reflet ou sa déformation. Ce monde à part est malgré tout un système cohérent de représentations : s'il n'éclaire pas le réel, il permet de mettre en lumière les représentations imaginaires issues du réel ainsi que, éventuellement, les systèmes symboliques. Nathalie Heinich souligne l'impact de la littérature sur ces symboles, ainsi que la réciprocité de l'influence entre les deux concepts, en la définissant comme « une représentation passive de l'imaginaire qui lui préexiste ». Dès lors, elle « n'est pas seulement un document qui *informe* – au sens de “renseigner” – sur la structuration de l'imaginaire, mais aussi un outil, qui *informe* – au sens de “donner forme à “ – cet imaginaire »<sup>62</sup>. La sociologue reprend également l'affirmation suivante : « C'est dans les best-sellers que l'identité féminine s'est effectivement construite : la fiction de la femme a été largement fabriquée dans la “fiction féminine” »<sup>63</sup>. Une méfiance par rapport à ces affirmations est cependant préconisée par d'autres, comme la sociologue Marie Duru-Bellat :

La question de l'impact des médias reste ouverte et le schéma souvent implicite du conditionnement est trop simpliste : si les enfants et les jeunes utilisent les médias comme une source d'informations sur les rôles de sexe, leurs expériences quotidiennes réelles – ce que font les adultes fréquentés tous les jours en particulier – pèsent d'un poids important.<sup>64</sup>

Au vu de ces affirmations, l'analogie qui se crée entre les personnages de fiction et les comportements observés dans la société est à prendre avec des pincettes mais, malgré tout, inévitable. C'est dans cette perspective que se déroule ce premier point : il s'agira d'établir que les héroïnes de Jacqueline Harpman sont soumises à des dilemmes similaires à ceux qui se trouvent dans la société et que ces derniers les placent forcément dans une position ambivalente. Nathalie Heinich constate, à l'instar d'Isabelle Boisclair citée dans le premier chapitre, que la littérature tend à enfermer ses personnages féminins dans un nombre restreint de cases, révélateur d'un imaginaire qui nourrit aussi les codes réels de la société. Heinich met en place un modèle qui arrive rapidement à saturation : « chacun des

---

<sup>61</sup> Marie-José des Rivières, « Nathalie Heinich : États de femme », *Recherches féministes*, p.166–168, volume 10, no. 1, 1997, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1997-v10-n1-rf1655/057920ar.pdf> (page consultée le 2 juillet 2019).

<sup>62</sup> Nathalie Heinich, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p.342.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>64</sup> Marie Duru-Bellat, op. cit., p.69.

états qui le composent – les filles, premières et secondes épouses, secondes, tierces et, finalement, femmes non liées – s'[est] subdivisé en un petit nombre de sous-catégories, dans lesquelles entr[ent] tous les personnages féminins rencontrés »<sup>65</sup>. Se retrouvent aussi les protagonistes en état de crise, à la limite du modèle, comme l'archétype des sorcières. En dernier lieu, apparaissent les « non-liées », trouvant leur équivalent dans le tableau de Boisclair, qui sont apparues dans la fiction aux alentours de la Première Guerre mondiale, un tournant constitué d'une série d'éléments qui mettent en place une émancipation sociétale, à savoir des « bouleversements économiques consécutifs à la révolution industrielle, [une] transformation des règles de transmission patrimoniale, [un] accès des filles au système éducatif, [une] pénétration progressive des revendications féministes [et un] déclin des normes religieuses »<sup>66</sup>. Ces personnages sont intéressants dans la mesure où leur présence ne remet pas en cause le modèle mais l'alimente au contraire, malgré les termes de « crise » ou d'absence de liens. Les femmes en état de crise ne se dérogent pas aux catégories, elles en sont l'exacerbation. Quant aux « non-liées », elles forment une case plus diversifiée qui n'en est pas moins une case. À partir de ces catégories, Heinich observe une « coexistence, dans l'imaginaire féminin, de deux “ordres” – celui, moderne, de la femme “non liée”, et celui, traditionnel, des “états de femme” »<sup>67</sup>. Dans le cadre d'un parallèle entre société et littérature, cette affirmation s'applique à l'une comme à l'autre et implique des conséquences similaires : le corpus de Jacqueline Harpman ne fait pas exception et ses héroïnes sont soumises à des exigences similaires à celles des femmes de la société du vingtième siècle, concernant la maternité, l'indépendance financière et la sexualité.

Obligées d'accepter d'entrer dans une case contraignante parmi un nombre limité de possibilités ou obligées de refuser pour hériter de la case de la non-liée, avec toutes les conséquences impliquées par ce refus, Delphine Maubert, Émilienne Balthus et Aline Berger en tant qu'assignées femmes sont confrontées au dilemme relevé par Virginie Despentes :

Parce que l'idéal de la femme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, travaillant mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince mais pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie mais pas accaparée par les couches et les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison mais pas bonniche

---

<sup>65</sup> Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p.152.

<sup>66</sup> Nathalie Heinich, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p.303.

<sup>67</sup> Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, op. cit., p.8.

traditionnelle, cultivée mais moins qu'un homme, cette femme blanche heureuse qu'on nous brandit tout le temps sous le nez, celle à laquelle on devrait faire l'effort de ressembler, à part qu'elle a l'air de beaucoup s'emmerder pour pas grand-chose, de toute façon je ne l'ai jamais croisée, nulle part. Je crois bien qu'elle n'existe pas.<sup>68</sup>

Cette « femme mariée et mère de famille qui travaille à l'extérieur, réalisant la conjonction de l'ancien et du nouvel ordre des états de femme » est « la plus typique pour les imaginaires »<sup>69</sup>. La fiction moderne tend à proposer aux femmes un double modèle : « l'indépendance par le travail » et le « lien conjugal et matrimonial », qui « entraîne à la fois une double possibilité de satisfaction [...] et une double contrainte, dès lors qu'*il faut* réussir dans des registres très différents, sinon incompatibles »<sup>70</sup>. Dans la société, se libérer des carcans ne va pas sans son lot d'ambivalences et il en est de même dans la littérature. Heinich pose ainsi la question du choix conscient qu'auraient les femmes face à ces injonctions, dont elles n'auraient « pas forcément la responsabilité, ce qui ajoute à la frustration le sentiment de culpabilité » :

L'accroissement des droits à une vie heureuse va de pair avec un alourdissement des devoirs envers soi-même ; plus on a de possibilités de satisfactions existentielles, plus on a de risques d'insatisfaction. C'est le *paradoxe de la liberté contraignante*.<sup>71</sup>

En se penchant sur les cas des trois héroïnes d'Harpman sélectionnées ici, se constate effectivement le refus de certaines des contraintes soulignées par Despentès et exemplifiées par les personnages des mères, ainsi que les ambivalences de cette émancipation. Au premier abord, Delphine du *Récit de la dernière année* semble présenter une large adéquation entre ses particularités et ses attaches aux caractéristiques de la féminité. Hors du récit diégétique, tout laisse à supposer qu'elle a accepté cette existence prédéterminée avec ses codes de la féminité et de la maternité. Elle s'est mariée, comme ses aïeules, a eu deux enfants et s'est occupée de leur éducation. Cependant, elle a également pris la décision de ne pas se remarier suite à son veuvage, éconduisant un à un les amants de passage. « Cela l'oblige à choisir entre la chasteté et les amants » (RDA, p.27), affirme sa mère comme si ne pas avoir d'époux officiel ou de sexualité n'était pas une fin en soi mais bien un nouveau dilemme. Pour Aline d'*Orlanda*, le refus du mariage, « quoiqu'elle fût de ces femmes que les hommes veulent toujours épouser » (O, p.37), implique le refus des enfants. Les deux événements sont liés dans ce livre, comme le

---

<sup>68</sup> Virginie Despentès, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », p.13.

<sup>69</sup> Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, op. cit., p.13.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.15.

souligne cette remarque sur le personnage de Paul Renault, qui « s'était interdit d'avoir un fils » (O, p.161) en refusant d'épouser quelqu'un. Face à l'obligation du mariage, Émilienne de *La Plage d'Ostende* prend quant à elle la décision d'obtempérer. Puisque Léopold ne peut quitter cette société qui lui permet de vivre et de créer en le hissant au rang de peintre talentueux dans lequel il est de bon ton d'investir ses économies, et puisqu'Émilienne ne peut quitter Léopold, elle se conforme à ce qui est attendu d'elle. Elle maintient le statut d'une femme de son rang comme le lui a enseigné sa mère depuis son plus jeune âge en la traînant de garden-parties en petits concerts intimes (PO, p.19), épouse un homme gentil, devient à l'instar de toutes les autres femmes de son rang « une bonne maîtresse de maison », voire une « bonniche traditionnelle », pour reprendre les mots de Despentès :

Nous étions vingt à être jolies, élégantes, à orner les soirées et les vernissages de notre gracieuse présence. Nous faisons le charme de la vie mondaine, nos maris travaillaient durement pour nous parer et nous donner à voir aux autres époux afin que chacun pût convoiter les biens qui ne lui appartenaient pas. Nous étions toutes aussi cultivées qu'il seyait, nous savions avoir de l'esprit, pas trop, afin de ne pas effrayer, nous avons même des opinions personnelles dans les domaines agréés. [...] Rien ne me distinguait. (PO, p.140)

Le sujet des enfants et de la maternité se lie au sujet du mariage. Sur ce point, Delphine est l'une des rares héroïnes d'Harpman à être une mère aimante, dite « idyllique »<sup>72</sup> par l'écrivaine. Les autres « ont rarement des enfants et quand elles en ont, elles sont indifférentes à leur progéniture »<sup>73</sup>. L'autrice dit à ce sujet que « dans [s]es écrits, il n'y a pas la place pour la maternité et les enfants » et partage « l'analyse d'Élisabeth Badinter, qui a montré que l'amour maternel est plus culturel que naturel »<sup>74</sup>. Delphine correspond sur le plan de la maternité aux impératifs sociétaux et ne paraît donc pas divisée par la tâche. Ce n'est le cas ni d'Émilienne ni d'Aline. La première, même après son accouchement, ne veut pas être mère et laisse donc sa fille derrière elle, quitte à être incomprise par ses proches : « Et ta fille ! Et ta fille ! Comment as-tu pu ne pas emmener ta fille ? » (PO, 202). Rattrapée par ses obligations onze ans plus tard, elle joue alors la mère parfaite, attentive, sacrifiant ses propres désirs et pourtant sans jamais éprouver d'amour pour la petite Esther : « Esther demanda la Côte d'Azur et je ne dus qu'à ma volonté tenace de bien la traiter d'endurer calmement les élégances de Saint-Tropez » (PO,

---

<sup>72</sup> Jacqueline Harpman et Joëlle Smets, *op. cit.*, p.150.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibidem.*

p.254). La jeune femme paye le prix de son indépendance : elle n'est pas enfermée par les obligations d'aimer, mais bien par celles d'éduquer. Aline est, quant à elle, une trentenaire sans enfants qui « ne souhait[e] pas se poser la question » (O, p.37). Son choix questionne et attriste sa mère mais il s'agit de la seule conséquence énoncée. Du reste, la non-maternité d'Aline ne semble pas lui poser de problèmes ni de réflexions ou de conséquences douloureuses.

La question du métier et de l'indépendance financière est aussi présente dans les trois romans. Toutes les trois travaillent dans une université, domaine majoritairement conquis par les hommes. Delphine est en outre informaticienne. Le secteur est connoté masculin chez Harpman mais également effectivement dominé par les hommes dans notre société : « le fort développement du secteur, en termes de création d'emplois, a davantage profité aux hommes et n'a pas permis aux femmes de renforcer leur présence »<sup>75</sup>. Son métier, comme cela a été soulevé dans le premier chapitre, est presque anecdotique, même s'il est signalé qu'elle l'aime et le pratique aussi longtemps que son cancer lui permet (RDA, p.138). L'ambivalence de l'émancipation va majoritairement apparaître chez Aline et Émilienne. La première a été, en tant que femme, « poussée vers les lettres » (O, p.36) et doit y fournir un travail vain : elle fait « une thèse très brillante sur Proust qui alla en rejoindre dix mille autres dans la poussière des bibliothèques » (O, p.36). Elle n'a dès lors pas d'autres choix que de travailler sans reconnaissance réelle ou de ne pas gagner sa propre vie. Elle ne peut financièrement se permettre de ne rien faire et oppose le fait d'être riche au fait de gagner un salaire, se distinguant de la sorte des personnages de Virginia Woolf, telle Madame Dalloway : « elle est riche et [Aline, elle] travaille » (O, p.54). Aline traverse plusieurs étapes : au départ femme au foyer, elle finit par faire des études d'Histoire pour échapper à la monotonie. Elle devient une professeure d'université au talent moyen, métier qu'elle est contrainte de garder pour maintenir son niveau de vie sans que cela l'épanouisse pour autant : « j'aurais bien quitté ma chaire à l'université : je fis mes comptes et je vis qu'il fallait la garder » (PO, p.293). Émilienne ouvre également une galerie d'art, ce qui lui fait connaître « quelques mois de grand amusement et d'agitation » (PO, p.233). Toutefois, ce choix aussi est limité : la gestion de l'art est dans ce roman réservé aux femmes, comme Madame Van Alter, là où la production reste le domaine exclusif des hommes. En outre, la gestion est un domaine où les ambivalences restent nombreuses puisque les pressions sont

---

<sup>75</sup> Hélène Stevens, « Mais où sont les informaticiennes ? », *Travail, genre et sociétés*, volume 2, no.36, 2016, p. 167-173, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2016-2-page-167.htm> (page consultée le 5 juillet 2019).

multiplés : elle « doi[t] apprendre à repérer ce qui se vendra dans un an parmi ce qui ne se vend pas encore parce qu'[elle n'a] pas les moyens d'acheter ce qui se vend déjà » (PO, p.214) et « amener chez [elle] les gens qu'il faut avoir » (PO, p.218). Le paradoxe de la liberté contraignante se retrouve donc aussi bien chez Aline que chez Émilienne : elles ont pu acquérir le droit de faire des études et de subvenir à leurs propres besoins mais en essuient le revers. Cette peur des risques liés à l'indépendance est par ailleurs textuellement exprimée par Émilienne lors de l'achat du lieu de sa future galerie d'art : « Je n'ai guère montré mes doutes : si peu, en fait, que j'en ai oublié la plupart. Et cependant, cependant... j'ai été une enfant, j'ai eu onze ans, et là, je n'en avais pas trente » (PO, p.215).

Un dernier point apparaît dans le corpus, à savoir l'injonction à rester jeune et belle, mais néanmoins naturelle. Cet idéal inatteignable et les ambivalences qui en découlent sont particulièrement présentes<sup>76</sup> dans l'histoire de Delphine et causent ses soucis premiers, avant l'annonce du cancer qui les fait automatiquement passer au second plan. La protagoniste « hésite à vieillir » (RDA, p.13), à la fois comme s'il s'agissait d'un choix et comme si plusieurs manières d'agir s'offraient à elle, sans qu'une des routes n'ait été indiquée comme meilleure. Elle va chercher du secours chez sa mère, qui annonce qu'il faudra qu'elle découvre toute seule comment vieillir, parlant de « secrets de Polichinelle » (RDA, p.12). Le tabou de la vieillesse apparaît à plusieurs reprises dans les premières pages au travers du champ lexical du reflet, ennemi qui refuse de mentir et déplaît autant à la mère qu'à la fille (RDA, p.12 et p.16). La quinquagénaire observe les effets du temps sur son apparence : « Elle s'examina longuement, ne trouva aucune ride, aucun flétrissement : Pourtant, je n'ai pas l'air jeune. La douceur et le velouté sont partis, il y a un excès de netteté, les lignes sont aiguës, l'œil un rien creusé, on ne voit pas la cassure, mais je sens qu'elle est là. » (RDA, p.11). Le problème n'est pas dans sa beauté : « elle savait qu'elle était belle et que son trouble était ailleurs. » (RDA, p.11). Même pour une femme qui s'apprécie, la pression de vieillir reste difficile à contourner : « Si dans la jeunesse le corps féminin est érotisé, esthétisé, objet de séduction et de désir, dans la vieillesse, il devient répugnant et objet de dégoût »<sup>77</sup>. Être belle à n'importe quel âge, quand la société voudrait voir disparaître les femmes de plus de quarante ans, ne se fait pas en toute impunité mais bien suite à une surveillance constante de son apparence. Cette discipline sans faille et l'attention

---

<sup>76</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf. note en début de mémoire).

<sup>77</sup> Bernadette Pujalon et Jacqueline Trincaz, « Vieillesse », in Michela Marzano (éd.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, «Quadrige », 2007.

excessive portée à l'apparence qui libère de la menace qui pèse sur les femmes âgées est également le fardeau d'Émilienne, jusqu'à la mort de Léopold où elle se laisse ravager par le chagrin et rentre ainsi dans le rang des femmes vieilles dont l'image ne plaît plus.

Nous avons donc ici affaire à trois romans mettant en scène une émancipation féminine aux multiples ambivalences, parfois refusée et désirée sans pour autant en devenir facile. Ce combat, dont des éléments factuels ont été énoncés, place les héroïnes en figure de femmes libérées qui règne dans les années nonante. C'est le cas même pour Émilienne qui vit certes après la Seconde Guerre mondiale mais affronte les enjeux d'une autre époque avec les armes de son temps. L'affirmation se confirme avec ses propres paroles à propos du mariage, encore souhaité par les coutumes de l'époque et dont elle prédit la chute des années après qu'elle y aura été contrainte : « Mon père pense que le mariage va se démoder, mais il est encore nécessaire d'en passer par là » (PO, p.97). Se marier ne l'empêche donc pas d'affirmer que « l'union libre l'emportera » (PO, p.39). Toutes trois tâtonnent dans la modernité, pionnières d'une libération qui continuera à faire parler d'elle. Pour autant, elles ne sont pas les seules dans le paysage littéraire à revêtir un rôle hors des codes. La littérature a été décrite dans le premier chapitre du présent travail comme un règlement imposé à des personnages qui développeraient une forme de conscience de leur identité fictive et chercheraient à se conformer à ce qui avait été fait avant eux, comme Émilienne qui lisait des autobiographies factices avant de se mettre à rédiger la sienne. Les livres indiquent la marche à suivre sur un plan formel et font partie de l'importance accrue accordée aux règles. Cette aliénation a un revers : chacune des histoires convoquées, source de soulagement ou de divertissement, a pour héros une héroïne en marge des conventions de son temps. Pour exemple, quand Delphine privilégie *Autant en emporte le vent* au « best-seller de l'été » (RDA, p.32), elle choisit de se référer à Scarlett qui se « débat dans les rets d'une société mourante » (RDA, p.25). Le choix du verbe insiste sur le refus du personnage à être conventionnel, ce que, divorcée, travailleuse, indépendante, ambitieuse et par tout ça résolument moderne, la jeune Américaine n'est pas du tout. En sélectionnant ce roman dans sa bibliothèque, Delphine n'est plus seule face aux ambivalences de son émancipation.

La moitié d'Aline qui reste dans son corps fait une expérience similaire, avec le roman *Orlando*, mais aussi avec un autre livre, acheté sur les conseils d'une amie : *Darkover Landfall* (O, p.40). Ce roman, en traduction française *La Planète aux vents de folie*, présente deux femmes parmi les personnages principaux, qui ne correspondent pas non plus entièrement aux schémas habituels. L'une d'elles dit ainsi à propos d'une

grossesse dont elle ne veut pas : « Je viens juste d'établir avec certitude que je ne suis pas enceinte et je ne veux plus jamais passer par là. Quand je pense à la façon dont les femmes ont dû vivre avant l'invention des contraceptifs vraiment sûrs, vivant d'un mois à l'autre, sans jamais savoir... »<sup>78</sup>. Il n'est pas anodin qu'Aline dise que « c'est mal écrit, le récit est plein de trous, les personnages rudimentaires » et précise pourtant avoir « aimé », « prise par un charme » (O, p.205). En effet, quand Orlanda la quitte, cette moitié esseulée se retrouve sans la partie d'elle-même habituée à renier les obligations. Ces personnages féminins hors des codes lui permettent dès le début de la séparation de poursuivre l'existence qu'une Aline entière, même si reléguant Orlanda au fond d'elle-même, avait l'habitude de mener, à la surprise de ce dernier persuadé d'être à l'origine des rébellions.

Pour résumer la situation, Aline (sa version entière, c'est-à-dire composée d'Orlanda et de l'autre moitié) est une femme en couple depuis quinze ans mais refusant le mariage et les enfants, indépendante financièrement sans pour autant avoir l'impression de contribuer à la société. Émilienne ne parvient pas à refuser la maternité mais refuse l'instinct maternel, se marie en étant fidèle à un autre homme et oscille dans le travail entre épanouissement et obligations alimentaires. Enfin, Delphine reste belle en vieillissant au coût d'une vigilance constante, accepte la maternité mais pas le remariage tout en pratiquant un métier dit d'homme. Toutes se battent avec plusieurs injonctions sociétales tout en en acceptant d'autres et se placent à la fois dans la lignée d'héroïnes littéraires classiques et dans le contexte des mouvements féministes du vingtième siècle. Cependant, leurs situations ne sont ni tout à fait similaires les unes par rapport aux autres ni sans accroc et puisent leur intérêt dans les particularités des conséquences de leurs émancipations respectives, ainsi que dans le travail narratif de Jacqueline Harpman, explicité dans la partie suivante. L'ensemble de ces éléments permet de faire vivre des héroïnes enfermées dans un cadre strict, tentant tantôt de reculer les limites, tantôt de les abolir, acceptant le positif de leur libération mais pas toujours les éléments négatifs qui l'accompagnent. Face aux dilemmes sociétaux qui les accablent, l'ambivalence est inévitable.

## 2.2. L'ubiquité de la confusion

Dépasser ou refuser les limites imposées par la féminité est une démarche mise en scène par de nombreux auteurs et autrices. Tous et toutes ne le font pas de la même

---

<sup>78</sup> Marion Zimmer, *La Planète aux vents de folie : La Romance de Ténébreuse*, Pocket Fantasy, 1997, p.165.

manière : certaines héroïnes sont ouvertement hors des sentiers battus tandis que d'autres se cherchent, sortent des cases pour y entrer à nouveau puis tentent d'en repousser un peu les bords. L'intérêt n'est pas tant de constater cette émancipation, mais bien de voir quels peuvent être les moyens narratifs mis en place pour la souligner. Outre la mise en place de différentes formes de ruptures punitives ou non mais dans tous les cas irréversibles, Jacqueline Harpman reflète pour sa part les obstacles à la transgression des rôles en distillant une certaine confusion. Cette dernière apparaît autant au niveau de la forme que du fond, témoignant ainsi de la difficulté de ses personnages à connaître les limites mais empêchant aussi le-la lecteur-ice de comprendre avec certitude le déroulement des événements. Alimentant l'idée que s'émanciper est un acte d'ambivalence, la confusion est évoquée à plusieurs reprises dans le corps du texte et sera également détaillée ici dans trois domaines formels : le jeu des différences entre les langues, particulièrement l'anglais et le français, la présence des antithèses et l'ambiguïté du rôle de Jacqueline Harpman, à la fois autrice et personnage.

Avant toute chose, il est intéressant de constater que les protagonistes posent régulièrement le constat de la nébulosité de leur entourage voire de leurs propres démarcations identitaires. Dans *Récit de la dernière année*, Paul observe sa sœur, sa mère et sa grand-mère, « s'égare » et « les voit, rieuses et tendres, toutes les trois cadavres [...] elles se confondent délicieusement l'une avec l'autre » (RDA, p.233). Ce n'est pas la seule fois où les frontières entre les personnages se brouillent en perturbant les autres. Quand Delphine s'inclut dans l'humanité en racontant son histoire, Letellier lui répond : « Quand vous vous mettez ainsi au pluriel, c'est l'accord de nombre qui me trouble » (RDA, p.159). L'imprécision des délimitations est évidente dans *Orlanda*, et se déploie dans toute son ampleur lorsque les deux moitiés d'Aline se retrouvent à discuter de leur jeunesse commune. La narratrice commente à ce propos que « c'est étrange car ils disent tous les deux *je* » (O, p.230). Émilienne et Léopold de *La Plage d'Ostende* présentent les mêmes caractéristiques : les amant-e-s ne sont pas seulement la vie l'un de l'autre, comme chacun l'exprime à plusieurs reprises (« Tu es ma vie » constate la jeune femme à la page 109 ou encore « Elle est ma vie » annonce son amant à la page 237). Il-elle-s s'en transforment en l'autre, « Moi, je suis lui » (PO, p.109), « Elle est moi » (PO, p.267), et sont même comparé-e-s à des siamois lors de leurs ébats : « Nous faisons l'amour sans fermer les yeux, tentant chaque fois de nous enraciner l'un dans l'autre et de devenir inséparables comme des siamois emmêlés, au matin nous serions un seul être accolé ventre à ventre, nos peaux

seraient soudées » (PO, p.160). De couple, ils deviennent adelphe et les limites n'en sont que plus floues. Ces différents cas d'indéterminations sont révélateurs du caractère fusionnel des liens entre les protagonistes, mais également de l'importance des interactions sociales dans la construction identitaire des héroïnes<sup>79</sup>. Celles-ci, définitivement confuses, ne sont plus ni tout à fait elles-mêmes, ni tout à fait une autre.

Jacqueline Harpman, comme toute autrice, est confrontée à l'insuffisance du langage qui est pourtant sa seule arme pour donner forme aux émotions et sensations de ses personnages. Cette problématique s'inscrit dans une imprécision, soulignée par les comparaisons entre les langues. Les confusions nées du choix des mots sont explicitées par les protagonistes : Delphine regrette ainsi l'absence de nuances qui rend confuse l'utilisation du terme « fille », alors que « en anglais on a *girl* et *daughter*. Un mot pour désigner le sexe et un pour la filiation » (RDA, p.109). *La Plage d'Ostende* souligne à son tour l'impossibilité d'équivalence lorsqu'Émilienne disserte sur le vouvoiement :

Je vois bien que tutoyer et vouvoyer ne sont plus aussi chargés de sens que dans ma jeunesse. Je venais de vivre pendant deux ans en anglais : en fait, j'en avais profité, quand je parlais à Charles, pour lui dire vous. Il avait exigé le tu au lendemain de notre mariage et je n'avais pas vu comment m'y dérober, de sorte que j'avais tutoyé Charles pour affirmer une intimité qui n'existait pas et Léopold pour la masquer. Tout cela s'opposait toujours à mon mouvement naturel. Je m'étais dissimulée dans la grammaire anglaise où mon mari ne pouvait pas savoir que je reprenais mes distances. (PO, p.198)

Les personnages font en outre indifféremment appel à d'autres langues que la leur si celles-ci leur permettent de s'exprimer avec plus de facilité. Émilienne, toujours, fait par exemple appel au néerlandais pour nommer sa grand-mère et utilise « oma », à la prononciation plus aisée pour l'enfant qu'elle était (PO, p.184). Aline est également multilingue, ce qui lui permet de lire ses romans dans leur version originale et transmet l'idée qu'une traduction n'est ni parfaite ni même suffisante à une analyse littéraire à laquelle n'échapperait aucun sous-entendu. Un langage ne peut exprimer exactement les mêmes idées qu'un autre et une seule langue ne suffit jamais pour exprimer un vécu sous toutes ses facettes. Le résultat du choix majoritaire du français par les deux narratrices et par Émilienne en est fatalement confus et imprécis, comme le formule la mère de Delphine, traductrice :

Parfois je peine pendant des heures pour un mot. En anglais comme en allemand il y a des termes dont nous n'avons pas l'équivalent exact, et il faut choisir entre une

---

<sup>79</sup> Dominique Noël, « Didier Luru : folies d'amour », dans *Figures de la psychanalyse*, n° 9, 2004, p.197-198.

périphrase, qui alourdirait, et une imprécision. On ne pense pas les mêmes choses dans toutes les langues, tout le monde sait ça, et cependant j'en reste étonnée. (RDA, p.174.)

« Ma mère me tuera à force de bons conseils » (O, p.163). Si l'affirmation d'Aline est sans appel, elle n'en présente pas moins « deux idées opposées », devenant par « effet de contraste entre deux termes » une antithèse<sup>80</sup>. D'autres de ces figures de style apparaissent dans les romans : Émilienne se voit par exemple « affligée » d'une « excellente santé » (PO, p.297) tandis que Delphine devant son miroir « ne trouv[e] aucune ride, aucun flétrissement » et n'a « pourtant pas l'air jeune » (RDA, p.10). Ces antithèses n'ont a priori rien de confus. Un détour par *S/Z* de Roland Barthes affirme par ailleurs la stabilité de cette figure de style, qui permet selon le philosophe « la division des contraires et dans cette division son irréductibilité »<sup>81</sup>. Ces figures dont les pages des récits sont remplies font coexister des idées contraires, l'absence de rides et la vieillesse ou la santé vigoureuse et la malchance, pour exprimer une idée qui n'est pas antithétique en elle-même, la cinquantaine ou les envies suicidaires. Ces exemples correspondent ainsi de la sorte à la définition proposée par Roland Barthes, qui est que les antithèses permettent de « classer, nommer et fonder les phénomènes du monde »<sup>82</sup>. Elles se situent donc du côté du règlement et de la rigidité, exploitées<sup>83</sup> dans le premier chapitre, et non dans la transgression ou la confusion.

En revanche, Roland Barthes amène aussi un concept qui est celui du « paradoxisme », consistant à lier dans une même forme deux éléments inconciliables :

Toute alliance de deux termes antithétiques, tout mélange, toute conciliation, en un mot tout passage du mur de l'Antithèse constitue donc une transgression ; certes la rhétorique peut de nouveau inventer une figure destinée à nommer le transgressif ; cette figure existe, c'est le paradoxisme (ou alliance de mots) ; figure rare, elle est l'ultime tentative du code pour fléchir l'inexpiable<sup>84</sup>.

La nuance est ici essentielle et permet de cerner des contradictions d'un autre niveau, également présentes dans les trois romans et cette fois-ci bien de l'ordre de la confusion et non de la clarté, les protagonistes comme le-la lecteur-riche se trouvant dans l'impossibilité de trancher entre deux entités opposées. Dans *La Plage d'Ostende*, ce sont les notions inconciliables d'enfance et d'âge adulte qui tentent de coexister au sein de mêmes

---

<sup>80</sup> Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p.56.

<sup>81</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1970, p.33.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf. note en début de mémoire).

<sup>84</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p.34.

protagonistes. Émilienne, adulte à onze ans, en est évidemment l'exemple le plus frappant : « quelle que fût [s]on âme, [s]on corps avait encore des habitudes d'enfance » (PO, p.81). Le paradoxisme se retrouve dans celles et ceux qui l'énoncent : Mme Van Aalter, la mécène de Léopold, s'en trouve imprégnée en s'étonnant de son jeune âge : « Et vous avez dix-huit ans ? » (PO, p.97). Émilienne n'est toutefois pas la seule en qui ces deux contraires prospèrent : c'est aussi le cas de Colette devenue adulte, qui reste à protéger : « avec son teint clair et son air empressé, elle gardait quelque chose de la petite fille ? il me semblait que je lui aurais fait peur » (PO, p.206).

La mort et le deuil sont également explicités de la sorte dans *Récit de la dernière année*, notamment par Delphine qui en parle en ces termes : « on donnera une place à l'insensé, il aura une date, on poussera le soin jusqu'à lui accorder une forme compréhensible » (RDA, p.65). Dans la suite logique de cet élément, la présence de la mort en Delphine, confirmée par Mathilde qui affirme que Letellier est amoureux de sa mère parce que « amoureux de la mort » (RDA, p.184), en fait le réceptacle idéal du paradoxisme. La transgression à l'antithèse est présente en elle :

Elle avait le sentiment de marcher dans le chaos. J'ai cinquante ans et Je vais mourir : ces mots-là désignaient deux états d'esprit qui lui semblaient incompatibles, car le premier implique d'inventer une nouvelle façon de concevoir son avenir et le second dit qu'il n'y a pas d'avenir. (RDA, p. 77)

Sous son impulsion, le paradoxisme œuvrant toujours selon Roland Barthes sur l'instance narrative et non sur l'objet du paradoxe<sup>85</sup>, elle apparaît aussi chez d'autres, par exemple sa fille. Cette dernière pense « Ma mère va mourir » puis estime que ces mots assemblés « perdent tout sens », concluant sa réflexion sur : « L'autre partie de cette phrase impossible est “va mourir” qui a un sens parfaitement clair quand il n'est pas accolé à “ma mère” » (RDA, p.113). Les situations n'en sont pas moins embrouillées dans *Orlanda* dont l'existence même est dès sa naissance paradoxale :

Cela ne se peut pas, c'est incroyable et je le fais. Je te quitte sans me retourner et je traverse l'impossible. Je ne sens rien, je sais seulement que je passe, je flotte dans l'indéfinissable, entre l'avant et l'après, en un point qui n'a, forcément, ni durée ni espace, c'est le zéro absolu du temps et cela s'étire infiniment, j'existe pendant une éternité dans un nulle part dont je ne peux pas me souvenir même pendant que j'y suis car pendant n'a plus de sens [...] (O, p.18)

---

<sup>85</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p.34.

Si la confusion est ici placée du côté des causes et non des conséquences à la violation des règlements, il reste intéressant de rappeler que Barthes utilise des mots relatifs à la transgression pour parler du paradoxisme. De plus, il lie forcément une forme de punition ces actes transgressifs à une antithèse sacralisée, par exemple la mort dans *Sarrasine* de Balzac selon *S/Z*. Il confirme ainsi la place de cette figure de style dans la présente analyse d'un corpus où les punitions ne manquent jamais de frapper.

Un dernier élément nourrissant la confusion concerne « le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction »<sup>86</sup>, étudiée par Gina Blanckhaert, et plus particulièrement la focalisation. Dans *Figure III*, Gérard Genette en a distingué trois types : la focalisation externe, la focalisation interne et la focalisation omnisciente, tout en précisant que « le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit »<sup>87</sup>. *La Plage d'Ostende* appartient à la deuxième catégorie, tandis que *Récit de la dernière année* et *Orlanda* se situent plutôt dans la troisième. Les limites sont pourtant floues. Si Émilienne est bel et bien un personnage du récit, rendant la focalisation interne, l'acte d'écriture ayant lieu des années, après les faits, donne malgré tout une longueur d'avance au lecteur ou à la lectrice sur les protagonistes. Le père de l'héroïne meurt par exemple en paix, rassuré par la présence de Léopold, sans savoir qu'elle « ne l'avai[t] plus que pour dix ans » (PO, p.240). Émilienne a également eu l'occasion de discuter avec les membres de son entourage, ce qui lui permet d'explicitier leurs pensées, comme c'est le cas lorsqu'elle fait la connaissance de sa fille, que la demande de sa mère l'ayant abandonnée surprend sur le moment. Elle lui donne « vingt ans plus tard » une explication que le-la lecteur-ricer apprend immédiatement : « Une fois mon père mort, qu'avais-je à faire de sa femme, qui ne m'était rien, et de ces deux garçons qui n'étaient pas mes frères ? » (PO, p.244). Outre cette écriture rétrospective, un personnage vient troubler les certitudes et rappeler qu'il s'agit d'une fiction : Jacqueline Harpman elle-même.

La pauvre Blandine commençait par pâlir, puis elle avait des plaques rouges sur les joues et le cou. [...] Un soir, Jacqueline Harpman, qui était bonne fille, trouva le moyen de l'emmener dans sa chambre et de la maquiller. [...] [Blandine] ne pouvait pas se reconnaître dans une femme à qui on dit qu'elle est belle, aussi ne se maquilla-t-elle jamais plus, témoignant avec fermeté qu'elle tenait à son rôle habituel. (PO, p.219)

---

<sup>86</sup> Gina Blanckhaert, « Le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction chez Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.107.

<sup>87</sup> Gerard Genette, Tzvetan Todorov, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », p.208.

Dans cet extrait, le seul où Jacqueline Harpman est jamais mentionnée, l'écrivaine n'apparaît pas en tant que telle, comme c'est le cas dans les deux autres romans détaillés par la suite, mais bien comme une protagoniste qui peut avoir des interactions avec les autres. Toutefois, son rôle se limite à un changement d'apparence physique, comme n'importe quelle autrice peut se le permettre a priori et qui ne sera pas respecté sur la durée. À l'instar de ceux des deux autres romans, les personnages de *La Plage d'Ostende* sont décrits avec leur volonté propre. Malgré le rôle mineur de ce personnage, Gina Blanckhaert souligne que

De tels jeux narratifs font que le lecteur hésite devant ce nom, l'attribuant à un personnage fictif, mais ne pouvant s'empêcher de penser aussi à l'auteur réel. En résultent une déstabilisation et une mystification de la frontière entre fiction et la réalité.<sup>88</sup>

Les frontières sont encore plus perméables dans les deux autres romans à la focalisation omnisciente mais qui pourraient aussi bien appartenir à la catégorie interne. Comme l'a relevé Gina Blanckhaert, dans les deux cas, « l'acte d'écrire des narrateurs harpmaniens ne joue pas seulement un rôle dans l'histoire, il se présente comme une activité capitale puisqu'il fournit aussi le récit que nous lisons »<sup>89</sup>. La narratrice se confond avec un personnage d'autrice, qui connaît les pensées et sentiments des personnages et n'est limitée ni par l'espace ni par le temps, se situant dès lors « à la fois hors de l'histoire « car [elle] la produit et dans l'histoire (où elle figure comme personnage) »<sup>90</sup>. Ainsi, à la fin du *Récit de la dernière année*, la narratrice dit « Je les regarde », avant de les décrire, puis de donner leurs sentiments et enfin, d'explicitier leur futur et leurs sentiments par rapport à ce qui n'est pas encore arrivé (RDA, p.240). Dans *Orlanda*, c'est la dimension de l'espace qui est particulièrement explorée : la narratrice choisit de ne pas suivre Orlanda lors de ses expéditions sexuelles et de rejoindre instantanément Aline quand ce type de situation lui apparaît :

Orlanda ne veut pas s'écarter de l'homme qui cherche à glisser la main contre son ventre, après n'avoir jamais connu que l'autre secret, il goûte à la prodigieuse nouveauté de l'extraterritorialité, hampe, mât, étendard, il se rive à la hampe, au mât, à l'étendard, dans un instant il va... – je crois que je suis de trop ! Il est temps que je m'en aille, la place d'une dame de mon âge élevée pour les bonnes manières et les inhibitions n'est pas ici, il convient de rejoindre Aline. (O, p.46)

---

<sup>88</sup> Gina Blanckhaert, « Le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction chez Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigg, *op. cit.*, p.110.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.108.

Grâce à elle, le-la lecteur-riche en sait plus que les personnages, ce qui rattache la narration à la focalisation zéro. L'autrice n'est malgré tout pas une simple voix démiurge mais un personnage à part entière, ce qui correspond plutôt à la focalisation interne : elle possède des caractéristiques qui lui sont propres et un avis bien tranché sur les situations qu'elle décrit, même si les ressemblances avec Jacqueline Harpman sont suffisamment prononcées que pour brouiller encore un peu plus les limites. De cette façon, la narratrice du *Récit de la dernière année* s'interroge en donnant des éléments de son histoire correspondant à Jacqueline Harpman :

Qui est cette Delphine Maubert qui vient de me tomber sous la plume ? J'allais tranquille vers mon vieil âge, je pensais avoir oublié l'inquiétude des cinquante ans et regarder calmement mes cheveux grisonner, est-ce un dernier remous de regret ? (RDA, p.14)

Cet extrait place également la narratrice-autrice comme un « objet passif », qui « se laisse faire par un récit qui s'impose à elle », tout en étant « le sujet actif du même acte d'écrire »<sup>91</sup>. Elle s'exprime ensuite sur la psychologie des protagonistes, bien loin de la neutralité d'une focalisation zéro :

Il est clair que Delphine Maubert veut penser qu'elle est une femme tranquille. Seule sur la plage, jouant avec les idées, elle était contente, mais une femme tranquille aurait-elle ainsi couru vers l'aéroport ? (RDA, p.25).

La narratrice d'*Orlanda*, dame « élevée pour les bonnes manières et les inhibitions », agit de même, déconcertée par l'attitude d'Aline :

Comme elle est à l'aise dans la réflexion ! J'en suis tout étonnée, sans doute me disais-je, comme Orlanda, que seul le garçon possède la vigueur : mais la pensée n'a pas de sexe, elle n'est ni fille ni mâle. (O, p. 78)

En outre, cette narratrice ne semble pas avoir accès aux pensées de tous les personnages : elle maîtrise entièrement celles d'Aline complète ou divisée, partiellement celles de leur entourage direct et ne s'exprime pas à propos des protagonistes de passage, comme le premier amant d'Orlanda dont le-la lecteur-riche découvre les intentions en même temps que les actes sont décrits. Ces deux romans font office d'exceptions dans le modèle théorique proposé par Genette. Les focalisations ne sont ni tout à fait internes, ni tout à fait omniscientes et se présentent dès lors comme des mises en abyme, qui invitent à suivre une autrice dans sa quête, quête qui est de raconter les aventures de personnages s'imposant à

---

<sup>91</sup> Gina Blanckhaert, « Le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction chez Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge, *op. cit.*, p.108.

elle. Cette autrice avec laquelle elle se confond, Jacqueline Harpman l'exploite dans de nombreuses productions littéraires, parmi lesquelles la nouvelle *La Lucarne*<sup>92</sup>, où la figure est poussée à son paroxysme. Ce texte, qui conte l'histoire métaphorique et fabuleuse d'une personne écrivant sans relâche sur un paquet de feuilles infini et dont la production disparaît petit à petit de façon insaisissable, a été analysé comme « marqu[ant] l'ambivalence essentielle de l'acte d'écriture »<sup>93</sup>. La même tension, entre « jouissance de l'écriture pure » et « appel de l'altérité »<sup>94</sup>, se retrouve dans ces deux romans. Les narratrices écrivent pour l'acte en lui-même mais aussi pour être lues : en témoigne notamment la moralité dans *Orlanda*. Par définition, cette conclusion est un enseignement<sup>95</sup>, destiné de ce fait à être appris. Il y est dit qu'Aline ne peut être jugée pour un crime dont elle n'est « que partiellement l'auteur » (O, p. 299). La polysémie du terme laisse à penser qu'*Orlanda* n'est pas le seul autre coupable, mais que l'autrice elle-même a eu son rôle à jouer. C'est en cela que la rédaction est jouissive car cathartique :

Je n'ai pas de sang sur les mains, juste un peu d'encre. Les élans meurtriers qui me traversent l'âme n'aboutissent jamais qu'à la page blanche, j'entre la tête haute dans les commissariats de police et je donne peu de travail à mon avocat. (O, p.299)

Le fait que les personnages des autrices soient présents du début à la fin des deux romans confirme par ailleurs la mise en abyme : leur histoire d'être écrivain est loin d'être un prétexte à la rédaction mais bien un enjeu à part entière. Un dernier élément participe au trouble construit autour de ces personnages d'autrice : ces dernières utilisent la première personne pour s'exprimer et majoritairement la troisième pour relater les pensées et actions des personnages. Cependant, il y a des exceptions, où les paroles des protagonistes sont narrées à la première personne sans guillemets ni tirets qui pourraient indiquer le fait que ce n'est pas la narratrice qui donne son avis. De cette manière, la narratrice d'*Orlanda* se cache comme habituellement derrière le « Je » de la page 103 :

— Mais alors, Madame ! que vous prend-il de prétendre qu'il l'a fait ? Qu'y puis-je, moi, si je suis le témoin de l'impossible ? [...] On demande souvent aux romanciers s'ils croient que l'histoire qu'ils racontent est vraisemblable, sans doute c'est qu'on les confond avec les journalistes, qui ont le devoir d'être des gens

---

<sup>92</sup> Jacqueline Harpman, *La Lucarne : nouvelles*, Paris, Stock, 1992.

<sup>93</sup> Pierre Piret Pierre Piret, « Le dieu caché de l'écriture. Une lecture de La Lucarne », *Textyles*, 9 | 1992, mis en ligne le 11 octobre 2012, p.239, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/2039> (page consultée le 20 mai 2019).

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2013, p.1634.

sérieux. Je prétends qu'Orlando l'a fait et je défie quiconque de me prouver le contraire. (O, p.103)

Trois pages plus tard, ce n'est brusquement plus le cas dans un paragraphe ayant trait à une Aline inquiète et qui commence pourtant communément à la troisième personne :

Elle fut stupéfaite de se voir si vite et si bien mentir, puis se demanda pourquoi elle le faisait. *Je suis allée manger une crème glacée avec un jeune homme que je ne connais pas et nous avons parlé de Proust qu'il connaît bien peut-il être dit à un homme et qu'il le prenne comme on le lui présente ? Oui, s'il est confiant et qu'on est une femme à fantaisies, mais nous vivons ensemble depuis dix ans et je n'ai pas fait un seul geste inattendu.* (O, p.106)

Ce flou est par ailleurs clairement explicité dans *Récit de la dernière année* :

Delphine Maubert pleure et je pleure avec elle, car je ne sais plus ce qui est d'elle et de moi, je ne veux pas qu'un jour sur la feuille à demi écrite ma main se desserre et lâche son emprise sur la plume, je jure de ne pas me résigner (RDA, p.151).

Enfin, une nouvelle dimension est ajoutée à ce sujet par la convocation des propos de Jacqueline Harpman, l'autrice à qui il est demandé de réfléchir sur ses écrits :

Dès que je mets Jacqueline Harpman en scène, je deviens la narratrice et elle devient mon personnage. De toute façon, à ce moment-là, on est sorti de l'authenticité. Quand je me raconte, il y a un décollement entre je et me.<sup>96</sup>

Les ambiguïtés autour de la focalisation et de la présence de Jacqueline Harpman en tant que « je » lyrique écrivant ou en tant que personnage sporadique s'ancrent sans peine dans le motif de la confusion. Cela se réalise aussi bien au niveau de la forme, puisque la focalisation ne rentre avec certitude dans aucune case, qu'au niveau du fond. Il est de surcroît intéressant de noter qu'Harpman n'est pas la première à mettre en place cette « figure du biographe »<sup>97</sup> : l'écriture de Woolf relève des mêmes procédés. La romancière ne se prive pas plus que sa successeure de donner son avis, interpellant ainsi son lecteur ou sa lectrice dès la première ligne d'Orlando : « Il – car son sexe ne faisait aucun doute quoique la mode du temps contribuât un peu à le travestir [...] »<sup>98</sup>. Ici est traduit « l'effet produit par un simple pronom ». « Comment écrire au-delà de la différence des sexes, lorsque cette différence est inscrite dans le système même de la langue ? »<sup>99</sup>. Ce statut faussement objectif revêtu par Harpman et Woolf permet non seulement de créer de la

---

<sup>96</sup> Jeanine Paque, *op. cit.*, p.41.

<sup>97</sup> Merete Stistrup Jensen, « Au-delà de la différence sexuelle : Orlando de Virginia Woolf et Seven Gothic Tales de Karen Blixen », *Etudes anglaises*, 2008/3, vol. 61, p.311-319, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm> (page consultée le 1 août 2019).

<sup>98</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Roman », 2002 [1928].

<sup>99</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*

confusion mais aussi de la souligner. Le personnage de l'autrice est aux yeux du lecteur ou de la lectrice une personne réelle, tout en étant mêlé à des personnages inventés. Elle ne possède pas l'omnipotence généralement attribuée au génie créateur mais soumet malgré tout son avis tranché sur la situation. Ainsi, voilà l'inébranlable ébranlé.

En définitive, l'ensemble des éléments avancés ici tend à prouver un impact de la confusion sur les personnages, mais aussi sur la narratrice elle-même et, par là, sur les effets de lecture que les romans provoquent. La violation des lois de la féminité ne peut se dérouler dans un univers totalement strict. La confusion formelle détaillée dans les pages précédentes, du langage aux figures de style en passant par la posture équivoque de l'autrice, participe à la création de nuances matérialisant aux yeux des héroïnes mais aussi du lecteur ou de la lectrice l'esquisse d'une échappatoire.

### 2.3. La thématique de la rupture

Selon le *Petit Robert*, le verbe « transgresser » désigne l'action de passer par-dessus un ordre, une obligation ou encore une loi et a pour synonymes « contrevenir, désobéir, enfreindre, violer »<sup>100</sup>. Le mot connote un bouleversement des habitudes et le passage d'une situation, dans les règles, à une autre, hors de celles-ci. Ces transitions peuvent être lentes ou soudaines : dans ce dernier cas, la transgression agit comme une rupture. *La Plage d'Ostende, Récit de la dernière année* et *Orlanda* présentent tous trois divers moments de fractures, que ce soit par le biais d'événements qui changent le cours de l'histoire ou par la mise en place de procédés rédactionnels créant l'inattendu à un niveau formel. Ainsi, l'écriture de Jacqueline Harpman a pour particularité une alternance entre des phrases très longues et des phrases très courtes, forçant la lecture et les pauses marquées par la ponctuation à suivre une direction non instinctive. L'avant-dernière phrase de *La Plage d'Ostende*, par exemple, ne contient que des virgules là où il y aurait pourtant l'occasion de mettre plusieurs points. En guise de clôture, elle est suivie de la répétition d'une courte exclamation :

J'espère mourir ainsi, dans un froissement, un soupir, le silence et je verrai Léopold radieux, les bras tendus vers moi, et sitôt que j'aurai pu me défaire de ce corps inutile je m'élancerai vers lui, j'aurai onze ans mais il me reconnaîtra déjà, je me jetterai contre lui, il me soulèvera en riant et m'emportera ravie vers une éternité trop courte.

---

<sup>100</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p.2603.

Comme j'étais jeune ! Comme j'étais jeune ! (PO, p.317)

Ces éléments participent à un climat de tension, qui contrebalance l'omniprésence des règlements décrite dans le premier chapitre. Ce n'est pas seulement la transgression qui est à l'origine d'un éclatement, mais bien un phénomène d'alimentation réciproque. La transgression rompt avec la situation de départ, créant un nouveau contexte qui peut lui-même amener à de nouvelles transgressions, accompagnées de ruptures. Prévenant qu'aucune situation ne reste éternelle, les moments de rupture accompagnent le lecteur·ice comme les protagonistes dans une remise en question de l'ordre établi, les poussant hors de leurs retranchements et hors des lois implicites. Après avoir montré que l'émancipation ne va pas sans ses ambivalences puisque les femmes sont amenées à désirer des situations pouvant les placer dans des positions inconfortables voire impossibles et que cette confusion face au choix est présente à un niveau formel, cette dernière partie explicitera ces positions difficiles. Il sera question tout d'abord des ruptures amoureuses, dont les retombées peuvent être aussi bien favorables que défavorables, puis de celles liées à un départ, avec la particularité que, dans ce point, les ruptures peuvent être causes et conséquences. Certains changements de lieux provoquent en effet de nouvelles transgressions, ayant pour conséquence un nouveau départ. Enfin, viendra la question de la mort, apparente dans les trois romans et cette fois-ci toujours avec un certain lot de négativité.

Dans des récits où l'amour tient une place de choix, le mot rupture évoque en premier lieu deux êtres qui se quittent. Au cinquième jour de son indépendance, Orlanda, confortablement installé dans le corps de Lucien Lefrène, rompt avec la pauvre Marie-Jeanne qui n'a rien vu venir (O, p.138). Émilienne abandonne elle aussi des amants explorés sur son passage, en particulier son mari Charles mais aussi un autre homme qu'elle a séduit par ennui et esprit de vengeance, Gustave : « Il apercevait le pays admirable où tout n'est qu'ordre et beauté, ce n'était qu'un mirage, il croyait me tenir par la main et que nous y entrerions du même pas, mais il était seul, sa main n'entourait que le vide » (PO, p.172). L'homme est persuadé d'être aimé en retour jusqu'à ce qu'elle lui révèle la vérité, qu'il ne comprend pas tout de suite : « Je ne vous aime pas, Gustave. J'ai été mauvaise, inconséquente, je me suis jouée de vous » (PO, p.173). De son côté, Delphine quitte le « sosie de Clark Gable et d'Alain Delon », qui avait pour seul défaut de « ne pas la faire rêver » (RDA, p.38). Ce premier type de rupture ne tient toutefois pas de l'amour. Orlanda par exemple, trouve gênant « d'avoir à faire la rupture d'un autre » (O, p.138) mais c'est

pourtant bien lui qui fait ses adieux à une fille presque inconnue et dépréciée, prouvant que rompre n'est pas obligatoirement l'histoire d'un amour éteint. Émilienne va elle aussi en ce sens et ne quitte que ceux qu'elle n'a pas aimés : l'objet de sa passion reste unique et éternel. C'est également le seul modèle proposé par *Récit de la dernière année*, où Aline éconduit « quelques hommes charmants qui [l']ont trouvée charmante » (RDA, p.36) et où son fils « change de petite amie [...] deux fois par ans » (RDA, p.43) sans qu'il ne soit en aucun cas question d'avoir aimé. Chez Harpman, l'amour ne meurt pas : seul l'objet de l'affection meurt. Paradoxalement, les ruptures provoquées par l'amour surviennent, en conséquent, non en fin mais en début de relation, en altérant la psychologie des personnages. C'est particulièrement flagrant dans *La Plage d'Ostende* : en rencontrant Léopold, Émilienne passe de petite fille de onze ans à « femme à l'expérience millénaire » (PO, p.10) sans jamais pouvoir espérer retrouver son innocence d'antan.

D'autres protagonistes essayent toute leur vie de revenir à leur état initial, avant la rencontre : Laurette, ancienne amante de Léopold littéralement rendue folle par la passion, reste éternellement bloquée à ce qu'elle ressentait et voyait au début de sa liaison avec le peintre. Des années plus tard, elle parle à une Émilienne devenue adulte comme si celle-ci était toujours l'enfant qui assistait impuissante aux ébats adultères d'un homme qui ne savait pas encore qu'il lui était promis : « Elle s'était perdue dans le temps, elle tentait d'annuler vingt ans de sa vie, de détruire la déception, d'ôter de sa tête le brouillard des neuroleptiques et de la folie, de recommencer l'amour » (PO, p.258). La rupture est d'une telle violence que le temps s'en voit altérer pour Émilienne à son tour : « Peut-être sa folie était-elle si puissante qu'elle me saisissait aussi et m'entraînait ailleurs [...]. Ce fut comme si le délire de Laurette me poursuivait : rien n'avait changé, ni la table au marbre ébréché, ni la couleur des murs, ni le carrelage où, furieux, il avait jeté un verre » (PO, p.257). Il s'agit ici de ruptures comme conséquences punitives de la transgression aux règles de la féminité définie dans le chapitre un : Émilienne aime « avant l'âge » et Laurette aime celui qui ne lui appartient pas, toutes deux hors mariage de surcroît. La folie témoigne ici des conséquences d'un choix irréversible, souhaité et pourtant regretté.

L'altération irrévocable dûe à l'amour peut également être physique. La métamorphose a sans cesse lieu dans *La Plage d'Ostende* : les exemples de Colette, Émilienne ou encore Anita, sublimées par l'amour, avaient déjà été relevés dans le premier chapitre de ce mémoire et sont à nouveau efficients ici. Dans *Récit de la dernière année*, Letellier, sous le charme de Delphine, ne s'étonne pas de devenir beau suite à leur rencontre

et affirme à sa patiente : « Vous me transformez » (RDA, p.143). Le corps de Lucien Lefrère change également radicalement des suites du désir porté par une tierce personne envers lui, même si son cas est particulier puisque cette personne prend possession de son corps. Ainsi, Orlanda estime d'abord Lucien « quelconque à bailler » (O, p.17) avant d'y pénétrer, de l'aimer et de le trouver « beau », l'admirant « comme une fille qui s'émerveille d'un nouvel habit, car il était fille il y a un quart d'heure, et fille sensible aux garçons. » (O, p.27). Il n'est pas le seul à constater ce changement puisque le corps de Lucien Lefrère attire désormais tous les regards, rapidement remarqué par un homme sur un quai de gare puis un homme dans le train avec qui il aura une aventure. Tout autant définitives que les ruptures punitives, les transformations physiques avancées ici appartiennent aux conséquences bénéfiques des transgressions amoureuses, qui sont tantôt positives, tantôt négatives.

Cette énumération regroupe une série d'exemples où une situation irréversible survient des suites d'une rencontre entre deux protagonistes, événement qui dans les romans est à de nombreuses autres reprises insignifiant. Outre l'importance des romances, une grande place est laissée à la thématique jamais anodine du départ, au sens du changement d'un lieu pour un autre<sup>101</sup>. Cette définition implique forcément une forme de variation et son rapprochement avec la rupture est plus évident que dans le cas des rencontres amoureuses. Il est toutefois utile de revenir en profondeur sur les situations issues des différents romans, le traitement du départ n'appuyant pas les mêmes mécanismes dans les trois cas. Toujours issu d'une dérogation aux règles, il peut relever ou non du choix de la protagoniste. Même lorsqu'il s'agit d'une volonté, ses conséquences ne sont pas assurément positives. Se retrouve donc là aussi l'ambivalence posée dans le premier point de ce chapitre. De surcroît, le départ n'apparaît pas toujours au même moment de la narration et ses impacts sur les destins des personnages changent en conséquent.

Dans *Récit de la dernière année*, la transgression initiale est pour Delphine le fait d'être une femme seule que ses proches n'ont de cesse de vouloir marier sans succès, comme cela a déjà été relevé précédemment. Veuve, sa mère l'est aussi mais son âge lui permet, à elle, de faire accepter socialement sa solitude, qui entre dans l'ordre des choses. Ces situations parallèles, de prime abord similaire et pourtant sans commune mesure l'une par rapport à l'autre, permet d'expliquer la disparité des réactions de chacune face à la

---

<sup>101</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p.680.

perspective du départ, qui survient en tout début de roman. L'épisode du voyage en Italie est précédé par le souvenir confus d'un conte de fées :

Il était question d'une sacoche ou d'une poche magique dont on peut, à l'infini, tirer des pièces d'or, il est prescrit de ne pas l'ouvrir et de ne pas l'explorer. Le héros n'y tient pas, il défait les coutures, examine tout, ne comprend rien, mais le charme est rompu et le curieux perd son trésor. (RDA, p.11)

Delphine n'y prête pas attention. Cette légende permet pourtant d'éclairer les éléments qui suivent. Pauline arrive à la fin de sa vie, dont le sac de pièces d'or est la métaphore. Delphine en est encore à la moitié : elle est tenue de suivre les règles si elle veut continuer à profiter des bienfaits. La mère oppose une série de raisons à un départ. Sa fille part quand même, parce qu'il lui « faut » (RDA, p.15) et non parce qu'elle le veut, seule, ce qui est en revanche son choix, faute d'une mère pour l'accompagner. Le champ des possibles bonheurs était immense, une infinité de pièces d'or pouvaient encore sortir du sac : elle pourrait « aller à Florence, aux Offices [...] ou à Rome, revoir la Sixtine » et arrête son choix sur la Sardaigne (RDA, p.12). Cette étendue de possibilités se restreint soudainement suite à la transgression du départ en solitaire. Sur place, les autochtones lui font payer sa solitude : « elle connaissait les inconvénients d'être seule sur les plages de la Méditerranée » (RDA, p.21). Deux garçons « ont vu une femme qu'aucun homme ne gardait, ils ont entrepris de se l'approprier ». Delphine est contrainte de changer ses plans, réalisant qu' « on ne vient pas ici sans chaperon si l'on ne veut pas être sollicitée » (RDA, p.23). Or, sollicitée, elle ne veut pas l'être, estimant avoir passé l'âge du désir. Elle décide dès lors d'avancer sa date de retour. Il est cependant trop tard, la rupture du voyage a eu lieu : Delphine a transgressé les règles en partant seule et sans volonté de changer de statut. Elle a ouvert la sacoche là où sa mère a su la laisser fermée : l'infinité de récompenses prend fin, elle ne peut plus se rendre où elle veut.

Le départ est en ce cas une rupture aux conséquences négatives impossibles à assumer, puisque Delphine ne se sent mieux qu'une fois de retour chez elle : « seuls les gestes quotidiens, les habitudes et le silence lui rend[ent] le calme » (RDA, p.24). Ce n'est pas le cas de tous les départs présents dans *La Plage d'Ostende*. Le voyage fait partie des ressorts narratifs essentiels de ce roman, entre autres en éloignant puis rapprochant physiquement les deux amant-e-s. Dans ce récit, la thématique gagne à être analysée par le biais du carcan théorique proposé par Vincent Jouve dans son essai *L'effet-personnage dans le roman*. L'auteur avance trois sortes de modalités auxquelles les différents protagonistes servent de supports et qui renforcent l'illusion référentielle. La première des

modalités se réfère au vouloir, la deuxième au savoir et la troisième au pouvoir. Chacune, seule ou combinée à une autre, peut se loger dans n'importe quel personnage<sup>102</sup>. Dans *La Plage d'Ostende*, une modalité se trouve généralement dominante chez chaque personnage mais peut varier. Dans le couple d'Émilienne et de Charles, l'époux incarne dans un premier temps le foyer modal du pouvoir : il travaille, gagne son propre argent et choisit son lieu de vie. Émilienne de son côté se rattache au vouloir et aux désirs inatteignables : désir de Léopold, désir d'indépendance, désir de fuite. Le premier départ, celui d'Émilienne de la Belgique vers les États-Unis, est une conséquence du pouvoir de Charles et une punition à la transgression de la jeune femme qui s'émancipe hors des lois sacrées du mariage. Un double adultère est commis et est à peine caché. « S'expatrier est une folie, on y perd son âme » (PO, p.225) est affirmé bien plus tard et pour cause, la jeune femme y perd Léopold. Ce départ, forcé par d'autres amoureux·ses transi·e·s et jaloux·ses, est la punition directe de la transgression mais aussi la cause de nouvelles entorses, de nouveaux départs et d'un changement de foyer modal. Si le premier voyage était subi, à l'instar de celui de Delphine en Sardaigne qui a eu lieu par convention, ce n'est pas le cas de deux suivants, réalisés par une Émilienne agissant cette fois seule sur son destin et devenue l'incarnation du foyer modal du pouvoir à son tour. Elle part tout d'abord rejoindre son amant en Europe mais le voyage est compliqué. Sans technologie pour faciliter leurs retrouvailles, ils se manquent à plusieurs reprises. Ils finissent toutefois par passer quelques jours de plénitude en Laponie (PO, p.157). Cette transgression a une conséquence positive : dès ce moment, Émilienne programme avec plus de précision son divorce. Le choix du départ reste ambivalent : son second départ du domicile conjugal verse dans le négatif puisque l'héroïne est victime d'un double viol et d'une grossesse non désirée. Suite à ce départ aux conséquences désastreuses, pourtant part essentielle de l'indépendance d'Émilienne, la jeune femme retourne en Europe à trois reprises. Tout d'abord, pendant sa grossesse, alors que sa grand-mère décède. Ce voyage lui est imposé par les circonstances, son seul choix est de refuser que Léopold la voit enceinte. Ensuite, juste après la naissance de son bébé, Émilienne quitte l'Amérique, une première fois pour un temps bref, une seconde définitivement. Elle embrasse alors la vie de femme divorcée et de maîtresse officielle pour devenir définitivement le réceptacle du foyer modal du pouvoir. Si dans *Récit de la dernière année*, le bouleversement provoqué par le départ survient en début de récit, il a pour particularité dans *La Plage d'Ostende* d'être multiple. Chaque départ en

---

<sup>102</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « écriture », 2001, p.112.

provoque un autre à sa suite, favorisant l'apparition de nouvelles conséquences antinomiques .

*Orlanda* se différencie des deux premiers titres en ce sens que le départ se situe hors du récit diégétique. Le changement de lieu auquel le-la lecteur-riche assiste est un trajet de retour pour Aline qui rentre chez elle, de Paris vers Bruxelles. La rupture de ce changement de pays n'en est pas moins essentielle puisque le départ est double : Aline quitte la France tandis qu'une part de son âme, Orlanda, quitte son corps. Cette moitié est si vindicative et indépendante qu'elle tend à faire oublier qu'elle est malgré tout une part d'Aline. L'héroïne elle-même mettra le temps du livre à s'en souvenir. La théorie de Vincent Jouve est à nouveau opérante dans l'analyse de ce personnage divisé, illustrant que plusieurs modalités peuvent s'incarner en un seul personnage. La moitié d'Aline qui reste abandonnée et esseulée dans son corps tend à la passivité, comme en témoigne l'absence d'un prénom. Orlanda est nommé, soulignant ainsi son indépendance aussi bien que sa capacité à agir. L'autre moitié reste anonyme, se confondant avec Aline sans pourtant être réellement elle puisqu'Aline est la fusion des deux. Dénote aussi de cette passivité la construction des phrases où la protagoniste est plus souvent objet que sujet. Ses premières interactions avec son compagnon en sont l'exemple : « Albert accueillait Aline », « Albert avait posé le bras sur les épaules d'Aline », « Albert l'entraînait vers la voiture » (O, p.50). L'inverse n'est jamais réciproque, tout au plus Aline sent « la force qui éman[e] d'Albert ». En outre, « il prévoit tout. On ne prend jamais sa délicatesse au dépourvu » (O, p.50). Cette passivité permet de raccrocher la moitié d'Aline au vouloir, tandis qu'Orlanda est à l'inverse maître de son destin et donc lié à la modalité du pouvoir.

Les conséquences du départ sont donc, dans un premier temps, positives pour ce dernier et négatives pour Aline, qui est physiquement atteinte puis comme anesthésiée par la rupture. Celle-ci est vécue en termes « de vide, d'absence, elle pensa à une perte d'équilibre, au trou d'air, l'avion tombe de cent mètres, il y a un dixième de seconde où l'âme n'a pas encore rattrapé le corps, on a peur » (O, p.31). À l'instar du *Récit de la dernière année* et de *La Plage d'Ostende*, le départ implique un retour, qui a lieu en fin de roman, sous l'impulsion d'une demi-âme qui n'a plus rien de passif. C'est désormais elle qui pose les évidences (« Il faut que tu reviennes », « Nous ne pouvons pas rester séparés » (O, p.286)) et qui prend les décisions (« Je ne veux plus vivre avec la moitié de moi-même » (O, p.286)). C'est aussi elle qui appuie sur la gâchette et Orlanda ne peut que subir ce nouveau départ, incapable de résister car « l'instinct de survie [est] le plus fort » (O, p.288).

C'est en conséquent d'un autre type de départ dont il est question dans ce troisième roman, puisque les suites du choix du changement de lieux, outre le fait que ces lieux sont des corps, impactent deux moitiés différentes d'une même âme dont ce sont les enveloppes physiques qui subissent les conséquences. Ainsi, c'est le corps d'Aline qui endosse les impacts négatifs des transgressions d'Orlanda, tandis que c'est celui de Lucien Lefrère qui paye au prix fort la décision de la moitié d'âme restée en Aline.

Ce dernier voyage implique le décès d'un personnage. C'est loin d'être la seule fois où la mort intervient dans les pages des récits de Jacqueline Harpman. Cet événement, des plus communs et des plus mystérieux à la fois, constitue bien sûr une part importante du *Récit de la dernière année* : toute l'histoire, jusqu'à son titre, s'articule autour des derniers moments d'une vie. Tout autant essentielle dans *Orlanda*, la mort permet à l'héroïne de reconstituer son âme en une seule et même entité. Enfin, elle prend une place non négligeable dans *La Plage d'Ostende*, offrant son nom à deux des chapitres : « Les morts » et « La mort ». Définitivement une rupture, elle a pour spécificité de ne pas annoncer ce qui se trouve de l'autre côté du changement. Dans notre société occidentale, aussi bien au niveau du vécu que des rites ou de la littérature entourant l'événement, la mort est toujours accompagnée de son lot de souffrances, détaillé par Myriam Watthée-Delmotte dans son essai *Dépasser la mort : l'agir de la littérature*<sup>103</sup>. Jacqueline Harpman ne se distingue pas de tous les auteurs et autrices la précédant et tente d'offrir une réponse aux mêmes indicibles.

Parmi les trois romans du corpus analysé, *La Plage d'Ostende* est le seul à ne pas s'achever sur le décès d'un personnage, la dernière disparition survenant alors qu'il reste encore plus d'un chapitre. C'est pourtant le roman qui en contient le plus : la plupart des personnages présents dans les premiers chapitres n'atteignent pas la fin, faisant dire à une Esther « furieuse » qu'« ils sont tous morts » (PO, p.312) et à une Émilienne fataliste à propos de ses funérailles : « Je pense qu'il n'y aura personne aux miennes : avec l'excellente santé dont je suis affligée, je me vois survivant à tous ceux que j'ai connus » (PO, p.298). Tous les décès, même quand ils s'appliquent à des protagonistes qu'Émilienne n'apprécie pas, suscitent chez elle des émotions négatives. La mort de Blandine, l'épouse officielle, provoque par exemple l'envie : « Pourriez-vous comprendre que je vous envie de pouvoir mourir parce que vivre sans Léopold m'est insupportable ? » (PO, p.295).

---

<sup>103</sup> Myriam Watthée-Delmotte, *Dépasser la mort : l'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019.

Certains trépas vont malgré cela tenir de la rupture plus que d'autres, en ce sens qu'ils ne se contentent pas d'ajouter à une ambiance morbide et modifient réellement la vie d'Émilienne. Le décès de la grand-mère Esther provoque certes de la tristesse, mais est également la marque du temps qui passe et qui ne joue pas en faveur d'une Émilienne sachant son amour condamné par la différence d'âge : « c'était la première de ces morts que l'ordre des choses impose » (PO, p.184), Léopold étant la dernière. L'attaque de sa grand-mère et l'annonce de la vieillesse de tous les êtres aimés, qui suivront un par un en l'espace de seulement trois pages (PO, p.238 à 240), suscitent un refus de la part d'Émilienne : se réveille en elle « une enfant qui n'[a] pas encore onze ans », qui « s'affol[e] » et « ten[d] les bras vers le vide » (PO, p.184). Elle réalise vite que plus personne ne l'attend et que rien ne sert de se révolter :

Ils [père et mère] m'avaient passé ce qu'ils tenaient de leurs ascendants, le teint doré des Portugais, [...], la rigidité de la mort, la leur d'abord et puis celle de tous ceux qui les précédaient, de siècle en siècle, longue procession qui commence au début des temps et qui traverse chacun de nous pour se poursuivre à l'infini, à travers nos enfants et les enfants de nos enfants, les générations roulent silencieusement et s'oublient les unes les autres, les passions passent poussière même si la passion demeure, et les souvenirs disparaissent, peu à peu engloutis. (PO, p.241)

Outre le début d'une chaîne de pertes et la rupture de l'espoir, la fin d'Esther la grand-mère marque aussi la continuation du cycle de la vie décrit dans le paragraphe ci-dessus. Peu de temps après naît une nouvelle petite Esther, nommée de la sorte conformément aux vœux de l'aïeule, comme si cette dernière avait dû mourir pour laisser la place à la génération suivante. Une ultime rupture est de ce fait provoquée par cette mort : celle d'un changement de statut. De petite-fille, Émilienne passe mère.

Un autre décès essentiel à la source d'une série de ruptures, notamment la mutilation de l'âme d'Émilienne, est celui de l'Amant, après une ultime étape franchie dans l'adultère. Léopold succombe à cinquante-huit ans des suites d'une maladie à première vue peu grave et que rien n'annonçait, comme cela a déjà été relevé dans le premier chapitre. L'homme est alité chez son épouse officielle, Émilienne « ne p[eut] pas aller là-bas » et se retrouve pourtant quelques lignes plus tard à « sonn[er] comme une folle à la grande maison blanche où [elle] n'étai[t] plus allée depuis vingt ans » (PO, p.275). Cette ligne n'avait jamais été franchie : les territoires des deux rivales étaient jusqu'à ce moment respectés. Émilienne craint que sa « présence dans cette maison soit assez scandaleuse », ce à quoi son amant lui répond que « c'est la [s]ienne qui est scandaleuse, et depuis toujours » (PO, p.276). Si débat

il y a sur l'origine du péché, son existence n'est pas remise en question et les deux amant·e·s en subissent les conséquences, l'un en perdant son corps et l'autre en perdant son âme.

Suite à la crise cardiaque de Léopold, Émilienne ordonne à son corps de mourir mais il ne lui obéit pas (PO, p.289), ce qui était annoncé depuis ses treize ans : « La mort ne pouvait rien sur [elle], seul Léopold avait prise » (PO, p.62). Le corps d'Émilienne survit dès lors au drame qui le frappe, forcé de faire front. Le refus des « trois temps du rituel du deuil », relevés par Myriam Watthée-Delmotte, se retrouve dans les pages qui suivent cet événement : la survivante devrait « se remémorer la personnalité du défunt, exprimer son décès et se séparer de celui qui est entré dans le royaume des morts afin de retourner sans lui vers la vie »<sup>104</sup>. Dans le dernier chapitre, « La déploration », tout se déroule comme si c'était Émilienne qui avait perdu la vie. La première étape du deuil de sa propre existence a lieu face à la fosse, où elle « entend[er] crier en [elle] tous les moments de sa vie » qui « voulaient s'élancer, choir à plat ventre sur le cercueil de chêne et que les pelletées de terre les recouvrent » (PO, p.292). La suite de cette remémoration se poursuit avec l'écriture de carnets qui retracent sa vie à elle, certes entièrement dédiée à Léopold depuis leur rencontre, qui est le point de départ de son récit, et pourtant la sienne, non celle de l'amant.

La seconde étape, l'expression du décès, suit la même voie et « dans un siècle qui l'aurait permis, [elle] aurai[t] adopté le grand attirail du deuil qui déclare au monde qu'on ne lui appartient plus » (PO, p.308). Les carnets jouent également leur rôle puisqu'Émilienne y dit que son âme est « abandonnée » et que seule reste son « ennemie », son corps qui « vivr[a] car tout y fonctionn[e] bien » (PO, p.289). Plusieurs fois, son choix de mots distingue corps et âme. En outre, il est dit à de multiples reprises que les âmes de deux amant·e·s ne font qu'un et sont interchangeable. Léopold, dans une de ses dernières adresses à son amante, l'appelle d'ailleurs ainsi : « Mais, ma chère âme, je dois pisser, il me faut l'urinal, et pas devant toi » (PO, p.280). En somme, si le corps survit, ce n'est que pour exprimer la mort de l'âme.

La troisième étape, « se séparer de celui qui est entré dans le royaume des morts afin de retourner sans lui vers la vie », est la plus ambiguë de par cette division entre le corps et l'esprit. Léopold meurt, l'âme d'Émilienne disparaît avec lui et elle n'a pourtant pas d'autres choix que de laisser son corps retourner seul vers la vie. Pour autant, il ne s'agit que d'un sursis et non d'un réel retour : son corps est coincé au purgatoire, attendant de

---

<sup>104</sup> Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p.22.

pouvoir passer de l'autre côté à son tour. L'application des trois étapes du deuil à l'âme de la protagoniste permet de concrétiser la rupture et ses conséquences : après cette double peine, Émilienne se contente de survivre et d'attendre.

Orlanda présente également une division entre l'esprit et la matière : ce schisme divise les conséquences des actes qui, comme cela a été vu plus haut, ne sont pas toujours subies par qui de droit. Lucien, par exemple, voit sa vie stoppée nette pour avoir commis une seule erreur : « il s'était trouvé sur le chemin d'Aline au mauvais moment » (O, p.297). Ce décès présente plusieurs exceptions, à la fois par rapport au reste du corpus et par rapport au reste de nombreux exemples littéraires. La mort de Lucien est un assassinat, « type de mort inavouable entre toutes »<sup>105</sup> et dont Aline est pourtant ici acquittée sans aucune forme de procès (« D'ailleurs, qui eût-on condamné ? » (O, p.299)) ni sans qu'aucune forme de pitié envers sa victime ne soit suscitée. Pour cause, la victime, depuis le début, c'est elle, à la fois bourreau et suppliciée. Ses deux moitiés luttent depuis sa jeunesse dans un combat à l'issue lente mais fatale : adolescente, la première moitié « aima plaire, ce qui tue le garçon dans la fille » (O, p.36). Ce garçon, auquel Orlanda s'associe, s'atrophiait jusqu'à sa fuite, instant où il reprend le dessus et où la moitié restée en Aline se met à souffrir, amputée de l'âme :

Cette nuit-là, elle fit des cauchemars. Elle avançait dans une rue et constatait avec stupéfaction qu'elle n'avait qu'un demi-corps, une seule jambe et un seul bras. Mais alors, comment puis-je marcher ? (O, p.65)

C'est maintenant elle qui dépérit, dans l'attente d'une mort inévitable si elle n'agit pas. Le duel transparait au niveau de la structure du roman, divisé en deux parties. La première symbolise l'ascension d'Orlanda, en huit jours et non sept, car la référence n'est pas biblique. De fait, c'est bien de Woolf dont il est question ici et ce n'est pas l'univers qui est créé, mais une femme, comme dans *Orlando*. Le chiffre huit apparaît régulièrement dans le récit d'Harpman, appuyant non seulement l'inspiration mais aussi l'importance de ce laps de temps : Aline part à Paris pendant « huit jours » (O, p.62), la mère de Lucien cherche à contacter son fils après « huit jours sans nouvelles » (O, p.81) et Aline prête à son père une aventure de cette durée avec la mère de Lucien pour justifier l'arrivée du jeune homme dans sa vie sans avoir à avouer une vérité improbable (O, p.190). Or, Orlando du roman éponyme dort huit jours avant de se réveiller femme<sup>106</sup>, ce qui suscite l'attention d'Aline.

---

<sup>105</sup> Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p.180.

<sup>106</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, *op. cit.*, p.137.

La jeune femme associe cette période à la puberté, où la « fillette récalcitrante » se voit imposer « Pureté, Chasteté et Pudeur » (O, p.77). Ce n'est donc pas une coïncidence si la première époque s'étend du vendredi au vendredi : Orlanda, qui a douze ans, vit sa puberté et d'enfant devient homme. La deuxième partie marque la recrudescence de l'affirmation de la moitié restée en Aline. C'est ce pugilat dont personne ne sort indemne qui justifie le sort de Lucien, qui a seulement le droit à un court épitaphe et une « pensée émue » (O, p.297), comme l'explique la « Moralité » (O, p.299) : « Aline peut-elle être jugée pour un crime dont elle n'est, désormais reconstituée, que partiellement l'auteur ? ». L'âme de Lucien n'est jamais un personnage, il est seulement signalé à son sujet qu'il disparaît « sans un souffle », « n'aime pas les médicaments » (O, p.20) et il n'agit qu'un court paragraphe où, « effaré, il [a] à peine le temps de savoir qu'il ne compr[end] rien à ce qui lui arriv[e] » (O, p.290). Cette absence d'informations et d'actes empêche l'empathie, ce qui est également un élément qui sort son décès de l'ordinaire : aucun deuil n'est entamé à sa suite.

Lucien est donc un dommage collatéral du schisme entre le corps et l'âme. Il ne transgresse aucune règle et meurt pourtant deux fois. C'est d'abord Orlanda qui se déroge aux lois du possible en changeant de corps : l'âme de Lucien n'y résiste pas, même si la moitié survivante d'Aline encaisse le coup elle aussi. Ensuite, c'est Aline qui commet l'interdit. Le corps de Lucien en subit les conséquences directes, Orlanda les conséquences indirectes et écope sa part de la peine en étant contrainte de rejoindre son corps initial avec « un immense cri de rage » (O, p.288). Il s'agit de deux ruptures en miroir l'une de l'autre où le corollaire premier de la mort, l'arrêt de la vie, n'est contre-intuitivement pas le pire pour les protagonistes principales. Celles-ci, dans leur leur guerre pour la reconnaissance, font du corps de Lucien leur champ de bataille.

Dans *Récit de la dernière année*, la mort est la forme de rupture la plus considérable. Elle brise l'existence de Delphine une première fois en s'annonçant, et y met définitivement un terme une année plus tard en emportant l'héroïne avec elle. À l'instar du chevalier de *La Chanson de Roland*, Delphine agonise lentement, sans que cela l'empêche pour autant de parler, d'interagir, de se déplacer et de continuer sa vie parfois presque comme si rien n'avait changé. Elle ne se bat pas contre la mort et l'accepte comme si elle avait toujours fait partie de son être. Pour cause, si la mort opère bien comme une conséquence négative à une transgression, elle est également là une répercussion connue. Le cancer n'arrive pas comme une surprise et c'est comme ça qu'elle peut se permettre de prendre soin des autres, comme de son médecin qui lui annonce le drame (RDA, p.55). Delphine était au courant

de son destin bien avant que celui-ci se manifeste, ce qu'elle met sur le compte du pressentiment et Letellier sur celui de la science :

J'ai déjà vu des testaments trois mois avant un infarctus que rien n'annonçait. Je n'appelle pas cela pressentiment : quelque chose se passe dans le corps, qui donne des informations, et le cerveau les décode comme il peut, souvent tout à fait de travers. Une personne raisonnable et pondérée devient hypocondriaque, traduit une colique en cancer et fait une embolie cérébrale. (RDA, p.140)

Le-la lecteur-riche n'est pas non plus pris-e au dépourvu par la maladie et ne cherche pas à en connaître les causes, annoncées par le titre du chapitre nommé « Dies Irae ». La « colère de Dieu » est sans appel et interrompt Delphine dans ses desseins de l'ordre du péché, puisque le premier chapitre se clôture sur la déclaration suivante : « C'est simple, dit-elle à Mathilde, j'interromps les amours. Je ne veux plus de liaisons » (RDA, p.46) tandis que le deuxième commence par la phrase « Alors, elle tomba malade » (RDA, p.47). L'adverbe peut être temporel mais également introduire une conséquence<sup>107</sup>, ce qui sous l'influence du titre du chapitre semble être ici le cas.

Par ailleurs, les contradictions dans les transitions entre les chapitres et leurs titres participent à plusieurs reprises à la mort lente et saccadée de Delphine, où chaque étape représente une nouvelle perte, un nouveau changement irréversible de situation et donc une nouvelle rupture. Au début, Delphine « ne meur[t] pas davantage qu'avant le diagnostic » (RDA, p.125). Petit à petit, elle doit arrêter de travailler, perd de sa force, de son souffle, devient incapable de monter les escaliers, arrête de dormir dans son lit, arrête de respirer, son cœur cesse de battre et ses pensées de se formuler. Tous ces moments sont entrecoupés de moments de joie, qui font oublier aux protagonistes le drame qui est en train de se dérouler, jusqu'au choc suivant. Les titres de chapitres fonctionnent de la même manière avec les phrases de début et de fin. Ainsi, le huitième chapitre se nomme « Hostias », qui signifie « sacrifices » en latin. Outre la référence au requiem, messe jouée avant un enterrement qui rappelle constamment au lecteur ou à la lectrice que la mort se trouve inévitablement au bout du chemin, le terme de « sacrifice » fait directement référence au contenu du chapitre. Les personnages y commencent à renoncer à feindre la sérénité, notamment en choisissant de ne pas porter de longues chemises de nuit qui pourtant embellissent Delphine mais les placent aussi face à l'absurdité de la démarche. La malade trouve vain de se parer, comme elle l'exprime en ces mots : « mes cheveux sont trop longs

---

<sup>107</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p.72.

pour la coiffure que je me fais, que sert de les couper et pourquoi ai-je fardé mes yeux qui bientôt ne me verront plus ? » (RDA, p.230). Ce chapitre où il n'est question que de mort, de dégradation, de parcours qui s'achève, de crispation, de pleurs et de folie, commence par des mots positifs : « Le temps s'améliora dans les tout derniers jours de juin, il fut enfin possible d'ouvrir les fenêtres ». La contradiction entre le titre et les mots n'a rien de paradoxal et permet d'établir chez le-la lecteur-trice le même état d'esprit que chez Delphine, à la maladie silencieuse qui se rappelle pourtant mortelle par à-coups, dans une rupture qui n'en est que plus brutale :

Ah ! si je mourais sur un lit d'hôpital, bardée d'aiguilles, ouverte et recousue, avec des tuyaux dans tous mes orifices, branchée sur des cadrans électroniques ! Voilà qui serait cohérent avec l'idée d'une maladie qui tue. (RDA, p.227)

Chez Harpman, la mort est une affliction et donc du côté des risques que ses personnages doivent être prêts à encourir : ses répercussions ne laissent jamais indemnes et la rupture qu'elle provoque est inévitable. Au-delà de ses conséquences littéraires, elle permet également d'aborder des thématiques intemporelles, comme par exemple la perte de l'amant-e ou encore celle d'un-e enfant, infortune qui frappe la mère de Delphine. À ce propos, Watthée-Delmotte souligne que « si l'annonce d'une mort, même prévisible, est toujours un choc, elle l'est d'autant plus lorsqu'elle frappe à l'encontre de toute logique » avant d'ajouter que :

la plupart des langues n'ont pas de mot pour le statut de parents qui perdent un enfant. Contre nature, cette situation reste hors du pensable, elle ne se laisse pas apprivoiser par le langage<sup>108</sup>.

En choisissant cette thématique, Jacqueline Harpman comme une pléthore d'écrivains et écrivaines avant elle pourchasse l'illusion de dire l'indicible. Les personnages se heurtent eux aussi aux difficultés de la communication : Aline Berger ne parvient pas à répondre à la question « Qui suis-je » ?, mots pourtant « les plus simples » mais qui engendrent une cascade de questions essentielles avant d'accepter d'être abordés : « Quand on dit je, de qui parle-t-on ? si un autre peut dire qu'il est moi, où est moi, là ou ici ? » (O, p.155). Delphine et Émilienne ont quant à elles à plusieurs reprises recours à l'anglais pour exprimer les nuances de leur ressenti. Cette insuffisance du langage, expérimentée par les personnages qui se heurtent aux difficultés de la communication, est une dernière forme de rupture qui

---

<sup>108</sup> Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p.26.

traverse toutes les autres, de la thématique de l'amour à celle du départ en passant par la mort, et entretient également la confusion dont il fut question dans le point précédent.

Sources de désarroi, de tristesse, de retrouvailles ou de séparations, de changements intrinsèques ou d'évolutions lentes, parfois même sources de vie... Somme toute, les ruptures peuvent prendre dans le corpus d'Harpman des formes plus différentes les unes que les autres tout en étant à chaque fois des éléments essentiels au développement de l'intrigue comme à celui de l'émancipation des protagonistes féminines. Dans un climat strict propice aux tensions et transgressions, les changements brusques sont loin d'être anodins mais placent surtout les protagonistes à la tête de leur destin. Si des conséquences négatives sont subies et peuvent rendre les décisions d'émancipations porteuses d'ambivalences, voire de regrets, les héroïnes n'en sont pas moins sujets et non objets de leur destin.

Pour conclure ce deuxième chapitre, il serait pertinent de chercher à répondre réellement à la question du prix de l'émancipation. Delphine, Aline et Émilienne n'ont pas toutes le même comportement face aux injonctions : Delphine, par exemple, accepte la maternité, alors qu'Émilienne est forcée de composer avec et qu'Aline la refuse sans en faire grand cas. Des comportements variés impliquent des réactions variées. Si, à l'image de leurs ancêtres littéraires, Delphine, Aline et Émilienne ont toutes une taxe à payer, elle n'est donc pas la même pour chacune et n'est pas non plus définie d'avance. À cette première incertitude s'additionne une confusion ambiante, présente dans les trois romans à divers niveaux, particulièrement formels. Elle va jusqu'à affecter la posture de l'autrice, fonction pourtant difficilement ébranlable puisqu'à l'origine de tout. S'en suit la thématique de la rupture, aux conséquences avantageuses ou non, qui s'étale dans des domaines variées. Les protagonistes principales sont soumises aussi bien à l'amour, à ne pas confondre avec de « maigres feux » (PO, p.293) qui ne laisseraient que de maigres traces, qu'au départ ou encore à la mort, toujours empreinte de tristesse et de regrets. L'ensemble participe au caractère ambivalent des transgressions. Les trois femmes savent ce qu'elles quittent, une certaine vision de la féminité définie dans le premier chapitre et reniée en tout ou en partie, savent ce qu'elles revendiquent, une certaine indépendance, mais ignorent ce qu'elles vont réellement obtenir. Les châtiments à la dérogation aux lois ne manquent pas d'apparaître et sont parfois amèrement regrettés, sans pour autant qu'un retour en arrière soit possible. Là est la seule donnée assurée : quel que soit le prix du billet,

quelle que soit la destination souhaitée, il s'agit d'un aller simple et monter dans le train en acceptant ne jamais revoir la gare du départ est déjà un acte coûteux.



### Chapitre 3 : Une case à soi

Les deux premiers chapitres ont démontré que les femmes des entourages respectifs d'Émilienne Balthus, Aline Berger et Delphine Maubert doivent répondre à des exigences similaires à celles qui se retrouvent ailleurs dans la société et dans la littérature : une soumission, même consentie, au mari, des injonctions à la maternité, un devoir envers l'entretien de la maison, ou encore la responsabilité du repas et de l'éducation, à l'exception de ce qui a trait à l'intellectuel. En restreignant le champ à chacun des romans en particulier, se trouvent des diktats plus insaisissables et pourtant efficaces. Dans *La Plage d'Ostende*, apparaît de façon prédominante celui de la Beauté, avec une majuscule pour la distinguer de celle ordinaire et subjective qui peut se retrouver partout ailleurs. *Récit de la dernière année* astreint particulièrement ses protagonistes féminins à une identification à leur lignée. Quant aux femmes d'*Orlanda*, il leur est prioritairement demandé de s'emparer et de faire leur les particularités d'une certaine classe sociale. Au-delà de la richesse, qui n'est pas suffisante, elles doivent être distinguées, avoir le verbe rare et bien choisi, se vêtir de matières véritables. Émilienne, Aline et Delphine ne sont pourtant pas condamnées à suivre ce modèle intransigeant dont elles ont tôt fait de détourner certaines règles. L'archétype n'est jamais entièrement refusé : le but n'est pas de devenir un homme ni d'entrer dans une catégorie d'êtres agenres. Même dans le cas d'*Orlanda*, il n'y a pas de volonté totale de transition : le changement de corps est le résultat de la volonté de seulement une moitié de l'âme d'Aline, qui parviendra par la suite à concilier les deux dans son corps initial. De plus, comme le souligne Katharine Swarbrick dans son article « Orlanda et la problématique de la jouissance », « Orlanda ne jouit pas en tant qu'homosexuel » et « c'est la femme en lui qui jouit de l'homme étranger »<sup>109</sup>. Le pénis ne fait pas le genre et s'approprié un corps mâle fait d'Orlanda un être « hybride », non un homme<sup>110</sup>. Se retrouve ici une forte influence du modèle d'Orlanda, à savoir le roman de Woolf, où Orlando adopte un comportement androgyne pour continuer à bénéficier des privilèges masculins tout en étant une femme<sup>111</sup>.

Sans cesser de se revendiquer femme, l'enjeu est la possibilité d'être soi-même au sein de ce groupe social, au risque de subir les punitions qui vont de pair avec la

---

<sup>109</sup> Katharine Swarbrick, « Orlanda et la problématique de la jouissance » in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.146.

<sup>110</sup> *Ibidem.*

<sup>111</sup> Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*

transgression, établies dans le second chapitre. Toutes continuent à répondre aux exigences sous-jacentes, presque indicibles, abordées dans le premier chapitre, et cherchent à trouver leur place face aux autres injonctions. Après avoir exposé dans le chapitre précédent les ambivalences de ce désir transgressif, ce troisième et dernier chapitre reviendra sur cette place de femme au mépris des conventions, découlant de l'importance d'être soi-même. Pour ce faire, l'analyse reviendra dans un premier temps sur le privilège d'une identité face au mille autres possibles, avant d'aborder la recherche d'harmonie perpétrée par les héroïnes à divers niveaux, qui appuie ce besoin de faire totalement sien un endroit et de s'y affirmer. Enfin, ce chapitre se clôturera sur les constituants effectifs des personnalités des héroïnes d'Harpman, en marge des limites de la féminité suivies par leurs semblables sans jamais basculer.

### 3.1. « Je est mille autres »

Mais s'incarner dans un corps intact ! Changer de monde en faisant trois pas ! *Je est un autre ? Je est mille autres et puisque ce je me lasse, pourquoi ne pourrais-je pas le quitter ?* (O, p.16)

C'est sur ce raisonnement que démarre l'aventure d'Aline et sa téméraire moitié d'âme en mal de voyage. Il s'agit également d'une porte d'entrée dans la réflexion à propos de « la pluralité d'identités potentielles d'une personnalité », étudiée par la docteure en littérature française Dora Leontaridou dans « Décomposition et recomposition de l'identité féminine »<sup>112</sup>. Hors des cases dont il a été difficile de s'extirper, Aline, Delphine et Émilienne se retrouvent confrontées à une infinité d'êtres possibles, s'éloignant un peu plus des autres protagonistes dites féminines. Par exemple, Anita Balthus, « la belle Anita », n'est rien d'autre qu'une épouse et une mère : même exprimer le fond de sa pensée est hors de sa portée, « comme il lui v[ient] peu d'idées » (PO, p.9). Lorsqu'Émilienne quitte le domicile parental, elle laisse en partant deux petits chiens, « de la sorte qui exige des soins constants », afin qu'Anita puisse continuer à materner (PO, p.116). Dans un objectif global de déterminer la féminité propre aux héroïnes d'Harpman, cette première partie du troisième chapitre reviendra sur cette infinité de destins en puissance, définissant les protagonistes principales comme des êtres complexes, qui privilégient néanmoins un de leurs « je » face à tous les autres.

---

<sup>112</sup> Dora Leontaridou, « Décomposition et recomposition de l'identité féminine dans l'œuvre de Jacqueline Harpman » in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.123.

La « pluralité de ‘je’ est une constatation de base de la psychanalyse »<sup>113</sup> affirme Dora Leontaridou avant d’expliquer que dans *Orlanda*, le « ‘je’ fonctionne en tant que ‘tu’ dans l’imaginaire du personnage », avec pour conséquence que le « moi » se retrouve envisagé à la troisième personne : « Je regarde avec stupeur *moi* qui *lit*, oui le verbe est désormais à la troisième personne du singulier » (O, p.18). « La troisième personne du singulier renvoie à l’identité psychanalytique du ‘ça’ », ce lieu inconscient d’où proviennent les pulsions<sup>114</sup>. Dans *Orlanda*, « je » ne se contente pas d’être inaccessible, il se fait mille. Le roman synthétise explicitement ce qui apparaît de manière sous-jacente dans *Récit de la dernière année* et *La Plage d’Ostende*, où les « je » inconscients sont tout aussi nombreux.

Émilienne apparaît a priori contraire à cette théorie, s’affirmant consciente d’elle-même dans son entièreté et dans son unicité puisque tout entière dévouée à Léopold. Elle dit dans un premier temps qu’elle ne reviendra dans sa chambre, après avoir tenté de se révéler à Léopold, « qu’en vainqueur ou pour mourir » (PO, p.70). Elle confirme dans un second temps qu’elle « n’avai[t] qu’un seul destin », le destin faisant ici synonyme de « je », et « serai[t] morte » (PO, p.225) d’avoir voulu Léopold sans réciprocité. Cependant, son interlocutrice a tôt fait de lui répliquer : « Mourir ? Il faut pouvoir » (PO, p.225). La suite des événements lui donne raison : Émilienne survit des années à son amant, amputée mais vivante, prouvant que même liée au point de devenir l’autre consciemment, elle ne peut effacer tout à fait la multitude latente des autres « je ». Chacune de ses rivales dans la quête de l’amour de Léopold s’en fait le miroir : aucune n’est reconnue par lui, toutes survivent et développent une facette différente. Sa fille Esther en est le parfait exemple : un de ses « mille *je* » est le compagnon de sa mère, auquel nul ne résiste. Elle en tombe amoureuse à onze ans, comme Émilienne, et part sur ses traces pour tenter de s’éclore sous le regard aimé, essayant à son tour de se révéler à lui à quinze ans, de son côté sans succès. Pour autant, il ne s’agit pas de son seul amour, ni donc de son seul « je ». L’un d’eux, le théâtre, en ce compris l’amour du public et leurs applaudissements, produit sur elle les mêmes effets que Léopold sur Émilienne, influençant physique et caractère :

Je me suis vue dans un miroir, par hasard, car je n’y pensais pas, les regards sur moi suffisaient : j’ai été stupéfaite. J’étincelais. J’irradiais. Mes cheveux formaient

---

<sup>113</sup>Dora Leontaridou, « Décomposition et recomposition de l’identité féminine dans l’œuvre de Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge, *op. cit.*, p.125.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.126.

un nuage de lumière autour de mon visage, mes yeux brillaient comme des pierres précieuses, le monde était à moi. (PO, p.303)

Esther aurait pu être Léopold : elle s'est détournée des hommes et a été la scène, même si elle ne s'en rend pas compte et « porte son histoire comme un brassard de deuil » (PO, p.302), veuve éternelle qui ne réalise pas être la promise d'un autre. Esther est donc la répudiée, Blandine « la sécurité », Mme Van Aalter « l'avenir », Émilienne est « lui » (PO, p.96). Toutes ont une réponse lucide à proposer à la question « Qui est “je” ? », comme si ce dernier était unique, faisant de Léopold la clé de voûte du récit. Émilienne pourrait donc s'exclamer, à l'instar d'Aline, que « *Je* est mille autres », si elle n'était pas tant maîtresse d'elle-même et de ses désirs. Au-delà de ses autres destins qui patientent derrière ce « je » revendiqué, ce qui différencie Émilienne des autres et la complexifie se situe dans sa « lutte pour son identité »<sup>115</sup>. Les autres protagonistes subissent ou s'accommodent ; Émilienne se construit précisément telle qu'elle se veut, sans un regard pour toutes les autres possibilités d'être, et « rien n'est laissé au hasard »<sup>116</sup>. « La passion qu'éprouve Émilienne et que partagera Léopold n'est ni l'effet de la magie ni celui du destin, elle est parfaitement consciente et nourrie de matérialité »<sup>117</sup>. « Je » est peut-être mille autres mais son « je » ne la lasse pas puisque « je » est Léopold.

À travers le deuil de sa propre existence, de « l'état du renoncement » au « regret de la vie qui s'en va »<sup>118</sup>, Delphine cherche selon Jeannine Paque à « aller au bout de la connaissance d'elle-même »<sup>119</sup> et peut conclure, dans un dernier souffle : « C'était moi » (RDA, p.246). Pourtant, dans *Récit de la dernière année* également, se dissimulent derrière le « moi » conscient et revendiqué une infinité d'autres, délaissés. Il est intéressant de revenir ici sur la psychanalyse et notamment l'étude du « genre hors norme » que dresse Clotilde Leguil dans son essai *L'être et le genre, Homme/Femme après Lacan*, où elle revient sur la question « Qui suis-je ? ». Cette interrogation est balayée par une Émilienne trop occupée à être Léopold que pour songer être différente, mais taraude Delphine en début de *Récit*. La quinquagénaire se retrouve dans l'explication que donne Leguil des propos de Lacan :

---

<sup>115</sup> Jeanine Paque, *op. cit.*, p.85.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

Suis-je ce corps qui me fait éprouver certaines sensations ? Suis-je ces pensées qui me traversent ? Suis-je ces rêves qui me surprennent ? Suis-je tout simplement ce qu'on dit que les femmes sont, en général ?<sup>120</sup>

Delphine s'interroge ainsi sur la moitié de sa vie écoulée, sur la moitié qu'elle pense lui rester, sur son présent, sur son identité qui évolue et qu'elle ne parvient pas à saisir : « la vie, cette étrange courbe : on se déploie, puis on décline » (RDA, p.11). Toute cette quête de soi s'arrête rapidement : les « je » ont besoin d'être en vie pour exister et il n'y en a rapidement plus qu'un seul qui compte, celui qui touche à sa fin. Delphine est une conscience éveillée et maîtresse d'elle-même dans un corps qui se dégrade avant d'être qui que ce soit d'autre. Elle « [est] [s]a pensée qui va bientôt finir » (RDA, p.246) et qui reste active jusqu'à la dernière seconde. Malgré cette certitude, elle continue à se penser comme un « mystère » (RDA, p.246), incapable de se définir et de répondre à la question de Lacan « qui suis-je ? ». Face au court laps de temps qui lui est donné à l'annonce de son cancer, Delphine met toutes les interrogations de côté pour se consacrer aux exigences du « je » qui disparaît, sa volonté de maîtrise sur son corps et son désir d'union avec sa mère et sa fille notamment. C'est ce « moi » là qu'elle explore au détriment du reste et qu'elle affirme en dernière ligne de *Récit*, ce qui n'enlève rien à l'existence des autres ni à l'énigme qu'ils constituent.

*Orlanda* présente explicitement « mille je » au sein d'un même corps et s'attarde sur la fuite de l'un d'entre eux. Ce départ est l'élément perturbateur de l'intrigue, qui tourne quant à elle autour de la façon dont le « moi » abandonné pourra récupérer l'intempestive partie de son « ça », puisqu'il ne s'agit pas de la manifestation d'un inconscient au complet, seulement d'un morceau sur mille. La fin du roman se construit par ailleurs sous forme de compte à rebours, avec le « dernier matin » (O, p.281) puis la « dernière heure » (O, p.283), tout menant à cette réunion comme résolution finale. Du début à la fin du livre, Aline et *Orlanda* tentent par de « piètres bricolages » (O, p.284) de se rassembler, dormant « tête contre tête, unité reformée qui jouit de soi-même » (O, p.242) ou se rejoignant « clandestinement [...] la nuit sur les marches de l'escalier » (O, p.284). Il n'est donc pas question de deux « je » mais bien d'un seul : celui qui est finalement formé par les deux protagonistes lorsqu'*Orlanda* est forcé de rejoindre le corps d'Aline. Une fois réuni, ce nouveau *je* supprime tous les autres dont il ne sera plus question, comme en témoigne son « impatience » à « retrouver Albert » (O, p.292). C'est en effet dans la sexualité et la

---

<sup>120</sup> Clotilde Leguil, *op. cit.*, p.129.

jouissance que s'affirme cette facette, pour reprendre l'analyse que Katharine Swarbrick fait du roman. La conférencière postule qu'Orlanda isolé représente le pôle de la « jouissance phallique », tandis qu'Aline sans Orlanda ou en présence d'un Orlanda bâillonné se situe du côté de la « jouissance de l'Autre »<sup>121</sup>. Les âmes réunifiées, elles, découvrent une « troisième forme de la jouissance [...] : la jouissance résiduelle d'une poussée attachée en permanence aux orifices érogènes »<sup>122</sup>, que Lacan nomme le « plus-de-jouir »<sup>123</sup>. Cette troisième forme n'est pas seulement le témoin de la réunification de ce « je » et sa suprématie sur tous les autres, elle est l'accomplissement d'une quête : celle du départ d'Orlanda dans un corps qui « peut tout » puisqu'il « n'est pas une fille » (O, p.17), surtout jouir comme il ne pouvait le faire en tant qu'Aline, et celle du retour qui lui prouve une bien plus grande étendue des possibilités. Le « je » mis en avant par Aline n'est plus seulement à la recherche de « jouissance phallique » : la séparation temporaire le rend capable de jouir de son corps et de celui de l'autre.

Dans chacun des trois romans, « *je* est mille autres » mais ces mille « je » ne méritent pas tous l'attention des héroïnes, ce qui n'en fait pas moins des êtres complexes aux multiples possibilités. Sous l'éclairage des propos de Leguil et de Lacan, ce travail sur elles-mêmes accompli par les héroïnes s'inscrit non seulement dans une quête de leur identité, mais aussi dans une affirmation de leur féminité. Leguil souligne que

Lacan, avant les études de genre, aperçoit dans le discours sur les femmes en général le lieu d'où prolifèrent les stéréotypes dévalorisants à l'égard des femmes. Mais il n'en conclut pas à la disparition nécessaire du signifiant *femme*. Au contraire, il y voit la trace même de ce qui dérange la norme, voire la *norme mâle*, dans la position féminine.<sup>124</sup>

Le constat s'applique aux héroïnes d'Harpman, dans la mesure où elles aussi trouvent à l'intérieur du signifiant *femme* une manière de transgresser les normes, au risque de déranger celles et ceux qui les respectent. Leguil explique ensuite qu'« être une femme ne relève d'aucun savoir et d'aucune norme »<sup>125</sup> et qu'une femme en viendra dès lors « nécessairement à se demander ce que c'est d'être une femme »<sup>126</sup>. La question « Qui suis-

---

<sup>121</sup> Katharine Swarbrick, « Orlanda et la problématique de la jouissance », in Susan Bainbrige (dir.), *op. cit.*, p.150.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Gisèle Chaboudez, « Le plus de jouir », *Figures de la psychanalyse*, volume 1, no. 25, 2013, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2013-1-page-197.htm> (page consultée le 26 juillet 2019).

<sup>124</sup> Clotilde Leguil, *op. cit.*, p.126.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.129.

je ? » devient là « proprement féminine »<sup>127</sup>. Émilienne, Aline et Delphine accordent à l'un de leur « je » le privilège de s'épanouir, finissent par penser savoir répondre à la question de l'identité, cessent de s'interroger sur elles-mêmes dans leur pluralité et sont en conséquent incapables de définir tous leurs autres « je ». Or, toujours selon Lacan,

Devenir une femme et s'interroger sur ce qu'est une femme sont deux choses essentiellement différentes. Je dirai même plus – c'est parce qu'on ne le devient pas qu'on s'interroge, et jusqu'à un certain point, s'interroger est le contraire de devenir.<sup>128</sup>

En niant neuf-cent-nonante-neuf « je » au bénéfice d'un ultime, Émilienne, Aline et Delphine affirment leur personnalité et leurs choix propres, qui les différencient des autres femmes des romans. Toutefois, selon Lacan, le non-savoir d'elles-mêmes dans leur entièreté leur permet, malgré les transgressions, d'appartenir à ce groupe.

### 3.2. En symbiose avec l'environnement

Émilienne Balthus, Aline Berger et Delphine Maubert vivent à Bruxelles. Il s'agit de trois Bruxelles différentes, qui répondent aux besoins, modernes ou non, réalistes ou non, de leur roman respectif. Y a-t-il seulement des métros en circulation sous la capitale de Delphine Maubert ? Ils ne sont jamais mentionnés et cela dépendra de l'imagination ou des connaissances des lecteur·rice·s. Ce qui n'est pas laissé au hasard, en revanche, ce sont les descriptions de leurs habitations respectives. Dans son analyse intitulée « Géographies secrètes »<sup>129</sup>, Judyta Zbierska-Moscicka souligne que l'intérieur des habitations est le reflet de l'intériorité humaine et que les descriptions de « ces lieux contribuent à complexifier, parfois opacifier les personnages, à maquiller certains de leurs gestes, à rehausser certains de leurs traits, à épaissir certains de leurs comportements »<sup>130</sup>. Outre ces propriétés, les intérieurs constituent un véritable prolongement des protagonistes.

L'importance accordée à la symbiose entre logement et esprit trouve son équivalent dans l'importance, tout aussi présente dans les romans, du reflet de l'âme par le corps. À ces deux volontés, celles de se sentir en accord avec son logement et avec son apparence, s'ajoute celle d'être en accord avec le rôle de personnage de fiction. Toutes, traitées ici successivement, témoignent de la nécessité d'ipséité, « ce qui fait qu'une personne, par des

---

<sup>127</sup> Clotilde Leguil, *op. cit.*, p.129.

<sup>128</sup> Jacques Lacan, *Les Psychoses, Le Séminaire, livre III*, Paris, Seuil, « Le Champ Freudien », 1981, p.200.

<sup>129</sup> Judyta Zbierska-Moscicka, « Les géographies secrètes dans quelques romans de Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.9.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

caractères strictement individuels, est non réductible à une autre »<sup>131</sup>. Il est en effet possible que plusieurs personnes habitent des endroits ou des corps similaires si ceux-ci sont une imitation déformée de leurs âmes. Cela devient en revanche impossible si les endroits en sont des éléments à part entière, en conséquent tout aussi uniques que le reste de l'esprit. Soulignons que dans cette partie, l'âme correspond au « je » mis en avant par chacune des héroïnes et défini dans le point précédent.

Abordons tout d'abord le concept d'apparence, thématique essentielle dans les trois romans. Le premier chapitre a démontré qu'il est essentiel pour les femmes de *La Plage d'Ostende* d'être belles et pour celles d'*Orlanda* d'être assimilées à une classe sociale élevée. Outre cela, il est essentiel pour chacune de présenter un physique en adéquation avec son âme, afin de pouvoir s'habiter parfaitement. Ainsi, l'isotopie de l'apparence, que ce soit à travers les miroirs, les tenues ou le maquillage, transparait en filigrane du début à la fin du *Récit de la dernière année*. Delphine formule très directement la problématique, devant son miroir : « Qu'apprend-on sur soi-même en se regardant » (RDA, p.61) et « en quoi son apparence parlera-t-elle de ce qui [lui] arrive ? » (RDA, p.62). Que ce soit au moment de son anniversaire ou à la fin de sa vie, le corps témoigne de son habitante, qui a « passé le milieu du chemin de [s]a vie » (RDA, p.10) ou est « en train de mourir » (RDA, p.230) mais reste « belle » et soucieuse jusqu'à la fin de se présenter non comme vieillissante ou comme malade, mais bien maîtrisant la situation. La narratrice affirme que chacun a « sa folie préférée, celle de Delphine est que la raison la guide » (RDA, p.26). De plus, la quinquagénaire s'enquiert auprès de sa mère de la possibilité d'être « aux commandes » (RDA, p.12) face au temps qui passe. C'est bien du physique dont traite la question, comme le démontre la réponse de Pauline qui lui dit savoir qu'elle serait plus rapide en prenant le temps de se « redresser, mais il y a le risque de [s]e voir dans le miroir et [elle] sai[t] bien qu'[elle se] déplairai[t] » (RDA, p.12). Delphine s'entretient donc avec sagesse, reste coiffée et maquillée jusqu'à la fin (RDA, p.230). Même la nuit de sa mort, alors que la partie s'achève, Delphine affirme qu'elle « doit rester aux commandes jusqu'au bout » (RDA, p.245), marquant une dernière fois la prédominance de l'esprit, qui ne peut « s'arrêter le premier », sur le corps. Le parallèle entre les deux formulations appuie l'importance de la concordance entre visage et âme, toutes deux perpétuellement soumises<sup>132</sup> au discernement de Delphine. Dans son cas, l'apparence ne parle donc pas de

---

<sup>131</sup> « ipséité », CNRTL, Trésor de la Langue Française, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ips%C3%A9it%C3%A9> (page consultée le 15 juillet 2019).

<sup>132</sup> Mise en application de l'accord de proximité (cf note en début de mémoire).

ce qui lui arrive, mais bien de ce qu'elle est : une femme tempérée qui fait de la modération un mode de vie, qui redevient toujours calme et « ne le f[ait] même pas exprès » (RDA, 236). Comme souligné dans le point précédent, Delphine est avant tout son esprit actif, qui lui n'est pas atteint par le cancer. C'est le corps qui meurt, ce qui ne peut avoir lieu que de manière sournoise et pratiquement invisible puisqu'il est la prolongation d'une âme bien vivante.

Émilienne, pour sa part, est loin d'être une femme modérée : sa beauté à elle est excessive, voulue « violemment » (PO, p.136), se « déploie » (PO, p.66) jusqu'à ce que l'héroïne en devienne « la plus jolie femme du monde » (PO, p.112) et frappe ses interlocuteur-ric-e-s à leur en faire peur (PO, p.302) ou à les « foudroyer » (PO, p.152). Sa fille dira à son propos :

On ne peut pas décrire cela, à peine si j'en croyais mes yeux, tout à coup, tu étais nimbée de lumière, tu es devenue la beauté même. Ce n'est pas que tu étais belle : tu étais ce qui définissait la beauté. La splendeur a jailli de toi, tu faisais mal aux yeux comme le soleil [...] (PO, p.302)

Elle parle plus loin pour la décrire de « statue d'or » : tout semble hyperbolique, à l'image d'une femme qui refuse les concessions et dira d'elle-même n'avoir le choix qu'entre « un seul destin » ou la mort (PO, p.225), refusant d'admettre que d'autres voies sont possibles. Sa démesure n'est pas le seul élément dont son apparence est l'interprète ; toute l'âme qu'elle se taille, en ce compris la présence de son amant, y est reflétée. Avec ses yeux tels de « l'eau gelée » et son « teint de sable au soleil », elle est « la réplique exacte d'une image que [Léopold] portait en lui sans l'avoir jamais vue » (PO, p.72). Son choix de vêtements et de fard à paupières, dans les tons beiges, gris et bleus, froids comme la plage d'Ostende sous la lumière hivernale, manifeste aussi de l'âme de Léopold faite sienne. L'observer rend ainsi soucieuses ses rivales : « Je vis un nuage passer sur le front de Mme Van Aalter : elle connaissait bien les couleurs de Léopold » (PO, p.86). Dans ce roman, le corps n'a d'intérêt que s'il abrite une âme vivante, ce que soulignent les propos d'Émilienne lors de l'enterrement de son amant, où elle parle de son « corps inutile » (PO, p.292). Celui de la jeune fille accueille une âme des plus vivantes, avec toute la dimension de démesure que ce terme peut englober, construit à son image pour permettre non seulement son propre épanouissement mais aussi celui de sa passion amoureuse.

Le cas du corps d'Aline, même s'il met en place les mêmes mécanismes que ceux à l'œuvre dans *La Plage d'Ostende* et dans *Récit de la dernière année*, est intéressant

puisqu'il se développe en trois temps selon la division de son âme. Tout d'abord, il y a la demi-âme d'Aline seule dans son corps, qui ignore son potentiel ; ensuite, il y a Orlanda dans le corps de Lucien ; enfin, il y a Aline réunifiée. Chacune des trois enveloppes est le reflet de l'âme qui l'habite. Aline, à l'instar de Delphine, est mesurée, à la différence que cela se fait aux dépens d'une partie de sa personnalité. La jeune femme est dès la puberté « entrée dans la reddition » (O, p.35), ce qui marque une succession de « capitulations » : ses cheveux sont « domptés », ses ongles longs et soignés (O, p.36) : « elle devrait plaire et cependant [...] on ne la remarque guère » (O, p.23). Jusqu'à sa démarche, évitant les grands pas, tout en elle connote la fadeur et la retenue, ce qui correspond à son âme amputée ou semi-bâillonnée. Orlanda, libéré et sans plus aucun garde-fou dans le corps de Lucien, est tout l'inverse : il a la démarche souple, est rieur et agile, « son âme qui a douze ans retrouve les grands pas » (O, p.40). Il se débarrasse rapidement de toutes les coquetteries dont Lucien faisait preuve et se félicite par la suite de n'avoir plus qu'à se raser, ce qui est « beaucoup moins astreignant » :

Les produits de beauté, le démaquillant, la lotion hydratante, crème de jour, crème de nuit, anticernes, fond de teint, mascara, vernis à ongles, dissolvant, quelle discipline ! j'avais déjà oublié tout ça ! (O, p.225)

Orlanda a une âme encore enfantine dont le naturel se fait ici écho. Le changement d'âme et l'évolution du corps qui en découle sont par ailleurs explicites : « on ne reconnaît pas le jeune homme à l'air migraineux du café » (O, p.41). Pour ce qui est de l'âme réunifiée, elle est peu développée mais ne fait pas exception : forte de deux expériences, elle est notamment « étonnée de la beauté de son dos » mais aussi attendrie « de ses timidités » et sent « que le temps de la tristesse [est] fini » (O, p.291). Elle a alors une pensée pour sa mère, sa grand-mère et son arrière-grand-mère, « enclavées les unes dans les autres, ligotées, dépossédées », avant de « se redress[er] » (O, p.292). Le contraste entre ces femmes esclaves, prenant forcément peu d'espace, et ce verbe connotant l'ampleur accentue le nouveau physique qui va de pair avec la nouvelle personnalité. En outre, son épaule est « durcie » et son « thorax élargi par une respiration puissante » : chaque détail de son être témoigne désormais de sa vigueur et de sa fougue, qu'elle est « impatiente » de partager avec Albert (O, p.292).

Chaque âme des protagonistes habite un corps qui lui ressemble, accentuant l'association entre ces deux entités étroitement liées. Les corps, eux, habitent dans des maisons à leur image également. Dans son analyse de l'œuvre d'Harpman, Zbierska-

Moscicka postule que, chez cette autrice, la maison « participe à la formation ou [au] raffermissement de l'identité »<sup>133</sup>. Elle souligne ainsi que la décoration d'une maison est le premier acte d'indépendance d'Émilienne, qui se contentait jusque-là de rester cachée parmi « les accessoires qui prolongeaient [s]a mère » (PO, p.20) et marque avec la rénovation du bâtiment un virage brutal par rapport à l'image qu'elle avait l'habitude de refléter<sup>134</sup>. Dans la même logique, cette analyse souligne qu'Aline, musardée par sa mère, n'a pas l'occasion d'agrémenter son appartement selon son propre goût<sup>135</sup>. Si le cas de Delphine n'est pas abordé dans le texte de Zbierska-Moscicka, c'est parce que le *Récit* n'est qu'une fenêtre d'une année sur la vie d'un personnage déjà adulte. Pour autant, la thématique de la demeure n'est pas omise de ce roman et y est même essentielle. Là comme dans *Orlanda* et dans *La Plage d'Ostende*, plus qu'un élément de libération parmi d'autres, la maison est, au-delà de l'écho de l'âme des héroïnes, partie intégrante de leur personne.

Ce postulat s'illustre à plusieurs reprises dans l'histoire d'Émilienne. Judyta Zbierska-Moscicka établit par exemple que la jeune fille en découvrant la maison de Genval, « se trouve d'emblée pénétrée de l'atmosphère du lieu qui quoique complètement inconnu lui communique un esprit familier »<sup>136</sup>. L'espace devient rapidement l'extension d'elle-même, conçue à son instar, comme vu précédemment dans ce travail, à l'image des grands espaces qui fascinent Léopold, lacs et plages. « Les grandes pièces restent dénudées » à l'étonnement des parents qui estiment la « maison inachevée » (PO, p.36) : « on dirait que cette maison est pensée pour la peinture. Elle est si sobre, on ne voit que le lac » (PO, p.37). La jeune fille aussi s'est pensée pour la peinture : Léopold dit d'elle qu'elle est « belle » et qu'il n'a « qu'à recopier » (PO, p.283). Des années plus tard, Émilienne sera à nouveau imprégnée d'un espace dès les premiers instants, avant de le façonner à son image : il s'agit de l'hôtel Hannon, d'un impact tel qu'il donne son nom au chapitre. La jeune femme y finira sa vie, sentant « que tous les endroits où [Léopold et elle ont] passé du temps auparavant n'étaient que des étapes vers cette maison ouverte sur la rue, presque impudique ». Plus encore que lors de son entrée à Genval, un parallèle s'établit entre l'hôtel et Léopold, qui est aussi son âme. Dès qu'elle voit l'amant comme l'hôtel, elle sait qu'ils

---

<sup>133</sup> Judyta Zbierska-Moscicka, « Les géographies secrètes dans quelques romans de Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.10.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.16.

lui appartiendront. De la même façon qu'elle « l[it] [s]a vie sur son visage », elle sait tout ce qui se déroulera dans ces pièces :

Je sus que, quand elle serait pleine de monde, éclatante de lumière, je ne fermerais pas les rideaux, je laisserais la fête déborder dans la rue, envahir le quartier, les passants s'arrêteraient sur le trottoir et regarderaient, étonnés par le privilège qu'on leur accordait, les lieux danser. Puis les invités s'en iraient l'un après l'autre, la musique se tairait lentement, on verrait encore briller les lustres de cristal pendant un moment, [...]. (PO, p.230)

Si les similitudes entre les rencontres inscrivent l'hôtel comme part de l'âme d'Émilienne, les formulations de Léopold avant l'achat permettent en outre de l'inscrire comme une part de son caractère excessif : « Tu veux avoir la plus belle maison ? Être la plus étonnante ? » (PO, p.231). Face à cela, la jeune femme peine à répondre. Elle sent « de la férocité en [elle] et [s]a voix aurait résonné comme un feulement de prédateur » (PO, p.231). Or, la férocité, au même titre qu'un grand intérêt porté à une beauté digne de tous les superlatifs, s'inscrit au plus profond de sa personne et pas seulement face à l'inanimé : tout au long du roman, elle se bat comme une lionne contre qui ose se mettre en travers de son chemin. De plus, sa voix est décrite pareille à un feulement lors de sa révélation à Léopold, marquant une nouvelle similitude entre le désir pour l'âme sœur et celui pour la maison. Non seulement Émilienne habite un endroit autant que l'endroit l'habite, mais cette réciprocité va en plus jusqu'à lui permettre d'être la demeure d'autres protagonistes : Léopold « s'introduit en [elle] par fraude » (PO, p.100) et elle organise les lieux de façon à ce qu'il s'y sente chez lui. Il en va dès lors de même dans ses foyers, extensions de son corps et de son âme en tant qu'habitation de son amant. Les différents pôles, amant, corps, demeures et âme, s'entremêlent jusqu'à l'indistinguable.

Lorsqu'Orlanda prend possession du corps de Lucien Lefrène, il s'exclame : « La maison est à moi » (O, p.19), posant rapidement les bases d'un roman où le corps est un lieu comme un autre, auquel il est accordé grand soin pour qu'il soit la continuation de l'âme. Les pièces d'habitations répondent à la même logique : une Aline enfant et libre grandit « dans de vastes salles aux plafonds bas où l'on pouvait courir vingt mètres en ligne droite sans être arrêtée par un mur » (O, p.55) puis, grandissant et muselant Orlanda, se retrouve dans « une petite chambre d'étudiant, [où] elle ne pouvait pas faire trois pas sans se cogner au lit, à la table ou au lavabo » (O, p.55). Elle connaît ensuite un court répit dans son appartement d'adulte, avant que « sa mère lui arrange vite ce désert invivable,

conformément à l'image qu'elle a d'un appartement de jeune femme »<sup>137</sup>. Lorsqu'elle laisse Orlanda s'exprimer, l'appartement se rénove avec plus de créativité :

Et tu feras une passerelle couverte qui reliera les deux balcons de derrière. Elle sera entièrement vitrée, pleine de soleil, avec une forêt de plantes vertes. Nous habiterons un anneau bien refermé, un véritable univers où, allant droit devant soi, on se retrouve au point de départ. (O, p.59).

Il est intéressant de souligner le terme « univers » utilisé ici, ainsi que les impressions d'infini qui en résultent : quand Orlanda est présent, les limites paraissent s'éloigner. Par ailleurs, Orlanda en fuite n'appréciera pas l'appartement de Lucien Lefrène. Sa succession de logements en quinze jours d'exil correspond parfaitement à son caractère capricieux et spontané d'enfant : il enchaîne les nuits chez les amants ou à l'hôtel, sans jamais rien prévoir à l'avance. De plus, la narratrice explicite s'attarde sur les descriptions des logements car elle y voit des « portraits » (O, p.59). En conséquent, les appartements sont là encore une part essentielle de la personnalité des personnages, pas simplement comme un moyen de l'exprimer mais bien comme une façon de la vivre.

Quant au *Récit de la dernière année*, il confirme aussi bien l'hypothèse du « raffermissement de soi » par l'aménagement de l'intérieur que celle de l'intérieur comme extension de soi, tout d'abord parce que sa maison désigne parfois Delphine elle-même par métonymie, notamment dans le regard de son médecin. « Voilà qu'il revenait sans cesse dans la grande maison blanche » (RDA, p.162) sous-entend par exemple que Letellier revient toujours à la femme qu'il aime. Delphine ne peut pas fuir son destin inéluctable et il en va de même pour chez elle : « on ne fuit pas sa maison, et [il] faut donc la maintenir habitable en n'y tolérant pas une femme ronchonante » (RDA, p.25). En l'occurrence, « maintenir habitable » signifie repeindre les murs « tournés au jaune » (RDA, p.25) en blanc. Par cet acte, Delphine masque dans les pièces ce qu'elle ne parvient pas à masquer chez elle : le passage du temps. De plus, la peinture permet de rendre aux lieux leur titre de « grande maison blanche », ainsi qu'ils sont toujours nommés. Ces deux conséquences se rejoignent en un seul objectif d'ordre, d'habitude et de sagesse feinte : Delphine se veut « femme tranquille » (RDA, p.25). Le *Récit* présente de surcroît de multiples comparaisons entre humain-e et habitation : notamment via le personnage secondaire de Maryvonne, amie

---

<sup>137</sup> Judyta Zbierska-Moscicka, « Les géographies secrètes dans quelques romans de Jacqueline Harpman », in Susan Bainbrigge (dir.), *op. cit.*, p.17.

de Mathilde décrite comme invisible et dont l'appartement lui-même ne contient pas de trace de son passage sur terre :

Je la vois traverser en silence, elle ne fait pas une vague, ne laisse pas de trace. Si elle a repeint son appartement, après elle on retapisse, aurait-elle planté un clou qu'on rebouche le trou, c'est comme si elle n'avait jamais été là. (RDA, p.221)

À cela, Delphine rétorque l'importance de laisser sa marque, « un enfant, un mur ou un arbre » et exprime ainsi son désir de « ne pas avoir été une femme sans conséquence » (RDA, p.221). Confrontée à la mort et son absurdité, la maison de Delphine continue à être elle. À l'intérieur comme à l'extérieur de son âme, la mort ne modifie rien là où elle pourrait modifier tout :

Tout pouvait vaciller et perdre sens, il était possible de se retrouver dans le vestibule familial comme en terre étrangère, de regarder autour de soi sans rien reconnaître, de lâcher prise, de gémir, se dire la victime d'un destin injuste et pleurer. Mais après cela ? se demanda-t-elle, et décida que l'étape étant ennuyeuse, il valait mieux la sauter. (RDA, p.108)

De fait, Delphine reste toujours chez elle en son corps, maîtrisant ses pensées jusqu'à la fin, et chez elle dans sa grande maison blanche. Delphine ne veut pas « mourir à l'improviste » et sa tâche de préparer son départ consiste prioritairement à aménager son domaine, à commencer par changer les voilages « ternis » (RDA, p.138). Son domaine va au fil de la maladie « se rétrécir » (RDA, p.138) puisqu'elle n'aura plus la force d'aller loin, se limitant bientôt à ce qu'elle pourra voir depuis son lit et qui doit dès lors être à son image, sous contrôle. Elle meurt dans sa chambre, refusant de la quitter pour aller à l'hôpital, ce qui fait écho à ses propres souhaits : « on ne meurt bien qu'en tête à tête avec soi-même » (RDA, p.242). Les lieux du drame feront forcément partie du tête à tête : aussi « organis[e]-t-elle son décor » (RDA, p.138) qui doit être elle.

Les héroïnes d'Harpman ne se contentent pas d'habiter leur corps ou leur maison : elles s'y fusionnent véritablement et y sont à la recherche de leur identité. Cette dernière ne serait toutefois pas complète sans que leur dimension de personnage de fiction soit prise en compte. Le brouillage des frontières entre autrice, narratrices, personnages et réalité a été établi dans le chapitre précédent : Émilienne, par exemple, narratrice de son histoire, s'écrit comme un personnage de roman en prenant exemple sur des auteur·rice·s célèbres l'ayant précédée (PO, p.16). Cette comparaison avec des écrits fictifs pousse le-la

lecteur·rice vers des « promenades inférentielles »<sup>138</sup>. Ce concept, développé par Umberto Eco, consiste en la formulation d'hypothèses, suggérées par la structure du texte et par d'autres éléments narratifs mis en place par l'écrivain·e. Émilienne en s'écrivant met en place un « topic textuel »<sup>139</sup> d'une autobiographie fictive, qui non seulement oriente les hypothèses du lecteur ou de la lectrice mais limite aussi ses propres possibilités. Dans *La Plage d'Ostende*, c'est donc l'héroïne elle-même qui se narre comme telle et qui ne sort pas du cadre qu'elle pose, ne révélant par exemple jamais des informations qui ne sont pas en sa possession. Ce qui fait en revanche partie du cadre est son double statut : Émilienne est personnage mais aussi écrivaine de son histoire et tire dès lors des ficelles qui ne surprendront pas un·e lecteur·rice « modèle »<sup>140</sup> puisque typique chez Harpman. Entre autres, sans rien laisser soupçonner, la jeune femme rend malade l'épouse de son amant dès l'instant où elle se révèle à lui comme étant sienne, s'écartant une ennemie potentielle qui est désormais perpétuellement clouée au lit, pour des prétextes des plus superficiels : « le premier soir à Genval, elle n'avait pas digéré ses tasses de chocolat et [elle] avait ensuite passé trois jours au lit » (PO, p.286).

Nous pouvons également noter que les autres personnages lui offrent de la légitimité à être cette héroïne presque omnipotente. En dénotent les présentations à Léopold de deux petites filles de onze ans, Émilienne d'abord et puis sa fille Esther, des années plus tard. Émilienne lui est présentée par un « voici » (PO, p.9), marquant une proximité qui paraît peu signifiante mais qui est évidemment très révélatrice de leur destin. En comparaison, Esther est présentée par un « voilà » (PO, p.302), présentatif d'éloignement, et ne rencontre dès lors que « l'échec ». Léopold ne la regarde pas car ce privilège a été accordé, dès les premières lignes du roman, à Émilienne, soulignant sa prédominance à tous les niveaux dans la guerre pour l'Amant.

*Orlanda* est le texte qui met le plus l'accent sur cette fiction inhérente aux personnages, notamment en s'ouvrant sur cette définition du *Petit Littré*: « ROMAN : Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures » (O, p.9). Ajouté à l'omniprésence de la narratrice dont il a déjà été question dans le chapitre précédent, cet élément met en place un cadre où tout est

---

<sup>138</sup> Umberto Eco, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p.142.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.61.

possible pour le personnage d'Aline, qui aurait probablement bien du mal à faire croire à qui que ce soit avoir divisé son âme en deux en dehors du champ de l'imagination. Là, les différentes caractéristiques pouvant être associées au monde décrit sont infinies dans toute encyclopédie individuelle<sup>141</sup> et c'est à ce titre qu'Orlanda peut prendre son indépendance puis revenir dans une Aline enfin complètement elle-même.

Les privilèges de la fiction sont également essentiels à la construction de Delphine, lui permettant de s'imposer sous la plume d'une narratrice qui n'est « pas en état de lui résister » (RDA, p.15) alors même que « rien ne [l']oblige à poursuivre le meurtre entrepris » (RDA, p.43). Delphine s'inscrit parfaitement dans le carcan du roman, dont elle est l'héroïne, comme le titre l'indique, pendant le temps diégétique de 365 jours exactement. C'est bien du récit de sa dernière année à elle dont il est question ici, tel qu'elle l'affirme par ces derniers mots qui clôturent le roman, « C'était moi » (RDA, p.246). L'imparfait ne trompe pas : si son personnage est forcément encore vivant puisqu'il prononce des mots, le texte est pour sa part, bel et bien, terminé. En outre, il ne parlait que d'elle. Même si d'autres thématiques comme le deuil d'une mère étaient abordées grâce au personnage de Mathilde, cette dernière n'en est pas moins un personnage secondaire, au même titre que tous les autres. Ainsi, la malade confirme, à l'instar d'une Émilienne maîtresse à divers niveaux de la structure narrative ou d'une Aline aux propriétés invraisemblables et maîtrisées, qu'elle est chez elle en ces pages autant que dans son corps ou dans son habitation.

En définitive, la recherche de symbiose dont font preuve les héroïnes illustre le dilemme de Paul Ricoeur, qui met en lumière le glissement qui tend à s'opérer entre la question « qui suis-je » et celle « que suis-je »<sup>142</sup>. En effet, la réponse à la première question répond spontanément souvent à la deuxième, en avançant des « traits de caractère et façons d'être », éléments qui « demeure[nt] fixe[s] et identifie[nt] [la personne qui répond] comme étant la même personne malgré les changements »<sup>143</sup>. Ricoeur ne nie pas la part de ces éléments dans l'identité, qu'il appelle l'idem, mais met en évidence leur insuffisance dès qu'il s'agit de définir un sujet animé dont les actions n'impliquent pas seulement ce qu'il est à un moment, même étiré dans le temps, mais bien qui il est d'une façon globale. De

---

<sup>141</sup> Umberto Eco, *op.cit.*, p.93.

<sup>142</sup> Sophie-Jahn Arrien, « Ricoeur et l'identité narrative », juillet 2017, en ligne : [https://www.lepoint.fr/dossiers/hors-series/references/paul-ricoeur-philosophe-du-president/ricoeur-et-l-identite-narrative-21-07-2017-2144946\\_3442.php](https://www.lepoint.fr/dossiers/hors-series/references/paul-ricoeur-philosophe-du-president/ricoeur-et-l-identite-narrative-21-07-2017-2144946_3442.php) (page consultée le 19 juillet 2019).

<sup>143</sup> *Ibidem*.

surcroît, l'idem d'un individu n'est pas son ADN et peut par hasard être très similaire voire identique à celui d'un autre. Il introduit dès lors le concept d'ipséité, « le maintien volontaire de soi devant autrui »<sup>144</sup>. Divers éléments appartiennent aux idem de Delphine, Émilienne et Aline, comme leurs métiers ou l'importance qu'elles accordent à leur apparence. L'union de leurs âmes avec leur corps ou leur milieu, qui transcende et dépasse les trois femmes tout en s'étalant indéfiniment dans le temps, permet de définir « qui » elles sont et non « ce qu' » elles sont. Elle correspond donc à l'ipse. C'est dans le roman qu'elles parviennent à s'épanouir totalement, la narration étant selon le philosophe ce qui permet de réunir les deux pôles identitaires :

Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution [...] Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse); la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative.<sup>145</sup>

La notion d'identité narrative « repose sur l'idée que tout individu s'approprie, voire se constitue, dans une narration de soi sans cesse renouvelée »<sup>146</sup>. Or, les trois héroïnes se racontent en permanence, aussi bien par le biais du texte que par le biais de leur apparence ou de leur maison, marquant ainsi leur volonté de trouver leur place et de la présenter à autrui.

### 3.3. L'habitude de la liberté et le courage de (s')écrire

Delphine, Émilienne et Aline sont des femmes différentes aux mille possibilités d'être, qui, au travers de leurs environnements, se narrent tout autant différemment. Ces différences ne les empêchent pas de se rapprocher : elles affichent toutes leurs particularités, au mépris de leurs mères et d'une série de conventions, ce qui est déjà un point commun en soi. Cette affirmation, relevée dans la partie précédente, ne pourrait cependant se faire sans une série d'éléments, constituteurs mais surtout conditions de leur liberté d'être, qui se font le reflet de ceux proposés par Virginia Woolf.

Dans son célèbre essai *Une Chambre à soi*, l'autrice établit les différents éléments à la condition desquels une femme a la possibilité de développer sa prose et de ne pas être réduite au silence comme ont pu l'être des générations entières des siècles durant :

---

<sup>144</sup> Sophie-Jahn Arrien, *op.cit.*.

<sup>145</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récits*, cité dans Sophie-Jahn Arrien, *op. cit.*

<sup>146</sup> Sophie-Jahn Arrien, *op. cit.*

Si nous vivons encore un siècle environ [...] et que nous ayons toutes cinq cent livres de rente et des chambres qui soient à nous seules, si nous acquérons l'habitude de la liberté et le courage d'écrire exactement ce que nous pensons, [...] alors l'occasion se présentera pour la poétesse morte qui était la sœur de Shakespeare de prendre cette forme humaine à laquelle il lui a si souvent fallu renoncer.<sup>147</sup>

Ces quatre premiers critères – l'argent, une pièce indépendante, la liberté et le courage d'exprimer le fond de sa pensée par écrit – se retrouvent chez les trois héroïnes d'Harpman. Ils sont d'autant plus intéressants, dans la recherche d'éléments particuliers à l'origine de leur identité transgressive, face au constat qu'ils font défaut chez les mères des protagonistes. Pour rappel, ces dernières sont, selon le tableau des « Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction » de Boisclair exploité dans le premier chapitre, majoritairement soumises à une hétéronomie conjugale, là où Delphine, Émilienne et Aline se retrouvent sans aucun doute par tous les critères hors de la « Loi du père ». Cette grille propose notamment une case pour « l'agentivité diégétique et la production socioéconomique », qui correspond aux « cinq cent livres de rente » demandés par Woolf. De ce point de vue, chacune des héroïnes est effectivement indépendante financièrement. Émilienne en fait un de ses combats secondaires, redoutant une vie à cinq mille francs dont elle fait des « cauchemars » (PO, p.145), n'abandonnant jamais son objectif de mener un train de vie luxueux qu'elle estime indispensable à sa liaison avec Léopold. C'est dans cette perspective qu'elle finit par ouvrir sa galerie d'art : « il lui faut de la fortune » (PO, p.212), fortune qu'elle amasse petit à petit suite à des investissements bien placés et des héritages. Delphine quant à elle exerce un « métier sérieux », « ne risque pas sa place » et « n'a pas besoin d'être arriviste car [elle est] arrivée où [elle] voulai[t] être ». Elle n'a pas besoin de « faire des affaires » puisqu'elle « gagne sa vie » (RDA, p.31), elle est d'ailleurs consultée pour les « questions d'argent » (RDA, p.42) et est dépeinte payant l'addition (RDA, p.128). Dans le domaine symbolique aussi, tout laisse à penser qu'elle n'a pas à se soucier de la fin du mois : elle vit dans « une grande maison blanche », est professeur d'université aux multiples assistant-e-s (RDA, p.15) et une certaine Madeleine s'occupe quotidiennement du ménage (RDA, p.25). Le cas d'Aline est comparable à celui de Delphine. Contrairement à Émilienne, elle ne doit jamais s'inquiéter du matériel : « il y a dix générations que sa famille a de l'argent » (O, p.86). De plus, si son confort lui vient au départ de son père (et non de sa mère), qui est celui qui paye pour son logement étudiant puis lui fournit un appartement,

---

<sup>147</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p.170.

Aline devient elle aussi professeure à l'université et termine propriétaire de son appartement (O, p.59), deux éléments qui assurent son indépendance. Le premier des besoins d'une personne en position d'écrire, selon Woolf, est par conséquent présent chez chacune.

Le second élément a déjà été abordé puisqu'il s'agit de la possession d'un endroit à soi, où pouvoir s'isoler. Delphine, Émilienne comme Aline possèdent toutes les trois un logement qui est le leur et qui est capital dans la construction de leur personnage. Il leur sert également de refuge, « grande maison tranquille » (RDA, p.24), « appartement spacieux » dont il est douloureux d'être exilé (O, p.126) ou encore antre « accueillant affectueusement » en son sein (PO, p.35). En cela, les demeures permettent aux héroïnes de bénéficier des avantages avancés par Virginia Woolf, à savoir du temps sans risquer d'être interrompues et donc du temps de réflexion<sup>148</sup>. Pour preuve, c'est bien seule chez elle que Delphine trouve le moyen de penser (RDA, p.24) et Aline, qui partage son appartement avec son conjoint, parvient malgré tout à trouver la solitude dans sa salle de bain, s'immergeant dans une baignoire. Elle est ainsi coupée du monde puisqu'elle n'entend plus et peut « rêver » à « flotter dans les courants [...] dans une lagune, sous les tropiques, portée deçà delà, [elle] monte et [elle] descend » (O, p.60). Quant à Émilienne, sa période en cohabitation avec son époux Charles, uniques années de sa vie adulte où elle n'est pas propriétaire, est également la période qui voit naître le moins de réflexions et d'activités chez elle, au contraire de la période qui suit l'achat de son hôtel, où elle cumule deux métiers qu'elle « sert fidèlement » (PO, p.233).

« L'habitude de la liberté » est une notion plus ambiguë qui apparaît pourtant dans les trois romans, de façon multiforme. Le terme et les manières d'atteindre cet objectif d'affranchissement peuvent être sujets de débats au sein même des romans, comme en témoigne ce dialogue entre deux vieilles femmes, issu de *La Plage d'Ostende* :

- Les femmes libres ? Je voudrais y croire. Moi, j'ai toujours été enchaînée par quelque chose alors que je n'ai jamais dépendu de personne. [...]
- Il faudra que nous comparions nos vies car, moi, je dis que je n'ai jamais été enchaînée en ayant dépendu de tout le monde. (PO, p.123)

Virginia Woolf la définit pour sa part au travers de Shakespeare comme la capacité de « chasser de [soi] et détruire jusqu'à la moindre velléité de protestation, de sermon, jusqu'au moindre désir de proclamer une injustice, de régler un compte, de prendre le

---

<sup>148</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p.88.

monde à témoin de ses épreuves ou de ses griefs »<sup>149</sup>. Il n'est donc pas question de liberté au sens large, mais bien de liberté d'expression en particulier. Toutefois, l'une ne va pas sans l'autre : toutes gagnent en possibilité de parole parallèlement à leur gain de liberté physique. Aline a l'habitude d'être brimée : toute l'intrigue narrative repose sur son incapacité de départ à affirmer toutes les composantes de sa personnalité. Elle n'acquiert pas la liberté en reprenant Orlanda en elle, à la fin de l'histoire, mais bien dès le moment où elle réalise le dommage que représente pour elle le départ de ce dernier. Elle élargit dès lors ses horizons dès le milieu du roman, perdant « son sens des convenances, [...] sa sagesse [et] les honorables préjugés qui font d'[elle] une femme sérieuse » (O, p.234).

Delphine gagne elle aussi en liberté au fil du roman, de manière plutôt paradoxale puisqu'elle est également privée de perspectives lointaines. Pourtant, c'est justement cette absence de futur qui la libère des conventions et obligations, la détachant à la fois des soucis superflus qui l'accaparaient toute entière avant le diagnostic, tels ses cheveux qui « n'auront pas le temps de grisonner » (RDA, p.61), et des conventions sociales. Elle se permet ainsi de demander à ses enfants de partir pour « ne penser qu'à [elle] » alors que l'imaginaire commun voudrait qu'elle meure entourée, qu'il-elle-s en sont « surpris » et dans un premier temps essayent de protester (RDA, p.242).

Enfin, Émilienne peut paraître la moins libre des trois, affirmant qu'il « est clair qu'[elle] n'[a] jamais eu le choix », « prise en embuscade à la fin de l'enfance » (PO, p.31). Si toute sa vie a tourné autour de Léopold, elle n'en est pas moins une femme qui impose ses décisions et refuse la figuration, l'affirmant à plusieurs reprises. « Il ne me conviendra pas de jouer les seconds rôles » (PO, p.96) explique-t-elle à la mécène de Léopold en projetant son mariage, avant d'expliquer sa décision à son amant avec assurance :

Cependant, il faudra que je me marie. Lui ou un autre, je veux bien que vous le choisissiez vous-même, je ne mènerai pas la vie d'une vieille fille. (PO, p.108)

De fait, si elle n'a effectivement pas choisi d'appartenir à Léopold, elle en parle malgré tout en termes de volonté : « moi, je ne voulais m'occuper jamais que de ma passion » (PO, p.39). C'est d'ailleurs ainsi qu'elle formule ce qui a été bouleversé en elle lorsqu'elle l'a rencontré : « Cette glace terrible qui s'est emparée de moi dès le premier instant où j'ai vu Léopold, qui a fermé ma vie sur lui et n'a laissé en moi que le désir et la volonté » (PO, p.41). En d'autres termes, chacune des trois héroïnes fait l'expérience d'une certaine liberté

---

<sup>149</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p.85.

même si elles sont parfois rattachées à des contraintes physiques, comme peuvent l'être la mort ou le lien entre les âmes du couple de *La Plage d'Ostende*.

Découlant directement de cette liberté, en ce compris la liberté d'expression, « le courage d'écrire exactement ce qu'[elles] pens[ent] » est lui aussi éprouvé par Delphine, Émilienne et Aline. Toutes expriment le fond de leur pensée, que ce soit dès le début du roman comme pour Émilienne, qu'aucun personnage puissant n'impressionne, ou que ce soit au prix d'une longue bataille, comme dans le cas d'Aline. En début de roman, la jeune femme se fait la réflexion suivante :

Au fond, la réflexion à propos de la littérature est le seul lieu où je me sente libre. Puis elle se fit la grimace : la réflexion ? dans le secret de mon esprit, ou pour le seul Albert, puisque je n'oserais pas affronter Charles ! (O, p.54)

Il est pourtant heureux qu'elle n'ait pas eu recours au futur pour une telle affirmation, qui est par la suite démentie : après quelques tentatives regrettées (« Je savais bien que je devais me taire » (O, p.65)), Aline finit par obtenir le dessus d'une conversation « et s'entend, stupéfaite, dire à Charles qu'il lui casse les oreilles » (O, p.134). Delphine ajoute une étape à ce processus de prise de parole car elle identifie plus difficilement son ressenti : « Il lui sembla entendre dans son rire intérieur un léger grincement. Elle s'écouta : plus rien » (RDA, p.61). Pendant plusieurs chapitres après l'annonce de la maladie, elle ne paraît pas en être atteinte, jusqu'à l'implosion :

[Delphine] comprit que tout cela n'avait été que façade, décor dressé sans qu'elle en fût avertie par une peur dont elle ne sentait rien tant le travail en était efficace. J'étais étonnée de ne pas m'émouvoir : je mentais. Je suis une menteuse qui ne ment jamais qu'à soi et si savamment qu'elle y croit. Mais quelle tristesse ! on parle du passé, on parle de l'avenir, on n'a jamais rien en main, pas même sa vérité. Je crie. Il était temps : je crie enfin. (RDA, p.151)

Ce moment passé, même si elle n'a pas « la tragédie durable » (RDA, p.151) et se calme rapidement, Delphine s'exprime auprès de ses proches. Ne cherchant plus à dissimuler le drame qui se joue dans ses poumons, elle répond par exemple à l'anodine question « Qu'est-ce que tu as ? » par « J'ai que je meurs » (RDA, p.191). De cette façon, elle arrive au même stade de capacités d'expression qu'Aline et Émilienne.

Pour autant, le courage de dire n'est pas forcément le courage d'écrire. Toutes sont représentées au moins à un moment dans un acte d'écriture. Dans sa conférence sur l'hétéronomie des personnages féminins en littérature, Isabelle Boisclair souligne que plus

une femme est autonome, plus elle est autrice, voire écrivaine<sup>150</sup>. « Un auteur, même du plus haut talent, connût-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un écrivain »<sup>151</sup> a souligné Albert Camus par une formule qui s'applique ici aux trois protagonistes, la notion d'écrivain·e sous-entendant la création d'une œuvre inventée<sup>152</sup>. Delphine, par exemple, accumule les caractéristiques relevées par Woolf, « conditions nécessaires à la création des œuvres d'art »<sup>153</sup>, mais n'a jamais écrit qu'un seul poème, « brûlé avec ses trois pages de journal intime » (RDA, p.111). Elle s'aligne dès lors sur les femmes autonomes relevées par Isabelle Boisclair, qui penchent pourtant du côté des écrivantes. Sa production, peu fournie et de l'ordre du pratique, ajoute aux transgressions envers le modèle féminin érigé par Harpman, correspondant à l'hétéronomie de Boisclair. Dans un même mouvement, elle montre également de nombreuses concordances envers cet archétype. Elle est notamment une des rares mères aimantes du corpus de l'autrice belge. Au contraire, Aline et Émilienne sont toutes les deux autrices, de celles qui tiennent des propos dérangeants, même si dans une mesure relative. Elles ne cherchent pas à maquiller leur vérité pour plaire. Toutefois, Émilienne prend des mesures pour que ces propos ne soient pas accessibles à celles et ceux qui pourraient en être blessé·e·s, notamment sa fille qu'elle n'a jamais aimée. Aline, de son côté, a des idées « piquantes », qu'elle exprime avec « délice » :

Ce n'est plus du tout la femme morose de la gare, ni l'amputée qui marchait sans joie aux côtés d'Albert. La plume glisse sur la page blanche, traçant les arabesques gracieuses de la pensée, c'est un vol d'oiseaux migrateurs qui développe ses hiéroglyphes dans le ciel pâle du crépuscule, les lettres déroulent avec bonheur leurs entrelacs [...] (O, p.78).

Ces réflexions ont vocation à être lues. D'une part, les carnets d'Émilienne sont légués à Henri Chaumont, dont l'histoire fait l'objet d'un second tome, *Du côté d'Ostende*. D'autre part, Aline vise la publication dans des « manuels scolaires » (O, p.79). Ces deux femmes sont donc autrices, au grand dam d'Orlanda qui déplore qu'Aline ne soit pas écrivaine : « Mais, ma fille, quand on a tant de plaisir à écrire, pourquoi diable se contenter de s'agiter sur les livres des autres ? fais les tiens ! » (O, p.79). Cela ne l'empêche pas de se mettre dans son texte, plus subtilement qu'Émilienne qui parle directement d'elle-même :

Le troupeau joyeux des mots s'organise avec naturel, il défile en bon ordre et vient se poser sur la feuille, Aline est au-dedans de soi et aussi sur la page où elle se

---

<sup>150</sup> Isabelle Boisclair, dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction », *op. cit.*

<sup>151</sup> Albert Camus, cité dans Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p.819.

<sup>152</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove (dir.) et Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p.819.

<sup>153</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p.42.

regarde arriver conduite par une main sûre, la fidèle partenaire, la bonne servante de chaque intention. (O, p.79)

Même si ces éléments laissent supposer que la réunion d'Aline et Orlanda débouchera sur de l'écriture de fiction, aucune des trois héroïnes ne produit d'œuvre inventée dans le cadre du récit diégétique. Il est ici question du courage de s'écrire plus que du courage d'écrire, force qui se retrouve aussi chez Delphine si est prise en compte l'absence de choix de son sujet avancé par la narratrice (RDA, p.14), qui a été analysée dans le point précédent. Aline, Delphine et Émilienne sont écrivantes ou autrices, mais jamais écrivaines, bien que métaphoriquement à la rédaction de leur vie. Leur restent la liberté et le courage de s'écrire.

La création de fictions reste l'apanage des narratrices, qui deviennent en cela des personnages indépendants au sens entendu par Boisclair mais se révèlent aussi dignes des espérances de Woolf. En conclusion de cette troisième partie, il paraît donc intéressant de revenir une dernière fois sur cette protagoniste ambiguë de la narratrice-autrice, très secondaire et pourtant essentielle. Jacqueline Harpman, celle en chaire et en os, estime que « tout écrit est autobiographique » et que c'est « au lecteur de se perdre et se retrouver entre les lignes »<sup>154</sup>. Or, sa vie a, autant que celles de ses héroïnes, accumulé les éléments qui ont manqué à la « sœur de Shakespeare », pour reprendre les propos de Woolf. Sont présents l'argent, puisqu'elle n'a jamais cessé ses activités de psychanalyste, la pièce indépendante, qui est même double puisqu'elle en possède une pour chaque métier<sup>155</sup>, l'habitude de la liberté, acquise avec les années, et le courage d'écrire, indéniable au vu de sa bibliographie très fournie. Les narratrices-autrices sont par conséquent des héroïnes au même titre qu'Aline, Émilienne et Delphine, non pas par la prédominance de leurs actions, mais par leurs capacités à être des écrivaines, repoussant plus encore les limites possibles hors de la « Loi du père ».

En définitive, Aline Berger, Delphine Maubert et Émilienne Balthus ne se contentent pas d'errer avec incertitudes et questionnements à l'extérieur des cases qui sont proposées aux autres femmes de leurs récits respectifs, comme cela est le risque des transgressions. Au contraire, nous retrouvons premièrement dans *La Plage d'Ostende*, *Récit de la dernière année* et *Orlanda* des femmes de caractère, qui choisissent de mettre en avant une facette volontaire de leur personnalité complexe. Toutes ne sont pas seulement

---

<sup>154</sup> Jeanine Paque, *op. cit.*, p.6.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.12.

dans le refus de se laisser abattre par d'autres protagonistes, elles se battent également contre des parties d'elles-mêmes qui pourraient contrevenir à leurs désirs. Deuxièmement, les trois femmes, loin de l'errance, apparaissent au contraire en symbiose avec leur environnement. Leur volonté s'affiche à nouveau, capable de maîtriser aussi bien leur corps que leur habitation. Les récits eux-mêmes, dans l'entièreté de leurs composantes, correspondent à un morceau de leur esprit tenace. Troisièmement, les critères énoncés par Virginia Woolf pour qu'une femme soit capable de devenir écrivaine, stade ultime de l'émancipation selon Isabelle Boisclair, permettent à nouveau de les ancrer comme des femmes indépendantes qui, tout sauf perdues, se racontent à défaut de raconter de la fiction. Ainsi se crée une nouvelle case pour les héroïnes d'Harpman, où la liberté tient une place de choix.

## Conclusion

« Je sus que la féminité entre dans les filles par les yeux » (PO, p.15) annonce Émilienne en expliquant que sa mère a essayé d'éveiller la féminité en elle. « C'est aux filles qu'on apprend la pudeur et la retenue » (O, p.16), complète Orlanda dans un véhément laïus contre les femmes forcées de se soumettre « aux peurs médiocres » (O, p.16). Delphine, quant à elle, tient ce discours sur les injonctions sociétales propres aux femmes vieillissantes :

Je connais mon siècle. On y soutient que les femmes sont encore jeunes à cinquante ans, en 2050 ce sera soixante. Mais avec cette espérance de vie qui s'allonge à n'en plus finir, pense à l'énorme proportion de femmes qui ont atteint la ménopause, et qui se teignent, se pommadent, se font masser, attendant la jeunesse d'une robe ou d'une coiffure et nourrissant les coiffeurs et les esthéticiennes : si elles cessaient d'imaginer qu'elles peuvent encore plaire et se laissaient en paix, il y aurait une crise économique. Partout on prétend leur faire croire qu'elles n'ont qu'un effort à fournir : ainsi elles participent à la prospérité des nations. (RDA, p.45)

Dans chacun des romans, « être femme » s'apprend, « être femme » a ses conséquences propres, « être femme » n'est jamais anodin. Aucun des personnages qui se voient assigner cette caractéristique ne fait exception. Toutefois, les héroïnes semblent hériter d'un statut différent. Elles sont des femmes, le disent et sont reconnues comme telles par leur entourage, certes. Malgré cela, répondent-elles exactement aux mêmes exigences que les autres protagonistes féminines ? Aline transgresse les règles de manière évidente, avec une partie de son âme en cavale pour fuir un corps femelle auquel elle assigne tous les maux. Émilienne et Delphine la suivent plus prudemment mais ne sont pas en reste.

Cette analyse a donc eu pour objectif de déterminer les particularités de leur féminité, ainsi que la façon dont Harpman fait de l'être soi en étant femme un enjeu commun aux trois intrigues. Pour ce faire, trois étapes se sont succédé. Tout d'abord, il fut question de définir la féminité chez Harpman, le concept ne pouvant être spécifié chez les héroïnes sans avoir été plus largement établi au préalable. Ensuite, après avoir établi les règles, ce mémoire a défini les conséquences inhérentes à leurs transgressions. Inévitables, tantôt négatives, tantôt positives, tantôt regrettées, tantôt assumées, ces dernières deviennent constitutives de l'identité des protagonistes principales. Enfin, l'étude s'est recentrée sur les personnages d'Aline, Émilienne et Delphine, qui ne sont pas des êtres contournant des règles pour devenir agenres, mais bien des femmes qui s'approprient un concept pour s'y épanouir au gré de leurs règles.

« Jamais une femme n'a été homme, jamais un homme n'a été femme » (O, p.16), affirme Orlanda avant de s'échapper dans un corps mâle, sans pour autant jamais devenir un garçon, confirmant ainsi ses propres propos. Dans la littérature d'Harpman, ces deux genres sont tels l'huile et l'eau. Il serait trop simple de dire qu'ils sont l'opposé l'un de l'autre et ils sont pourtant irréductiblement différents. Il est donc impossible de se contenter pour les définir d'un « Les femmes ne sont pas des hommes », même si la constatation n'est pas essentiellement fausse. Le premier chapitre de ce mémoire, intitulé « La femme chez Harpman, un Homme comme les autres ? », joue sur la polysémie du terme pour établir les caractéristiques du genre. Elles sont des êtres humains mais pas les égales des hommes. C'est dans cette optique que les personnages des mères ont été analysées, en tant que subordonnées à la figure du mari et vectrices de ses lois patriarcales, vues par le couple parental comme seul moyen d'accession au bonheur. Dans le duo, les rôles sont en outre nettement divisés : aux mères va la nourriture du corps et aux pères celle de l'esprit. Ce premier bilan a donc permis de dresser une liste de points auxquels les protagonistes féminins doivent se soumettre.

Le chapitre a ensuite délimité les clôtures de l'environnement rigide dans lequel progressent les personnages et qui ne leur laisse a priori que peu de marge de manœuvre pour s'écarter des règles qui attendent d'être respectées. Un dernier point a ensuite complété la liste des critères de la féminité en insistant sur le fait que les hommes ne peuvent pas s'y associer. Ainsi, toutes les trois sont, comme les autres femmes des œuvres, transcendées à des degrés divers par une forme de beauté inexplicable, une forme de distinction inimitable et par leur lignées familiales où les hommes agissent presque comme figurants. Ces critères ont pour particularité d'être inhérents à la condition de femme chez Harpman et ne sont donc pas écartés par les héroïnes : ce sont les injonctions liées à la féminité et transmises par la mère qui sont remises en question, pas ce qui définit la femme et la distingue de l'homme chez Harpman.

Dans ces univers qui « assign[ent] un rôle clair à chacun » (RDA, p.22), il est difficile et coûteux de refuser le modèle. Le deuxième chapitre s'attarde dès lors sur le prix de cette émancipation. Le choix de le payer ou non est constitutif de l'identité des héroïnes, autant que leur personnalité amputée de ce tarif. Le chapitre s'ouvre tout d'abord sur un parallèle entre la littérature et le réel, où les transgressions ne vont pas sans leur lot d'ambivalences. En effet, si transgresser une règle peut être désiré, les conséquences négatives en découlant peuvent ne pas l'être, plaçant les protagonistes dans une position

complexe. La soumission peut être plus confortable que l'émancipation, Émilienne en fait l'expérience dès les premières secondes suivant sa rencontre avec Léopold : « jusqu'alors, [elle] avai[t] été docile, faute d'avoir d'autres projets que ceux qu'on formait pour [elle] ». Un nouveau projet en la personne de Léopold aurait pu (et ne manquera pas par la suite de) déclencher un séisme : la petite fille est « sûre que, s'il était resté sur la terrasse couverte, [elle] [se] serai[t] arrachée à [s]a mère qui ne pouvait pas faire un pas sans [elle] » (PO, p.11). À l'ambivalence véhiculée par les désirs d'émancipation, s'ajoute l'ubiquité de la confusion, présente à divers niveaux de lecture, qui constitue le second point du chapitre. Ce dernier se clôt enfin par la thématique de la rupture, abordée au travers de l'amour, le départ et la mort. Ce chapitre a tenté de démontrer qu'Harpman place ses héroïnes dans un contexte où les émancipations leur sont inévitables mais également coûteuses. Les décisions sont difficiles à prendre, ce que dénote la confusion ambiante, d'autant plus qu'ils sont irréversibles. Le prix à payer diffère selon les décisions des héroïnes mais implique chez chacune hésitations et impossibilité de revenir en arrière. Par ce chapitre, être femme sans être soumise est posé, si pas comme un combat, au moins comme un enjeu incontournable.

Si le doute est une fatalité qui parcourt leurs histoires et que le non-retour est inhérent aux prises de risques, Aline, Émilienne et Delphine n'en deviennent pas moins des femmes à l'assurance marquée, qui savent ce qu'elles veulent jusqu'à en faire plier leur environnement. « Je l'aurai quand je voudrai, si j'en veux » (O, p.292) clame Aline à la fin d'*Orlanda*, sûre d'elle et de ses droits. Émilienne ne flanche pas face au désespoir et « reste telle qu'[elle s'est] construite pour que [Léopold] [l]'aime, forte et patiente » (PO, p.316). Delphine, même aux portes de sa mort, « ne laiss[e] rien se produire qui soit contraire à [s]a dignité » (RDA, p.245). Toutes sont des femmes, puisqu'elles s'identifient aux mêmes signifiants que les autres, mais toutes prennent une autre voie que celle qui leur était prédestinée en tant que femme.

Sans se contenter de sortir des sentiers battus, elles balisent ainsi un nouveau chemin, où la liberté tient une place de choix, ce qui fut démontré dans ce mémoire par le biais de trois argumentaires. Le premier a relevé que chacune détenait en elle une myriade de potentielles caractéristiques à exploiter, tout en mettant particulièrement l'accent sur l'une d'entre elle, s'affirmant avec simplicité sans que leur complexité en disparaisse. Le deuxième est revenu sur la construction des habitats des héroïnes, de leur corps aux pages du livre en passant par leur maison. Ces derniers ne sont ici pas un simple reflet mais bien

une extension de leur caractère, décrivant par là des femmes ancrées dans leur milieu, qui en devient d'une importance capitale. Le troisième a abordé les caractéristiques qui permettent l'émancipation des femmes et qui réunissent Aline, Émilienne et Delphine en quatre points communs : l'indépendance salariale, celle du logement, la liberté et la capacité d'écrire. Ces quatre traits font d'elles des écrivaines en puissance mais dénotent également d'une ligne de conduite propre aux héroïnes chez Harpman, à la tête de leur vie, certes méprisant les conventions mais pas pour autant en roue libre.

Ce mémoire ne s'est concentré que sur trois titres de Jacqueline Harpman qui présentent des femmes se libérant d'une pression sociale, perpétrée aussi bien par d'autres personnages féminins que par des protagonistes masculins. Il pourrait dès lors être intéressant de prolonger ce travail par l'étude d'un autre titre de l'autrice belge, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*<sup>156</sup>. Dans ce roman, un seul genre en présence, plus la moindre trace de maris, de pères, de fils, et malgré tout, un personnage principal répondant au pronom « elle ». Qu'en est-il dès lors de son genre ? Chez Harpman, l'homme est-il nécessaire à la construction de la féminité ?

En définitive, ce mémoire a cherché à démontrer qu'être une héroïne harpmanienne relève de caractéristiques insaisissables dont ni Aline, ni Émilienne, ni Delphine ne se défont, mais surtout d'une indémontable volonté face aux caractéristiques limitantes que leurs romans respectifs associent aux femmes. Le genre s'illustre donc en caractéristique déterminante puisqu'à l'origine d'une multitude de batailles, de choix et de conséquences. Harpman présente à ses lecteurs et lectrices des héroïnes qui œuvrent pour s'épanouir sans restriction, dans une quête d'identité dont la féminité est une des composantes, accompagnée d'injonctions de l'ordre de l'obstacle, jamais de l'infranchissable. Une quête qui aboutit pour une Aline à la tête « redress[ée] » (O, p.292), pour une Émilienne prête à se jeter dans l'éternité et pour une Delphine qui achève son roman par des mots à la fois simples et complexes, qui concluront désormais également ce mémoire : « C'était moi » (RDA, p.246).

---

<sup>156</sup> Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1995.

## Annexe

Possibles statuts du personnage féminins dans la fiction.<sup>157</sup>

Critères/Statut	Loi du père				Hors de la Loi du père			
	Hétéronome patriarcal « fille du père » ou « sœur du frère » (orpheline)	Hétéronome conjugal « femme du mari » (veuve ou divorcée)	Hétéronome religieux « Sœur », « épouse de Dieu », « Mère »	Hétéronome public Travailleuse du sexe	Hétéronome patriarcal « fille du père » ou « sœur du frère » (orpheline)	Hétéronome conjugal « femme du mari » (veuve ou divorcée)	Hétéronome religieux « Sœur », « épouse de Dieu », « Mère »	Hétéronome public Travailleuse du sexe
<b>Domicile</b>	Maison du père (ou du frère)	Maison du mari	Couvent	Bordel	Maison du père (ou du frère)	Maison du mari	Couvent	Bordel
<b>Sexualité</b>	Sous le contrôle du père (ou du frère), qu'il s'agisse d'interdictions ou d'abus	Sous le contrôle du mari	Interdite par vœu de chasteté	Sous le contrôle du client ou du souteneur	Sous le contrôle du père (ou du frère), qu'il s'agisse d'interdictions ou d'abus	Sous le contrôle du mari	Interdite par vœu de chasteté	Sous le contrôle du client ou du souteneur
<b>Agentivité diégétique et production socioéconomique (décider, faire, agir)</b>	Instrument du père (ou du frère)	Instrument du mari	Instrument de la congrégation	Instrument du souteneur	Instrument du père (ou du frère)	Instrument du mari	Instrument de la congrégation	Instrument du souteneur
<b>Production littéraire</b>	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ? Variables
<b>Agentivité énonciative et narrative (focalisation)</b>	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables

<sup>157</sup> Isabelle Boisclair, dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction », 19 avril 2018.



## Bibliographie

### Corpus primaire

#### Corpus d'étude

HARPMAN, Jacqueline, *La Plage d'Ostende*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1991.

HARPMAN, Jacqueline, *Orlanda*, Paris, Grasset, 1996.

HARPMAN, Jacqueline, *Récit de la dernière année*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2000.

#### Autres œuvres de Jacqueline Harpman

HARPMAN, Jacqueline, *Du côté d'Ostende*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2006.

HARPMAN, Jacqueline, *La Lucarne : nouvelles*, Paris, Stock, 1992.

HARPMAN, Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1995.

### Corpus secondaire

#### À propos de Jacqueline Harpman

BAINBRIGGE, Susan (dir.), *L'Aventure littéraire*, Bruxelles, Lang, « Belgian francophone library », 2013, p.124.

HARPMAN, Jacqueline et SMETS, Joëlle, *Entretiens*, Liège, Pire, 2012.

PAQUE, Jeanine, *Jaqueline Harpman : Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin, Luce Wilquin, « L'œuvre en lumière », 2003.

PIRET, Pierre, « Le dieu caché de l'écriture. Une lecture de La Lucarne », *Textyles*, 9 | 1992, mis en ligne le 11 octobre 2012, p.239, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/2039> (page consultée le 20 mai 2019).

#### Théorie littéraire

ARRIEN, Sophie-Jahn, « Ricoeur et l'identité narrative », juillet 2017, en ligne : <https://www.lepoint.fr/dossiers/hors-series/references/paul-ricoeur-philosophe-du->

[president/ricoeur-et-l-identite-narrative-21-07-2017-2144946\\_3442.php](http://president/ricoeur-et-l-identite-narrative-21-07-2017-2144946_3442.php) (page consultée le 19 juillet 2019).

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1970.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p.142.

GENETTE, Gerard et TODOROV, Tzvetan, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « écriture », 2001.

### Études de genre

BEAUVOIR, SIMONE de, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1949.

BOISCLAIR, Isabelle et SAINT-MARTIN, Lori, *Féminin/masculin : jeux et transformations*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007.

BOISCLAIR, Isabelle, dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction », 19 avril 2018.

CLAIR, Isabelle et SINGLY, François de, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2006.

DOWLING, Colette, *Le complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982.

DURU-BELLAT, Marie, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2017.

HEINICH, Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 2007.

HEINICH, Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

LEGUIL Clotilde, *L'être et le genre, Homme/Femme après Lacan*, Paris, PUF, 2018.

RIVIÈRES, Marie-José des, « Nathalie Heinich : États de femme », *Recherches féministes*, p.166–168, volume 10, no. 1, 1997, disponible en ligne :

<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1997-v10-n1-rf1655/057920ar.pdf> (page consultée le 2 juillet 2019).

STEVENS, Hélène, « Mais où sont les informaticiennes ? », *Travail, genre et sociétés*, volume 2, no.36, 2016, p. 167-173, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2016-2-page-167.htm> (page consultée le 5 juillet 2019).

STRISTUP JENSEN, Merete, « Au-delà de la différence sexuelle : Orlando de Virginia Woolf et Seven Gothic Tales de Karen Blixen », *Etudes anglaises*, 2008/3, vol. 61, p.311-319, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm> (page consultée le 1 août 2019).

VIDAL, Catherine, « Le Cerveau a-t-il un sexe ? », in Michel Dugnat (dir.), *Féminin, masculin, bébé*, Toulouse, Erès, 2011.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001 [1929].

WOOLF, Virginia, *Orlando*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Roman », 2002 [1928].

### Sociologie et psychanalyse

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 2006 [1981].

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Droz, 1972.

CAZIER, Jean-Philippe, *Abécédaire de Pierre Bourdieu*, Mons, Sils Maria, « Abécédaire », 2006.

CHABOUDEZ, Gisèle, « Le plus de jouir », *Figures de la psychanalyse*, volume 1, no. 25, 2013, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2013-1-page-197.htm> (page consultée le 26 juillet 2019).

NOMINÉ, Bernard, « La Psychanalyse et le signifiant-maître », *Champ Lacanien*, vol. 1, no. 6, 2008, p. 31-39, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2008-1-page-31.htm> (page consultée le 28 mai 2019).

IZCOVICH, Luis, « L'être de jouissance », *L'en-je lacanien*, vol. 11, no. 2, 2008, pp. 35-46, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2008-2-page-35.htm> (page consultée le 4 juin 2019).

LACAN, Jacques, *Les Psychoses, Le Séminaire, livre III*, Paris, Seuil, « Le Champ Freudien », 1981.

LENOIR, Rémi, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu », *Sociétés & Représentations*, vol. 17, no. 1, 2004, pp. 385-396, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-385.htm?contenu=plan#s1n5>, (page consultée le 2 juin 2019).

NOËL, Dominique, « Didier Lauru : folies d'amour », dans *Figures de la psychanalyse*, n° 9, 2004, p.197-198.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Dépasser la mort : l'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019.

### Langue, langage et linguistique

*Décret du 21 juin 1993 relatif à la féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, disponible en ligne : <http://www.lettresetlivre.cfwb.be/index.php?id=61> (page consultée le 12 mai 2019).

BAIDER, Fabienne, KHAZNADAR, Edwige, et MOREAU, Thérèse, « Les enjeux de la parité linguistique », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 26, no. 3, 2007, p. 4-12, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2007-3-page-4.htm> (page consultée le 28 avril 2019).

FRANCARD, Michel, « Vous avez de ces mots : l'accord de proximité », 24 novembre 2017, en ligne : <http://plus.lesoir.be/126123/article/2017-11-24/vous-avez-de-ces-mots-laccord-de-proximite> (page consultée le 28 avril 2019).

FRANCARD, Michel, « Vous avez de ces mots : je suis AUTRICE », 16 novembre 2018, en ligne : <https://plus.lesoir.be/190397/article/2018-11-16/vous-avez-de-ces-mots-je-suis-autrice> (page consultée le 12 mai 2019).

HADDAD, Raphaël (dir.), *Manuel d'écriture inclusive*, mai 2017, en ligne :

<https://www.ecriture-inclusive.fr> (page consultée le 28 avril 2019).

MOREAU, Marie-Louise et DISTER, Anne, *Mettre au féminin. Guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, 3<sup>e</sup> éd., 2014, disponible en ligne :

[http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=detail\\_article&no\\_cache=1&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx\\_cfwbarticlefe\\_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=946&cHash=94c04fc51f78bbb-d89f7c21e60f7cd3c](http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=detail_article&no_cache=1&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=946&cHash=94c04fc51f78bbb-d89f7c21e60f7cd3c) (page consultée le 28 avril 2019).

VALENTINI, Andrea, « Autrice ou auteure, l'heure d'-eure », 6 juin 2015, en ligne :

<http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/archive/2015/06/07/autrice-ou-auteure-l-heure-d-eure-par-andrea-valentini-563800.html> (page consultée le 12 mai 2019).

VANTROVEN, Jean-Claude, « Auteur, auteure ou autrice? “Le Soir” choisit autrice », 05 janvier 2019, en ligne : <https://plus.lesoir.be/198562/article/2019-01-05/auteur-auteure-ou-autrice-le-soir-choisit-autrice> (page consultée le 28 avril 2019).

### Dictionnaires

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

PUJALON, Bernadette et TRINCAZ, Jacqueline, « Vieillesse », in Michela Marzano (éd.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, «Quadrige », 2007.

ROBERT, Paul, REY-DEBOVE, Josette (dir.) et REY Alain (dir.), *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2013.

CNRTL, Trésor de la Langue Française, en ligne :

<https://www.cnrtl.fr/definition/ips%C3%A9it%C3%A9> (page consultée le 15 juillet 2019).

Autres

Liste des lauréats du Prix Médicis, disponible en ligne :

<https://prixmedicis.wordpress.com/laureats/litterature-francaise/> (page consultée le 13 mai 2019).

ZIMMER, MARION, *La Planète aux vents de folie : La Romance de Ténébreuse*, Pocket Fantasy, 1997.

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)

