

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS**

**UNE ÉTUDE D'*ORLANDA*,  
ROMAN BELGE FRANCOPHONE CONTEMPORAIN  
DE JACQUELINE HARPMAN**

**Por  
DOMINIQUE BOXUS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE (UFRGS)  
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. MARC QUAGHEBEUR (UNIVERSITÉ  
CATHOLIQUE DE LOUVAIN - UCL)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS,  
como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas  
Francesa e Francófonas.

**PORTO ALEGRE  
JULHO 2002**

*À la Belgique et au Brésil*  
*À Ricardo et à Flora*

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	6
RÉSUMÉ	7
RESUMO	8
<b>INTRODUCTION</b>	9
<b>PARTIE I: RÉFLEXION INITIALE SUR LA BELGIQUE ET SUR SA LITTÉRATURE FRANCOPHONE</b>	11
<b>CHAPITRE 1: RÉFLEXIONS ET INFORMATIONS INITIALES SUR LA BELGIQUE ET SUR SON HISTOIRE</b>	12
BELGIQUE: UN MOT DÉSIGNANT UNE NATION?	13
DES THÉORIES DIVERGENTES SUR L'HISTOIRE DE LA BELGIQUE	16
PRÉSENTATION DE LA BELGIQUE ACTUELLE	25
ÉLÉMENTS D'INFORMATION POUR UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA BELGIQUE	27
"De tous les peuples de la Gaule, les Belges sont les plus braves" (Jules César, <i>La Guerre des Gaules</i> )	28
L'État intermédiaire	29
Les Pays-Bas bourguignons	31
Charles Quint et les Pays-Bas espagnols	32
Les Pays-Bas autrichiens: Charles de Lorraine, Marie-Thérèse & Cie	34
L'empreinte des Français sous la République et l'Empire	36
La domination hollandaise et Guillaume d'Orange	37
La Révolution de 1830	38
Le royaume belge francophone	41
Le Congo belge	42
Mouvement flamand et mouvement wallon	43
L'État communautarisé et régionalisé: la Nouvelle Belgique	46
POUR CONCLURE CE CHAPITRE	49

<b>CHAPITRE 2: BRÈVE INTRODUCTION À LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE</b>	50
DES POINTS DE VUE DIFFÉRENTS SUR LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE	51
Le point de vue d'Otto Maria Carpeaux	51
Le point de vue de Paul Gorceix	54
Le point de vue de Belges francophones sur la littérature belge francophone: Frickx et Klinkenberg	56
Le point de vue d'un autre Belge francophone sur la littérature belge francophone: Marc Quaghebeur	59
LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE: PAR QUELLE DATE COMMENCER?	62
UN PARCOURS PARMIS LES LETTRES FRANCOPHONES DE BELGIQUE	66
Aperçu général et problèmes de dénomination	66
La phase centripète	66
La phase centrifuge	68
L'Autre Belgique	70
APERÇU DE CERTAINS GROUPES ET COURANTS LITTÉRAIRES BELGES FRANCOPHONES	72
QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DES LETTRES BELGES FRANCOPHONES	77
<b>PARTIE II: ANALYSE D'ORLANDA DE JACQUELINE HARPMAN</b>	79
<b>CHAPITRE 3: ÉLÉMENTS PRÉLIMINAIRES SUR <i>ORLANDA</i>: L'INTRIGUE, LE NARRATEUR, LE TEMPS ET LES PERSONNAGES</b>	80
L'INTRIGUE	80
LE NARRATEUR S'INSTALLE DANS LE ROMAN: <i>L'INCIPIT</i>	84
L'ORGANISATION TEMPORELLE DU ROMAN	92
Le cadre temporel du récit	93
Le rythme de l'intrigue	96
Les parallélismes	100
Le symbolisme de la semaine	105
LES PERSONNAGES	109
Tableau général	109
Aline et Orlanda	111

<b>CHAPITRE 4: CONSIDÉRATIONS SUR LE JEU MÉTADISCURSIF DANS <i>ORLANDA</i></b>	118
LA MISE EN ABYME	119
UN MÉCANISME ROMANESQUE QUI SE LAISSE ENTREVOIR	122
<i>L'incipit</i> et la fin d' <i>Orlanda</i> : des espaces autoréflexifs	123
Le vrai qui se donne pour faux ou le faux qui se donne pour vrai	125
Le narrateur n'est pas aussi omniscient qu'il en a l'air	127
QUAND LE ROMAN PARLE DE L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE	128
Tradition et rupture	128
La bonne et la mauvaise littérature	133
<b>CHAPITRE 5: UNE INTERPRÉTATION DU THÈME DE L'ANDROGYNE DANS <i>ORLANDA</i></b>	136
SUR LE MYTHE EN GÉNÉRAL ET SUR LE MYTHE DE L'ANDROGYNE EN PARTICULIER	136
Une définition du mot mythe	136
Mythe ethno-religieux et mythe littéraire	139
Origines et traces écrites du mythe de l'androgynie	140
Quelques interprétations du mythe de l'androgynie	144
Une typologie de l'androgynie littéraire	146
L'ANDROGYNE DANS <i>ORLANDA</i>	149
Aline-homme et Aline-femme	149
<i>Orlanda</i> comme actualisation du mythe littéraire de l'androgynie	152
<i>Orlanda</i> et les traces des récits fondateurs du mythe de l'androgynie	157
<i>Orlanda</i> et la typologie de l'androgynie dans la tradition littéraire	160
<b>CONCLUSION</b>	170
<b>ANNEXE: UN BREF ITINÉRAIRE BIOGRAPHIQUE ET LITTÉRAIRE</b>	175
UNE HISTOIRE DE JACQUELINE HARPMAN	175
L'ÉCRITURE COMME JEU	180
DIX-NEUF ROMANS	183
Première phase d'une carrière littéraire	184
Deuxième phase d'une carrière littéraire	185
Liste des écrits fictionnels de Jacqueline Harpman	188
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	190

## MES REMERCIEMENTS À

Monsieur Robert Ponge, professeur à l'université fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), pour son orientation consciencieuse et son sens pédagogique; je le remercie en outre parce qu'il m'a appris l'art de bien rédiger et parce que son souci de la rigueur m'a fait dépasser des limites insoupçonnées.

Monsieur Marc Quaghebeur, professeur à l'université catholique de Louvain (UCL), commissaire au Livre, directeur des Archives et Musée de la Littérature (Belgique), pour ses lectures attentives des brouillons de mes chapitres et pour ses nombreuses suggestions; je le remercie d'autant plus que les conditions étaient difficiles, surdéterminées par la distance, l'impossibilité de travailler sur place et l'obligation de rédiger sous le glaive des délais; je le remercie aussi pour les articles et la représentation du *Leo Belgicus* qu'il a bien voulu m'envoyer.

Les agents des services administratifs et les enseignants du centre d'études supérieures (*mestrado* et doctorat) de l'institut des lettres de l'université fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS) pour m'avoir permis de perfectionner ma formation universitaire en littératures française et francophones et de réaliser ce mémoire.

Le Commissariat au livre de la direction générale de la Culture au ministère de la Communauté française de Belgique, pour les envois de livres et d'articles.

Mesdames Gisèle Lambert, Amélie Schmitz et Maria Leonor Lourenço de Abreu, pour leur collaboration.

Madame Jacqueline Harpman, pour l'humour de la lettre qu'elle m'a envoyée.

Monsieur Joseph Servais et l'Association pour la Promotion des Lettres belges de Langue française, pour l'envoi de brochures.

Madame Ana Rosa Neves Ramos, professeur à l'université fédérale de Bahia (UFBA), pour avoir orienté le début de ma recherche.

Monsieur Alexandre Roche, directeur du Roche Instituto de Idiomas, pour m'avoir donné certaines indications historiques.

Sílvia, pour ses encouragements téléphoniques.

Rommulo, pour ses conseils relativement à la présentation graphique de ce mémoire.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire vise principalement à analyser certains aspects du roman belge francophone contemporain *Orlanda*, publié en 1996 par Jacqueline Harpman. Dans une première partie, nous présentons la Belgique, son histoire et ses lettres francophones; les débats autour d'une identité nationale belge spécifique et les discours visant à nier ou à affirmer l'autonomie d'un champ littéraire belge francophone par rapport au champ littéraire français sont le fil conducteur de cette phase de notre étude. La deuxième partie concerne une analyse *d'Orlanda*. Nous nous penchons d'abord sur la composition générale du roman (l'intrigue, le narrateur, le temps et les personnages); nous approfondissons ensuite deux aspects du récit: le jeu métadiscursif et le mythe de l'androgynie. L'analyse du roman fait ainsi ressortir une écriture qui révèle au grand jour certains mécanismes du genre romanesque; le mythe de l'androgynie fait apparaître des niveaux de sens comme la tradition et la modernité, la fiction et la réalité, l'auteur et son activité d'écrivain. Un itinéraire biographique sur Jacqueline Harpman et une très brève description des dix-neuf romans publiés par elle jusqu'à ce jour sont insérés en annexe.

**Mots-clés:** Belgique; littérature francophone de Belgique; Harpman (Jacqueline); androgynie; métadiscours.

## RESUMO

Este trabalho tem como primeiro objetivo a análise de alguns aspectos do romance francófono belga contemporâneo *Orlanda*, publicado em 1996 pela autora Jacqueline Harpman. Na parte inicial, apresentamos a Bélgica, sua história e suas letras francófonas; os debates sobre a legitimidade de uma identidade nacional belga específica assim como os discursos que procuram afirmar ou negar a existência de um campo literário belga francófono autônomo são a linha de pensamento desta fase do presente estudo. A segunda parte trata de analisar a narrativa *Orlanda*. Descrevemos a composição geral do romance (o enredo, o narrador, o tempo e as personagens) e aprofundamos em seguida dois aspectos do romance: o jogo metadiscursivo e o mito do andrógino. A análise do romance evidencia uma narrativa que desvenda certos mecanismos do gênero romanesco; o mito do andrógino faz surgir níveis de significados como a tradição e a modernidade, a ficção e a realidade, o autor e sua atividade como escritor. Um itinerário biográfico sobre Jacqueline Harpman e uma descrição (muito breve) dos dezenove romances publicados pela autora até hoje são inseridos em anexo.

**Palavras-chaves:** Bélgica; literatura francófona da Bélgica; Harpman (Jacqueline); andrógino; metadiscurso.

## INTRODUCTION

L'objet principal de notre travail est d'étudier quelques aspects d'un roman belge francophone contemporain de Jacqueline Harpman: *Orlanda* (prix Médicis 1996). Roman belge, avons-nous dit, or la communauté francophone de Belgique et ses écrivains sont peu connus en tant que tels dans le cadre des études relatives à la France et aux espaces francophones, et encore moins au Brésil; ils sont souvent englobés dans l'espace culturel français, dont ils sont pourtant distincts. Le présent mémoire se propose en conséquence (très modestement, partiellement et secondairement par rapport à l'objectif principal) d'apporter quelques éléments d'information et d'analyse susceptibles d'aider à mieux comprendre la spécificité de la Belgique, de la francophonie belge et de sa littérature.

Notre travail comprend dès lors deux parties. La première concerne l'histoire de la Belgique, la communauté belge francophone et ses lettres. C'est dans la deuxième partie qu'on trouve l'analyse du roman de Jacqueline Harpman, réalisée sous trois angles: celui de la composition romanesque, qui s'imposait comme une étape indispensable en vue d'une compréhension de la construction narrative d'*Orlanda*; celui du métadiscours et celui du mythe de l'androgynie, deux éléments au cœur de la problématique d'*Orlanda* puisqu'autour d'eux se cristallisent les principaux niveaux de significations du roman. Au fil de ces pages se dessinent ainsi une vision de l'art romanesque pratiqué par Jacqueline Harpman dans *Orlanda* et une interprétation de ce roman.

Un itinéraire biographique de l'auteur et un bref commentaire sur ses romans sont proposés en annexe.

Notre contribution à l'étude de la Belgique et de son espace littéraire francophone porte non seulement la marque des limitations inhérentes à un mémoire au niveau du *mestrado*, mais encore du fait que nous nous trouvons au Brésil; si cela a l'avantage de permettre un point de vue distancié qu'enrichissent l'expérience et le discours d'un pays issu d'un espace colonial, cela comporte certains inconvénients, d'abord bibliographiques (les informations et les ouvrages auxquels nous avons eu accès étant forcément moins nombreux et récents que souhaité) mais aussi liés au fait que nous ne sommes pas intégrés dans l'actualité des débats sur la francophonie belge.

Nous pensons néanmoins que notre étude aide à une meilleure compréhension d'un pays francophone dont la (re)connaissance ne coule pas de source.

**PARTIE I**  
**RÉFLEXION INITIALE SUR LA BELGIQUE ET**  
**SUR SA LITTÉRATURE FRANCOPHONE**

# CHAPITRE 1

## RÉFLEXIONS ET INFORMATIONS INITIALES

### SUR LA BELGIQUE ET SUR SON HISTOIRE

Nous allons présenter la Belgique et en étudier l'histoire, depuis la Gaule septentrionale de César jusqu'à aujourd'hui. Une étude - même rapide - est nécessaire pour mieux comprendre le lieu où naît et se développe la littérature à laquelle appartient Jacqueline Harpman. Pays et littérature complexes et problématiques, car l'existence même d'une littérature *belge* est mise en cause par ceux qui nient l'existence d'une nation *belge*.

Nous sommes conscient du caractère limité de l'analyse qui suit; nous aurions pu lire plusieurs autres documents qui nous auraient certainement permis de cerner davantage les tenants de l'histoire de Belgique. Marc Quaghebeur nous avait par exemple fortement recommandé de prendre connaissance des réflexions de Jean Stengers dans son livre intitulé *Les Racines de la Belgique*<sup>1</sup>; malheureusement, quand nous avons eu accès à ce volume, il était trop tard pour que ses analyses puissent être intégrées à notre mémoire; nous le regrettons et pensons que le chapitre aurait été certainement enrichi par la connaissance de ce livre. Nous avons toutefois utilisé deux articles de cet historien qui ont réellement complété et amplifié notre propos.

Il reste que nous ne sommes pas historien, encore moins spécialiste de l'histoire de Belgique. Par ailleurs, ce chapitre ne constitue qu'un premier essai, élaboré à partir d'une bibliographie nécessairement limitée. Il devra être repris, précisé et approfondi au niveau du doctorat. L'objectif poursuivi au stade actuel de nos recherches vise à présenter un tableau général permettant de comprendre le plus rapidement et le plus

---

<sup>1</sup> STENGERS Jean, *Les Racines de la Belgique*, Bruxelles: Ed. Racine, 2000.

aisément possible la complexité d'un pays et de son histoire ainsi que le caractère polémique dont ces derniers sont empreints.

Les pages qui suivent proposent quatre pistes de réflexion. La première interroge la réalité de la Belgique à partir du concept de nation. La deuxième présente des points de vue divergents sur l'histoire de la Belgique, selon que ce pays est perçu ou non comme une nation et comme un État dignes de ce nom. La troisième fait un portrait de la Belgique actuelle, devenue un État fédéral. Enfin, la quatrième piste décrit chronologiquement les diverses périodes de l'histoire de Belgique, des origines à aujourd'hui; celles-ci remontent à l'époque des Celtes et des Romains, parce que certains historiens placent les racines de la Belgique aussi loin dans le temps, ce dont nous avons voulu nous faire l'écho, non sans prévenir que d'autres historiens proposent, pour ce pays, une origine moins lointaine. Penchons-nous donc maintenant sur la Belgique et essayons de comprendre s'il s'agit d'une nation.

## **BELGIQUE: UN MOT DESIGNANT UNE NATION?**

Le mot *Belgica* existait déjà à l'époque de Jules César, qui l'utilisait pour désigner la Gaule septentrionale, territoire situé entre la mer du Nord, la Manche, la Seine, la Marne et le Rhin<sup>2</sup> et dès lors beaucoup plus vaste que la superficie de l'actuelle Belgique. Le terme latin fut ensuite abandonné, puis employé à nouveau au XVI<sup>e</sup> siècle par les humanistes, mais pour désigner les dix-sept provinces qui formaient les Pays-Bas, un ensemble correspondant aujourd'hui à la Belgique, à la Hollande, au Grand-Duché de Luxembourg et au Nord de la France (à savoir la Flandre française, l'Artois et le Hainaut français), et qui constituaient le premier patrimoine héréditaire de Charles Quint; la plupart des seigneuries de ces provinces possédaient un lion dans leur blason, le *Leo Belgicus*, qui était la figure symbolique de l'ensemble des dix-sept provinces; il est resté le symbole actuel de la Flandre et constitue l'emblème national de la Belgique et de sa dynastie; on retrouve par ailleurs un lion dans les emblèmes de presque toutes les provinces belges (figure 1).<sup>3</sup> L'expression *princeps Belgarum* (prince des Belges) se maintint en latin pour caractériser l'origine des princes des Pays-Bas

---

<sup>2</sup> Pour les commentaires sur le mot *Belgique*, nous renvoyons à PEETERS Guido, "Belgique", in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 956.

<sup>3</sup> Des figures numérotées sont présentées à la fin du présent chapitre dans une partie indépendante non paginée; nous signalons leur existence par une mention entre parenthèses insérée dans le texte.

catholiques. Au XVIIIème siècle, il était utilisé en français: le substantif *Belgique* apparaissait à côté de l'adjectif *Belgeois* dans des pamphlets évoquant les terres des dix-sept provinces des Pays-Bas et leurs habitants.<sup>4</sup> Le mot *Belgique* était aussi mentionné sous une forme adjectivale à la fin du XVIIIème siècle pour désigner les éphémères États-Belgiques-Unis, qui, en 1789, proclamèrent leur indépendance face au pouvoir autrichien (le pluriel était le signe de la diversité et de l'attachement à leurs particularismes de la part de ces territoires d'où surgirait la Belgique quarante ans plus tard). Selon Astrid von Busekist, la Révolution française aurait finalement popularisé la dénomination *Belgique*<sup>5</sup>; selon Marc Quaghebeur, cela reste à prouver. La période hollandaise (1815-1830) vit le terme se substantiver de plus en plus. Au début du XIXème siècle, le mot était employé couramment pour désigner le territoire des provinces des Pays-Bas du Sud, d'où surgirait l'État belge en 1830.

Essayons de comprendre ce qu'est une nation. Les définitions sont multiples et il existe plusieurs thèses sur les rapports entre l'État, la nation et le peuple. Nous entrons ici dans le domaine des sciences politiques, qu'il ne nous est pas possible de vouloir étudier. Conscient des limitations que cela entraîne, contentons-nous de renvoyer à quelques définitions. Selon Max Weber, l'État et la nation sont des entités désignant un territoire délimité géographiquement, à cette différence près que, selon lui, la nation dépasse le cadre strictement politique et touche à la langue et à la culture, qui créent la solidarité interne du peuple.<sup>6</sup> Dans cette perspective, la Belgique peut-elle être considérée comme une nation?

Si l'on en croit les réflexions d'Otto Maria Carpeaux, on est forcé de reconnaître que non; dans les années 1950-1970, cet intellectuel austro-brésilien, parlant de la littérature belge, écrivait ironiquement qu'il faut de l'audace pour parler d'un sujet qui n'existe pas et mettait en évidence l'inexistence d'une nation belge. Nous le citons:

"E isto se explica: o reino da Bélgica é de criação artificial [...]. Não existe uma nação belga. Não existe, portanto, literatura belga."<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> STENGERS Jean, "La Genèse du sentiment national", *Actes du Colloque Europalia VI*, organisé à Bruxelles les 22-23 novembre 1985 et intitulé "1585: op gescheiden wegen", Louvain: In Aedibus Peeters, 1988, p. 244.

<sup>5</sup> BUSEKIST Astrid von, *La Belgique, politique des langues et construction de l'État, de 1780 à nos jours*, Paris-Bruxelles: Duculot, 1998, p. 1.

<sup>6</sup> WEBER Max, cité par BUSEKIST, *ibidem*, p 153.

La définition du linguiste belge Jacques-Henri Michel permet de mieux comprendre la réflexion de Carpeaux. Selon Michel, en effet, la Belgique en tant que nation n'existe pas parce qu'elle ne repose pas sur l'usage d'une même langue.<sup>8</sup> Max Weber lui-même hésite à classer la Belgique et la Suisse parmi les nations dignes de ce nom; définissant la nation comme le résultat d'une légitimation mutuelle entre la culture nationale et l'État, il explique qu'elle est indissociable du pouvoir politique. Or, continue-t-il, la Belgique a été déclarée neutre dès sa création; comme la Suisse, elle a renoncé à l'exercice effectif du pouvoir politique, qui s'accompagne de manifestations réelles de pouvoir vis-à-vis des autres États-nations, telle que la guerre par exemple. Pour Weber, la Belgique ne serait donc pas une *réelle* nation car un dialogue entre la culture nationale et l'État n'y aurait pas de place:

"Ce n'est pas la petitesse quantitative de l'union politique qui est déterminante dans notre hésitation à lui donner ce nom - les Hollandais sont une nation -, mais le renoncement conscient au pouvoir que ces communautés politiques neutralisées ont choisi."<sup>9</sup>

La vision de Weber suppose que pour être, la nation se doit d'agresser l'autre. Or on peut observer que l'agression allemande de 1914 amena la Belgique et son peuple *neutralisé* à s'unir et à dire non à l'envahisseur, ce qui révéla chez les Belges l'existence d'une action politique mue par un sentiment de défense. Toutefois, n'est-il pas possible d'envisager la nation sous une forme différente de celle qui, présentée par Weber, découle du concept de l'État-nation en vigueur au XIX<sup>ème</sup> siècle?<sup>10</sup> Peut-être la définition de nation proposée par l'historien belge Jean Stengers apporte-t-elle une vision différente:

"Nous désignerons par 'nation' un groupe humain qui, même s'il contient en son sein des éléments de diversité - de diversité de langue par exemple -, éprouve néanmoins un sentiment de communauté, qui est convaincu de constituer un groupe original,

---

<sup>7</sup> CARPEAUX Otto Maria, *Ensaïos reunidos 1942-1978*, volume 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 1999, p. 133.

<sup>8</sup> MICHEL Jacques-Henri, cité par BLAMPAIN Daniel, GOOSSE André, KLINKENBERG Jean-Marie et WILMET Marc, *Le Français en Belgique*, Louvain-la-Neuve: Duculot, 1997, chapitre 1: "Les Origines du français en Belgique", p. 27.

<sup>9</sup> WEBER Max, cité par BUSEKIST, op. cit., p. 153 et 344, note 44.

<sup>10</sup> Sur ce sujet, nous renvoyons à l'article de QUAGHEBEUR Marc, "L'Identité ne se réduit pas à la langue", in: *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Actes du colloque de Waldegg, Paris: Klincksieck.

distinct des groupes voisins, et en tire la volonté de vivre en commun."<sup>11</sup>

On voit que Stengers justifie l'existence de la Belgique comme nation à partir du concept de sentiment national. On aura l'occasion d'approfondir plus loin la teneur de ses propos.

Une réflexion sur les Belges, sur l'histoire de leur pays, sur leur conscience (ou leur non-conscience) de former une nation doit aider à mieux comprendre les débats sur l'(in)existence de la littérature belge, son/sa (ir)réalité, les thèmes qu'elle exprime, les types d'écriture qu'elle aime à explorer. C'est dans cet esprit qu'il faut lire le présent chapitre.

## DES THÉORIES DIVERGENTES SUR L'HISTOIRE DE LA BELGIQUE

"La Belgique est un État jeune dans un pays vieux."<sup>12</sup> Cette définition paradoxale, due à Marc Deweerdt, met en évidence deux angles opposés sous lesquels il est possible de regarder la Belgique. L'histoire de ce pays est controversée.

Certains historiens, comme Henri Pirenne et Georges-Henri Dumont, défendent la théorie d'une histoire belge remontant aux Celtes: dans cette perspective, l'État belge serait la phase finale et nécessaire d'une longue histoire durant laquelle les Belges auraient créé une identité et des traditions communes.<sup>13</sup> Dumont n'hésite pas à utiliser dans ses livres les mots *Belges* et *Belgique* pour désigner des réalités allant du Ier siècle avant J.-C. jusqu'au tout début du XIXème siècle, autrement dit pour parler de périodes où l'État belge n'existait pas encore.

Cette lecture déterministe de l'État belge est aujourd'hui rejetée par certains intellectuels pour qui la Belgique est un État récent résultant d'un accident de l'histoire.<sup>14</sup> Leur raisonnement se fonde sur la diversité qui divise les Belges en

---

<sup>11</sup> STENGERS, art. cit., p. 237.

<sup>12</sup> DEWEERDT Marc, "Belgique", in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 955.

<sup>13</sup> Ibidem. Deweerdt fait la synthèse de la théorie déterministe proposée par des historiens comme Henri Pirenne.

<sup>14</sup> Dans le passé, des théoriciens belges comme Marc Quaghebeur, Jean-Marie Klinkenberg et Robert Frickx ont exprimé dans leurs écrits la vision d'une Belgique née du hasard; aujourd'hui, un changement s'est opéré et tout chercheur sérieux reconnaît qu'il y a un amont de 1830 sans lequel les journées de septembre et l'indépendance sont incompréhensibles; la question de savoir jusqu'où remonter est plus complexe, mais les débats de l'époque hollandaise jouent un rôle évident pour tous; en effet, des actes ont

francophones, néerlandophones et germanophones. Selon eux, le surgissement d'une Nouvelle Belgique - fédérale - dans les années 1980-1990 est la preuve que la Belgique instituée en 1831 était construite sur un artifice et s'est trouvée forcée de tolérer le processus de sa propre déconstruction.<sup>15</sup> Guido Peeters écrit à ce sujet:

"Le royaume de Belgique [...] fut mis en échec par des fédéralistes, tant du nord que du sud du pays. L'histoire de la Belgique traditionnelle n'existe plus; la nécessité de ce processus séculaire et débouchant sur l'État de 1831 [...] n'est plus valable comme hypothèse de travail."<sup>16</sup>

Alors que Dumont explique le fédéralisme belge par la tradition historique des provinces formant la Belgique actuelle<sup>17</sup>, ces historiens voient dans le fédéralisme la preuve d'une absence de conscience nationale belge. Ils interprètent ainsi la date de l'indépendance de la Belgique - 1830 - comme un début arbitraire plutôt que comme un résultat préparé par l'histoire et donc attendu par elle. En 1996, un historien se fait l'écho de ces débats:

"L'idée que les Belges sont un vieux peuple qui a traversé les âges, et que la Belgique est donc inscrite dans l'histoire, s'est très largement effacée. Il y a aujourd'hui une majorité de Belges pour croire que la Belgique n'est née qu'au moment où les Flamands et les Wallons ont accepté de se réunir en un seul État. Et ce moment, à leurs yeux, remonte seulement à 1830."<sup>18</sup>

D'après le point de vue résumé ci-dessus, une nation Belgique préexistant à 1830 n'existe pas et les faits historiques relatifs aux anciens Belges, à Jules César, aux primitifs flamands, à l'ordre de la Toison d'or, à la naissance de Charles Quint à Gand, à la popularité de l'impératrice Marie Thérèse d'Autriche, à la Révolution des Belges contre les soldats hollandais, au canonier liégeois Charlier à la jambe de bois sont des événements qui, loin d'impliquer un devenir belge, appartiennent à une sorte de fiction nationaliste produite par des historiens comme Pirenne et Dumont, désireux de donner à la Belgique un sens *a posteriori*.

---

alors entraîné certaines conséquences pour la future Belgique, lesquelles n'étaient pas a priori inscrites dans les astres - ce que les mythologies de tous les États-nations font souvent accroître.

<sup>15</sup> BUSEKIST, op. cit., p. 6.

<sup>16</sup> PEETERS, op. cit., p. 955.

<sup>17</sup> DUMONT Georges-Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles: Le Cri, 2000-2001, p. 5.

<sup>18</sup> STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation: le cas belge", *Vingtième siècle*, n° 50, Paris: Fondation nationale des sciences politiques, avril-juin 1996, p. 39.

L'historien Jean Stengers s'est penché de près sur la question du sentiment national belge et a formulé une analyse sans doute importante dans l'actuel débat sur l'histoire de la Belgique. Sa lecture se rattache à la vision déterministe et propose une histoire de la Belgique remontant à 1585. Stengers s'est basé sur des documents d'époque pour y déceler la présence des mots *Belge* et *Belgique* et découvrir quelle signification ils pouvaient avoir lorsqu'ils ont été utilisés. Il invoque le sens logique, voulant éviter de coller sur le passé des significations appartenant à la réalité d'aujourd'hui. Il laisse entendre que le fait de projeter sur le passé les antagonismes propres à la Belgique actuelle en vue de démontrer qu'elle n'est l'aboutissement d'aucun sentiment national pourrait manifester un anachronisme et relever aussi d'une fiction, antinationaliste cette fois, soucieuse de mettre en évidence l'idée d'une Belgique contre nature, ce qu'elle ne serait peut-être pas.<sup>19</sup> Voyons la teneur de son raisonnement.

Stengers considère qu'un sentiment national belge authentique apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle au sein des dix-sept provinces des Pays-Bas.<sup>20</sup> La réunion de ces régions sous l'autorité d'un même prince aurait fait éclore une conscience nationale sur ce territoire qui vient à former un ensemble politiquement homogène. C'est ce que semblent démontrer des pamphlets, des déclarations politiques et des chansons de cette époque, qui mentionnent souvent le nom de la patrie des Pays-Bas.

Stengers ajoute qu'une révolution religieuse opposant les calvinistes et les catholiques provoque en 1585 la scission des dix-sept provinces en deux États: les Provinces-Unies (État indépendant) et les Pays-Bas du Sud (placés sous l'autorité de l'Espagne). L'historien présente cette date comme l'acte de naissance d'une nation belge, dont le territoire correspond pratiquement à celui de la Belgique d'aujourd'hui. Il montre d'abord que les contemporains ressentent cette séparation de 1585 comme une guerre civile, ce qu'indiquent des documents de l'époque plaidant pour le rétablissement de l'unité des Pays-Bas et pour la réunion des *Belgeois* (le mot est utilisé en 1602) dans une même patrie puissante et opulente.

Pourtant, continue Stengers, la séparation politique des provinces fait que des sentiments nationaux distincts finissent par remplacer l'ancien sentiment national commun. Peu à peu, le mot *Belgae* est utilisé pour désigner les habitants des seuls territoires correspondant à la Belgique actuelle.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> STENGERS, *ibidem*, p. 37-38 et 43-44.

<sup>20</sup> STENGERS, "La Genèse du sentiment national belge", *op. cit.*, p. 239-242.

<sup>21</sup> STENGERS, "La Genèse du sentiment national belge", *op. cit.*, p. 245.

D'après Stengers, la montée de ce sentiment national belge débouche sur deux révolutions: la Révolution brabançonne en 1789 (brève, elle mène à la proclamation des États-Belgiques-Unis) et la Révolution belge en 1830. L'une et l'autre, écrit Stengers, doivent être considérées comme de vraies révolutions; elles sont d'ailleurs réalisées au nom des Belges, ce qui serait impossible sans un sentiment national belge préexistant: l'historien explique que le bon sens invite à refuser l'idée selon laquelle des gens aient pu se proclamer enfants d'une même patrie d'un jour à l'autre, comme par magie.<sup>22</sup>

Par ailleurs, il insiste sur le fait que la division des langues n'a pas entamé le sentiment national belge dans le passé, aucun document de l'époque ne mentionnant de conflits linguistiques. Il s'oppose ainsi à ceux qui font du fédéralisme belge actuel la preuve d'un pays contre nature. Selon lui, ni en 1585, ni en 1789, ni même en 1830, il n'est fait mention d'une concurrence entre groupes linguistiques différents. Il ajoute que les Flamands n'existaient pas encore en tant que groupe homogène. L'absence de rivalités linguistiques dans les Pays-Bas du Sud justifie donc, d'après Stengers, la théorie d'un sentiment national belge né à partir de 1585.

Des divergences de point de vue sur la Belgique et son histoire sont donc évidentes. Il arrive qu'elles soient atténuées, voire harmonisées, dans les propos de ceux qui pensent que la volonté de donner une cohérence *a posteriori* à l'histoire des territoires formant la Belgique actuelle est criticable tout autant que la conception d'une Belgique née de rien.

C'est ce qu'on peut percevoir en lisant les travaux d'Astrid von Busekist, de Mark Deweerdt et de Guido Peeters. Loin de raisonner comme Stengers (précisons que les publications de ce dernier sont postérieures aux leurs), ils considèrent que les remaniements successifs de l'aire géographique dont les frontières ont engendré la Belgique de 1830 manifestent l'importance du hasard dans la création de la Belgique<sup>23</sup>; ils ajoutent que la diversité des langues et des religions au sein des populations que le destin a rassemblées depuis l'époque de César rendent peu crédible l'idée d'un caractère national belge authentique antérieur à 1830.<sup>24</sup> Néanmoins, ils semblent admettre l'existence d'un destin commun partagé par les populations ayant vécu sur les territoires

---

<sup>22</sup> STENGERS, *ibidem*, p. 246.

<sup>23</sup> Ces assertions relatives au fait que l'évolution du territoire interdirait de parler d'histoire commune et de nation semblent hâtives au vu de l'évolution des territoires français, danois ou allemand.

<sup>24</sup> L'allusion à la religion renvoie aux conflits entre catholiques et calvinistes. Observons que cette dualité est toujours le fait de la Hollande actuelle. Par ailleurs, en France, il y a eu l'édit de Nantes et sa révocation. Or, de ces faits, on ne tire pas argument pour remettre en question le caractère national de la Hollande et de la France.

qui forment la Belgique actuelle. Des événements historiques importants auraient créé bien avant 1830, s'accordent-ils à reconnaître, une forme de conscience communautaire parmi ces populations. Lisons les commentaires d'A. von Busekist sur ce sujet:

"[...] il y a, en effet, un certain nombre d'événements historiques partagés par les habitants des provinces belgiques. Qu'il y ait eu un 'caractère belge' ou un 'caractère national', en revanche, paraît absurde, malgré les efforts des historiens et des idéologues du XIXème siècle. Pour une raison simple d'ailleurs [...]: la patrie commune ne couvre pas le même territoire selon les époques, ni même un espace confessionnel ou linguistique identique. Il est donc vain de prétendre donner une cohérence *a posteriori* à l'histoire de l'aire géographique correspondant à la Belgique actuelle."<sup>25</sup>

Penchons-nous de plus près sur les réflexions d'A. von Busekist qui, on s'en rendra compte, présente un point de vue que Stengers ne partage pas toujours. La chercheuse, dont les travaux sont prédéterminés par la politique des langues, explique que les populations des anciens Pays-Bas du Sud sont liées:

"par un même sort dans les guerres religieuses de la seconde moitié du XVIème siècle. C'est l'ensemble des provinces qui, dans les couches supérieures de la population, signifie la patrie. Les traités d'Utrecht et d'Arras, perçus aujourd'hui comme des traités de séparation entre les Provinces-Unies protestantes et les Pays-bas espagnols, furent considérés, par les contemporains, comme traités de pacification, et les guerres qui opposèrent les deux ensembles religieux après 1585, comme guerres civiles détestables: dès lors, le projet de réunir la 'commune patrie' fut régulièrement évoqué jusqu'en 1632".<sup>26</sup>

Plus tard, continue A. von Busekist, les deux entités évoluent de façon séparée et, à partir du XVIIIème siècle, les provinces du sud bénéficient d'une marge de manœuvre plus large, développant une relative liberté par rapport au pouvoir lointain du prince (espagnol ou autrichien) qui les dirige. Ce dernier, loin d'être pris pour un oppresseur étranger, est accepté comme souverain légitime par les populations locales. Le rassemblement dans un même espace géographique, la relative autonomie politique, le

---

<sup>25</sup> BUSEKIST, op. cit., p. 5.

<sup>26</sup> BUSEKIST, ibidem.

sentiment de fidélité au prince ont certainement joué un rôle comme matrice de la future nation belge.<sup>27</sup>

Jusqu'ici, les propos d'A. von Busekist se rapprochent de ceux de Stengers. Ils s'en différencient sensiblement lorsqu'elle explique que la révolte brabançonne de 1788-1789 n'est pas une révolution dirigée contre un souverain ressenti comme illégitime: il s'agit, dit-elle, de révoltes qui revendiquent des libertés plus qu'une indépendance nationale et dont la rhétorique nationale, parce qu'elle confond l'idée de progrès avec la sauvegarde des privilèges bourgeois, est mensongère. A. von Busekist pense donc que "la période pertinente pour analyser ces balbutiements nationalistes est [...] celle qui va de 1795 à 1830", à savoir la période hollandaise.<sup>28</sup>

A. von Busekist parle aussi de la division des langues dans l'État belge de 1830; ici encore, elle émet une opinion que Stengers réfute dans ses publications. Selon elle, les dialectes flamands existaient en 1830 à côté du français, par lequel ils se trouvaient dominés.<sup>29</sup> Une élite francophone était l'unique détentrice du pouvoir politique et culturel. Lorsque la légitimité du flamand fut reconnue en Belgique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ajoute-t-elle, une nouvelle étape des "constructions nationales" (c'est sa terminologie) débuta, le mouvement flamand rejetant la centralisation francophone et remettant en cause la légitimité de l'État unitaire placé sous l'égide du français. Par mimétisme et par réaction se constitua un mouvement wallon, le liégeois Albert Mockel fondant la revue *La Wallonie* en 1886 et le ministre Jules Destrée rédigeant sa *Lettre ouverte au roi* en 1912, dans laquelle il préconisait la séparation des Flamands et des Wallons.<sup>30</sup> Or, toujours selon A. von Busekist, une langue rend légitime une nation dans ses frontières, instituant un système cohérent et culturellement unitaire; elle "identifie l'individu à sa communauté car elle véhicule les valeurs de celle-ci".<sup>31</sup> Si l'on part de l'idée que la langue crée la nation, il faut alors considérer que l'État belge abritait plusieurs nations dès sa création: c'est ce que pense A. von Busekist.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> BUSEKIST, *ibidem*, p. 5-6.

<sup>28</sup> BUSEKIST, *ibidem*, p. 6.

<sup>29</sup> En réalité, il faudrait insister sur l'idée d'une domination de classe vis à vis d'une population exclue du vote et qui manifeste deux types de parler, germanique (flamand) et roman (wallon), alors que les classes dominantes ont pour seule langue le français.

<sup>30</sup> BUSEKIST, *op. cit.*, 6 et p. 160.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. X. Marc Quaghebeur n'est pas d'accord avec cette opinion; il pense qu'une nation peut se créer autrement.

<sup>32</sup> BUSEKIST, *op. cit.*, p. XIII.

Pour elle, l'apparition des nationalismes flamand et wallon et la création d'un système politique fédéraliste où la langue occupe une place prépondérante montrent que plusieurs nations existent en Belgique:

"[...] le critère fédérateur mis en avant est la langue. La construction nationale se fait avec et autour de ce noyau, réceptacle malléable au gré de l'évolution des stratégies nationalistes, mais qui doit toujours servir à déterminer et délimiter l'identité culturelle et donc nationale: c'est la langue qui crée les nations."<sup>33</sup>

Deux remarques s'imposent. Premièrement, il pourrait sembler paradoxal de conférer à une langue un rôle fédérateur; en effet, les langues différencient, séparent, divisent - et en Belgique, elles divisent. Mais en Belgique, la fédéralisation est vécue comme une séparation plus que comme un rassemblement: elle est d'ailleurs née de la volonté autonomiste des hommes politiques des communautés linguistiques qui ne supportaient plus de vivre sous un régime politique unitaire et centralisé. La langue est dès lors un élément séparateur fondamental pour la fédéralisation belge. Deuxièmement, il est clair qu'il n'y a pas de nation wallonne ni de nation flamande avant la Belgique (qui les produit); tout propos visant à dire le contraire découle d'un a priori associant l'idée de nation à celle de langue, ce qui, même en France, est moins simple qu'il y paraît même si c'est clairement ce qui s'y est produit, ou plus exactement a été imposé à beaucoup.

Les explications d'A. von Busekist insistent à montrer la difficulté de considérer la Belgique comme une seule et unique nation. Elle dit qu'il faut être prudent, avoir conscience que l'évolution vers le fédéralisme belge pourrait elle-même ne pas être aussi inévitable qu'il y paraît au premier abord (ce qui relativiserait l'idée d'une Belgique née du hasard); il faut voir aussi, dit-elle, que le fédéralisme belge, très paradoxalement, a pour corollaire un renforcement de l'État unitaire (les concessions en faveur de l'autonomie ont pour effet un regain de vitalité et de viabilité de l'État belge) et, par voie de conséquence, d'une certaine nationalité belge.

Selon elle, l'État fédéral belge est à considérer comme un espace de conflits: d'une part, il rassemble des *communautés* linguistiques et culturelles rivales<sup>34</sup>; d'autre part, le prestige culturel des communautés cherche à imposer sa spécificité face à la France et face à la Hollande, dont elles partagent les langues et les cultures; enfin, chaque *région* de Belgique est diverse de l'intérieur, linguistiquement et/ou

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. XIII.

idéologiquement: la région flamande groupe les Flamands, où se trouvent par ailleurs les Flamingants (autonomistes flamands) et les Flamands francophones (appelés péjorativement fransquillons par ceux qui les considèrent comme des pédants); la région wallonne regroupe les Wallons francophones et les Wallons germanophones; la région bruxelloise est composée de francophones et de néerlandophones. La quête d'une spécificité en Belgique se fait donc à trois niveaux: communautaire (si l'on suit le critère linguistique), régional (si l'on suit le critère géographique) et international (eu égard aux affinités culturelles reliant le pays à la France et à la Hollande).<sup>35</sup>

A. von Busekist a soin de démystifier l'historiographie nationale. Celle-ci aurait été un des relais du nationalisme officiel et aurait visé à la création d'un discours susceptible de donner à la Belgique l'essence, l'unité et la cohérence qui lui manquaient (cette assertion n'est-elle pas valable pour toute nation?): un discours sur le thème de l'oppression étrangère aurait, par exemple, été diffusé dans ce but par la classe dominante. A. von Busekist écrit:

"La légitimation du nouvel État devait en effet passer par l'écriture de son passé, déjà national, déjà cohérent et tendant irréversiblement vers l'union; les constructions ingénieuses des historiographes devaient pallier l'absence d'unité géographique et culturelle que nous venons d'évoquer."<sup>36</sup>

Stengers émet des idées différentes. Selon lui, les historiens actuels pensent réécrire l'histoire alors qu'ils l'ignorent, interprétant les faits à la lumière des particularismes séparant aujourd'hui les Belges. Il critique une historiographie qui se fait le relais des mouvements nationalistes flamand et wallon et qui essaye de justifier *a posteriori* leurs revendications séparatistes. Il ajoute que cette opinion est plus répandue au Nord qu'au Sud du pays.<sup>37</sup>

En outre, son analyse de la division linguistique en Belgique relativise beaucoup les antagonismes. Il insiste sur le fait qu'en 1830 il n'y a pas de rivalité entre Flamands et Wallons dans l'État belge et que la liberté de langue est inscrite dans le code de la Constitution. Les Belges de cette époque, explique-t-il, cohabitent parfaitement dans la différence. Voici ce qu'il écrit à propos de l'idée que les Flamands auraient été discriminés par les francophones dans la Belgique du XIX<sup>ème</sup> siècle:

---

<sup>34</sup> Marc Quaghebeur fait observer que c'est l'État lui-même qui a créé les communautés.

<sup>35</sup> BUSEKIST, op. cit., p. XV.

<sup>36</sup> BUSEKIST, ibidem, p. 7.

"Cette vision d'aujourd'hui est [...], du point de vue psychologique, le type même de l'anachronisme: on juge opprimés des gens qui, à l'époque, n'avaient pas le sentiment de l'être."<sup>38</sup>

Le mouvement flamand à ses débuts est faible, poursuit-il, et ne remet pas en cause la patrie. Un de ses membres flamingants, Henri Conscience, récite par exemple en 1881 le couplet d'un poète de Mons dont Stengers reproduit le texte:

"Flamands, Wallons, ce ne sont là que des prénoms; Belge est notre nom de famille."<sup>39</sup>

Il semble donc que les flamingants du XIXème siècle n'étaient pas antibelges. De la même façon, ajoute l'historien, le mouvement wallon ne devient réellement une force politique de combat qu'à partir de 1960. Avant cela, dit-il, ses revendications sont peu consistantes, voire insignifiantes.<sup>40</sup> Le sentiment national belge était donc réel et s'est même accru durant les deux guerres mondiales. Ce n'est que très lentement, pense Stengers, que sont apparues les revendications fédéralistes et il faut donc relativiser les différences linguistiques en Belgique.

Il admet qu'une "déconstruction de l'État-nation" s'est amorcée dans ce pays après 1914, qui a débouché sur une réforme de l'État. Aujourd'hui, les références à la patrie et à la Brabançonne (l'hymne national) provoquent en général peu d'émotion dans le cœur des Belges. La Belgique demeure pourtant une réalité, écrit Stengers, que le fédéralisme ne remet pas en cause:

"[...] un cadre politique commode, dans lequel on n'est pas malheureux de vivre, dont on apprécie même, le cas échéant, les avantages, mais qui n'est plus une véritable patrie pour laquelle le cœur vibre [...]."<sup>41</sup>

Il faut par ailleurs observer, dit-il, que les nationalismes flamand et wallon sont des sous-produits de la Belgique et n'ont pas, comme le prétendent certains, une origine

---

<sup>37</sup> STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation: le cas belge", op. cit., p. 40.

<sup>38</sup> STENGERS, ibidem, p. 43

<sup>39</sup> CLESSE Antoine, cité par STENGERS, ibidem, p. 48

<sup>40</sup> STENGERS, ibidem, p. 53-54

<sup>41</sup> STENGERS, ibidem, p. 39.

antérieure à sa création.<sup>42</sup> Ajoutons à cela que ce qui s'est produit en Belgique à la mort du roi Baudouin I, à savoir la forte manifestation d'un sentiment national dans tout le pays, a laissé les politiques abasourdis.

L'histoire de la Belgique est donc très controversée. On a pu voir que les opinions divergent fortement et que des arguments identiques peuvent servir des propos opposés, comme dans le cas du fédéralisme, que certains rattachent au lointain passé des provinces alors que d'autres y perçoivent une preuve de l'inexistence d'un nationalisme belge authentique; comme dans la division des langues, amplifiée par les uns et relativisée par les autres; comme dans les révoltes, à moins qu'il s'agisse de véritables révolutions, de 1789 et de 1830. Certains propos semblent manifester, d'un point de vue psychologique, une lecture des faits inspirée par des positions idéologiques d'aujourd'hui, favorables ou non aux nationalismes qui voudraient séparer la Belgique, voire la remettre en question en tant qu'État-Nation.

## **PRÉSENTATION DE LA BELGIQUE ACTUELLE**

La Belgique actuelle comprend 10 millions d'habitants et est composée de trois grandes *régions* administratives: la Wallonie (3.340.000 habitants), la Flandre (5.940.000 habitants) et Bruxelles (959.000 habitants). Ces régions ne sont pas homogènes linguistiquement parlant. Dans chacune d'elles, on parle en effet des langues différentes. Il faut ainsi distinguer trois *communautés* linguistiques dont l'aire d'influence ne correspond pas aux espaces géographiques des régions; ces communautés sont définies à partir de la langue et de la culture et l'on distingue la communauté francophone, présente en Wallonie et à Bruxelles (mais il faut être conscient qu'il y a aussi des francophones en Flandre, notamment à Gand et à Anvers), la communauté germanophone, présente à l'est de la Wallonie - à savoir les cantons de l'Est (71.000 habitants, soit un pour cent des Wallons) - et la communauté flamande, présente en Flandre et à Bruxelles. Bruxelles comprend quinze pour cent (d'aucuns parlent de dix pour cent) de néerlandophones et quatre-vingt-cinq pour cent (ou nonante pour cent, selon les sources) de francophones.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> STENGERS, *ibidem*, p. 45 et 54.

<sup>43</sup> BLAISE Pierre, DESMARET Alain et JEUNEJEAN Thérèse, *Comprendre la Belgique fédérale*, 2ème édition, Bruxelles: De Boeck/Ligue des Familles, coll. "Les Cahiers du Petit Ligeur", 2001, p. 20.

Trois langues sont donc parlées en Belgique. Toutes trois n'ont pas été reconnues officiellement au même moment.<sup>44</sup> Cette réalité hétérogène de la Belgique fait que - si l'on part de critères linguistiques - il est difficile de définir une culture belge. Celle-ci est diverse par essence et complexe aussi par le fait qu'on y trouve en plus les dialectes wallons, picard et lorrain, d'origine latine comme le français et parlés en Wallonie par les vieilles générations. Le wallon est en voie de disparition et l'utilisation actuelle de mots comme "Wallonie", "région wallonne" ou "peuple des Wallons" se réfère en fait à un morceau de territoire où l'on parle le français et l'allemand. Il n'empêche que l'historien belge Marc Deweerdt tient compte du dialecte wallon lorsqu'il caractérise l'hétérogénéité belge:

"Il n'est pas possible de parler d'une culture belge, mais de trois sphères culturelles différentes: une culture flamande, avec une tradition qui remonte au Moyen Âge; une culture wallonne, qui se limite principalement à une littérature dialectale; une culture franco-belge qui est nourrie et favorisée par des Wallons, des Bruxellois francophones et par des Flamands francisés - fortement tournée vers la France."<sup>45</sup>

Il omet de citer la présence de la langue allemande en Wallonie. (figure 2)<sup>46</sup>

Dans son étude sur la politique des langues, Astrid von Busekist considère que la fonction du Roi en Belgique est essentiellement symbolique et joue un rôle de rassemblement national.<sup>47</sup> Elle ajoute qu'il existe peu de manifestations en Belgique en faveur d'une république et que le peuple belge est attaché au Roi en qui il reconnaît un symbole unificateur. Par ailleurs, les discours royaux belges, surtout les plus récents, sont généralement une incitation à l'union: "Fédérer n'est pas séparer mais bien rassembler", disait le roi Baudouin, tandis que son successeur, le roi Albert II, aime à rappeler le slogan du drapeau belge: "l'union fait la force".<sup>48</sup> Ces discours royaux sont prononcés dans les trois langues du pays: en français, en néerlandais (autrement dit en flamand) et en allemand (dans cette langue, en général, la version est simplifiée). Le raisonnement d'A. von Busekist est que l'existence des communautés maintient le roi et

---

<sup>44</sup> En 1830, la Constitution prévoit la liberté des langues. En 1898, l'égalité du flamand et du français fut reconnue en Belgique. Concernant l'histoire et le statut de la langue allemande sur le territoire belge, nous manquons d'informations précises; la communauté germanophone est petite et ne fut annexée à la Belgique qu'après la Première Guerre mondiale; elle a pu souffrir des conséquences de la Deuxième Guerre et du rejet de l'Allemagne; elle pourra faire l'objet d'un travail futur.

<sup>45</sup> DEWEERDT, op. cit., p. 955. Carpeaux distingue en plus une culture flamande dialectale, sans importance littéraire, et une culture hollando-flamande.

<sup>46</sup> Voir les illustrations à la fin du présent chapitre.

<sup>47</sup> BUSEKIST, op. cit., p. 283.

rend nécessaire la couronne<sup>49</sup>; ce point de vue est monarchiste et semble légitimer la fonction royale sur le territoire belge.

## ÉLÉMENTS D'INFORMATION POUR UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA BELGIQUE

L'histoire de la Belgique présentée dans les pages qui suivent propose un rapide parcours chronologique qui commence à l'époque des Celtes. Il ne faut pas voir dans ce choix une volonté d'adhésion au point de vue de Henri Pirenne et de George-Henri Dumont, mais un souci d'éclairer les propos des historiens qui, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, s'efforcent de prouver ou de nier que la Belgique unitaire a ses racines dans le passé. Certains ont construit le récit d'une histoire et de héros antérieurs à 1830 présentés comme une histoire et des héros *nationaux*; leur discours peut reposer parfois sur une fiction mais il intéresse autant que celui qui fait de 1830 la date arbitraire de l'apparition de l'État monarchique de Belgique, qui présente peut-être aussi, on l'a vu, des arguments fictifs. Les deux discours ont conditionné, conditionnent encore la conscience qu'a le Belge de lui-même et de son patrimoine culturel, dont fait partie la littérature. Par exemple il y a en Belgique les traces d'un passé lointain, très antérieur à 1830, comme Vercingétorix, Charlemagne, Charles Quint, les ducs de Bourgogne, Marie-Thérèse, Notger qui sont des noms illustres ayant inspiré dans les villes belges, par delà l'espace des siècles, la création ou l'identification de statues, de cafés, de collèges, de restaurants, de rues. Le discours déterministe d'historiens comme Dumont confère à ces événements une orientation et une signification qu'ils n'avaient pas nécessairement à l'époque où ils ont eu lieu, mais ils nous semblent intéressants même lorsqu'ils relèvent d'une fiction nationale.

Les informations qui suivent sont basées pour l'essentiel sur les ouvrages de George-Henri Dumont. Des nuances sont apportées par des articles de J. Stengers, par les études d'A. von Busekist et de L. Leclère ainsi que par les articles de G. Peeters, M. Deweerdt, A. Gamblin, P. Kesten, R. Vivier et M. Quaghebeur consacrés à la Belgique

---

<sup>48</sup> Cités par BUSEKIST, *ibidem*, p. 283-284.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 283-285.

dans l'*Encyclopaedia Universalis*.<sup>50</sup> Ces nuances sont signalées par des notes en bas de page.

### **"De tous les peuples de la Gaule, les Belges sont les plus braves" (Jules César, *La Guerre des Gaules*)**

Les *Belgae* sont des Celtes qui apparaissent sur les territoires de la Gaule septentrionale au Xème ou au VIIème siècle avant Jésus-Christ (les dates divergent selon les auteurs). Selon Jean Loicq, la plupart des peuples belges seraient venus d'au-delà du Rhin pour occuper un pays habité par d'autres Celtes appelés Gaulois et moins germanisés.<sup>51</sup> Les Belges sont grands, ils ont des yeux bleus et des cheveux blonds ou rouges flottant au vent, leurs moustaches sont longues.<sup>52</sup> Beaucoup plus tard, en 58-51 avant Jésus-Christ, Jules César se porte sur leur territoire et, comme l'explique Jean Loicq, leur bravoure le frappe, notamment celle du chef Ambiorix.<sup>53</sup> Puis, en 27 avant Jésus-Christ, Auguste crée la province de la Gaule Belgique. La substitution des formes de latin à l'idiome celtique est la preuve de la romanisation du territoire.

Quand les Germains envahissent l'Empire romain, ceux des leurs qui s'appellent les Francs font de Tournai leur capitale. Les migrations germaniques sont à l'origine d'une frontière linguistique en Gaule Belgique. En effet, deux zones linguistiques se dessinent peu à peu sur le territoire: d'un côté, les populations parlent en latin vulgaire tandis que les parlers germaniques s'imposent de l'autre côté. Plusieurs explications sont avancées: des peuples germaniques se seraient installés de façon plus ou moins dense dans des régions où vivaient des peuples gallo-romains en plus ou moins grand nombre; la présence d'obstacles naturels comme la forêt d'Ardenne aurait empêché leur progression tandis que l'existence d'une ligne de défense – le *limes belgicus* – aurait joué un rôle de ralentissement en certains points du territoire; le rythme de déplacement

---

<sup>50</sup> Nous renvoyons le lecteur à DUMONT, op. cit.; idem, *La Belgique*, Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1993; STENGERS, "La Genèse du sentiment national belge", op. cit.; idem, "La Déconstruction de l'État-nation: le cas belge", op. cit.; BUSEKIST, op. cit.; LECLÈRE L., *La Question d'Occident: le pays d'entre-deux de 843 à 1921 (Régions Rhodaniennes, Alsace et Lorraine, Belgique et Rhénanie)*, Bruxelles: Maurice Lamertin, 1921; DEWEERDT, "Belgique: introduction", in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., p. 955; PEETERS, "Belgique: Histoire", in ibidem, p. 955-971; DEWEERDT, "Belgique: la Belgique en quête de son avenir", in ibidem, p. 971-973; GAMBLIN André, "Belgique: géographie et économie politique", in ibidem, p. 973-980; KESTENS Paul, "Belgique: géographie et économie politique", in ibidem, p. 980-984; QUAGHEBEUR Marc, "Belgique: lettres françaises", in ibidem, p. 984-992.

<sup>51</sup> LOICQ Jean, "Avant le latin la Gaule Belgique", in BLAMPAIN et alii, op. cit., p. 10.

<sup>52</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 11.

<sup>53</sup> LOICQ, op. cit., p. 11.

des Francs aurait été inégal, certaines régions auraient même pris l'initiative d'un processus de reromanisation.<sup>54</sup>

### **L'État intermédiaire**

Lorsque Charlemagne constitue son empire aux alentours de l'an 800, les territoires de l'actuelle Belgique s'y trouvent inclus. En 843, les successeurs de Charlemagne signent le traité de Verdun qui légalise le démembrement de l'Empire des Francs. Trois territoires sont créés et répartis entre les trois petits-fils de Charlemagne: la Francie occidentale revenant à Charles le Chauve (la future France), la Francie orientale revenant à Louis le Germanique (la future Allemagne) et la Francie centrale revenant à Lothaire (la Lotharingie). Cette dernière est la région intermédiaire, limitée à l'ouest par l'Escaut et la Meuse, et à l'est par le Rhin. Le territoire de la Belgique actuelle s'y trouve inclus mais la Lotharingie dépassait très largement ces frontières au nord et au sud. C'est pourquoi, si nous regardons une carte de l'Europe actuelle, nous pouvons voir que la Lotharingie s'étendait des Pays-Bas et d'une partie de l'Allemagne jusqu'au sud de la France et jusqu'à Rome, en passant par la Suisse. (figure 3)

Bientôt se développe la féodalité, qui prévaut dans l'organisation des territoires et des liens de dépendance des princes les uns par rapport aux autres. Ces rapports de vassalité résultent d'une recherche de protection et d'un souci de défense. La Francie occidentale s'organise autour du roi et de Paris, tandis que se consolide la Francie orientale. Dans l'entre-deux, la Lotharingie fait l'objet de remaniements: la partie septentrionale est partagée entre la Francie occidentale et la Francie Orientale tandis que la Provence et la Bourgogne deviennent des royaumes indépendants. Leclère explique qu'à la fin du IX<sup>ème</sup> siècle il y a cinq royaumes importants dans cette partie du monde: la France, le Saint-Empire, la Lotharingie, la Provence et la Bourgogne.<sup>55</sup> Les territoires correspondant à la Belgique actuelle, où vivent, à l'époque, des populations comme les Flamands, les Brabançons et les Liégeois, est composée d'entités politiques indépendantes rattachées par les liens de féodalité à la France ou au Saint-Empire. Le vaste territoire de la Lotharingie est donc constitué de divers territoires autonomes que les princes féodaux organisent.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> BLAMPAIN et alii, op. cit., p. 47.

<sup>55</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 7.

<sup>56</sup> PEETERS, op. cit., p. 957.

Concrètement, le comté de Flandre est attaché à la couronne de France. Les autres comtés et duchés (Hainaut, Namur, Luxembourg, Brabant, Limbourg) dépendent du Saint-Empire, de même que la principauté de Liège. On peut observer avec Guido Peeters que se nouent des liens économiques et politiques entre les régions de Flandre, de Brabant et de Liège. Certains pourront y voir une ébauche de conscience communautaire. D'ailleurs, comme l'écrit G. Peeters, les populations qui y vivent sont appelées à l'étranger "les gens du comte Baudouin de Flandre" ou "les gens de l'Empereur".<sup>57</sup> Les villes belges participent à l'activité commerciale européenne, les bateaux gènois accostent à Bruges tandis que Gand devient presque aussi grande que Paris.<sup>58</sup> Ces centres urbains parviennent à conquérir une certaine autonomie par rapport aux princes de France et du Saint-Empire. Par exemple lors de la bataille des éperons d'or en 1302, l'armée des seigneurs français est mise en déroute par les Flamands<sup>59</sup>; cette victoire est devenue, depuis récemment, l'emblème de la fête nationale flamande.<sup>60</sup>

À l'époque, les différences de races et de langues ne sont pas prises en considération lors des partages territoriaux. Ainsi, les possessions germaniques comprennent des terres où l'on parle une langue dérivée du latin; sur les possessions du royaume de France, à l'inverse, il y a des parlars d'origine germanique. Henri Pirenne, qui veut défendre la thèse déterministe et choisit, comme ses contemporains, d'utiliser le pronom possessif "nos", parle des "Belges" de cette époque comme d'un "peuple de milieu, en contact perpétuel avec tous les mouvements de la politique de *nos* voisins, pénétré d'influences françaises et allemandes et réagissant sur les unes et sur les autres".<sup>61</sup>

Depuis ses origines, la Lotharingie connaît donc une histoire faite d'indépendances et de dépendances, de divisions, de reconstructions. Les contrées qui la constituent sont "amphibies".<sup>62</sup> Certains aiment à mettre en rapport la Belgique d'aujourd'hui avec ces territoires caractérisés par la diversité, l'ambiguïté et la fragilité.<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> PEETERS, op. cit., p. 955 et 957.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 959.

<sup>59</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 98.

<sup>60</sup> Stengers y voit une entreprise artificielle de récupération du passé par le mouvement flamand d'aujourd'hui; les Flamands de 1302 étaient les gens du comté de Flandre alors que les Flamands d'aujourd'hui représentent un groupe beaucoup plus vaste dont les origines sont différentes. Voir STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation", op. cit., p. 44.

<sup>61</sup> Discours prononcé en 1899 par Henri Pirenne, cité par LECLÈRE, op. cit., p. 9; c'est nous qui soulignons.

<sup>62</sup> LECLÈRE, Ibidem, p. 9.

<sup>63</sup> Nous pensons à Leclère et à Carpeaux.

## Les Pays-Bas bourguignons

En 1369, le roi de France cède le duché de Bourgogne à son fils cadet Philippe le Hardi. Peu après commencent de longues hostilités entre la couronne de France et les princes bourguignons, du même sang que le roi de France. Les ducs de Bourgogne veulent affirmer leur indépendance et augmenter leurs territoires. Ils y parviennent par des mariages et des alliances politiques favorables. Le comté de Flandre passe ainsi sous la tutelle des ducs de Bourgogne en 1384, par le mariage de l'héritière, Marguerite de Male, avec Philippe le Hardi. La Flandre devient le cœur des Pays-Bas bourguignons, qui rassemblent les terres de la Hollande, de la Belgique, du Grand-Duché et d'une partie de l'Est de la France actuels.<sup>64</sup> Le territoire qui s'étend de la Meuse à la mer du Nord et qui porte aujourd'hui le nom de Belgique est au centre des possessions bourguignonnes. À la fin de son gouvernement à la tête du duché de Bourgogne, Philippe le Bon crée les États généraux, organisation politique décentralisée pour les pays de "par deça". Le duc Philippe est exempt de l'hommage féodal à l'égard de la couronne de France, normalement exigé de la Flandre. Puis son fils Charles le Téméraire travaille à ressusciter la grande Lotharingie, le vaste territoire d'entre-deux: en vain.

Les ducs de Bourgogne séjournent plus volontiers à Gand ou à Bruxelles qu'à Dijon. Le collier de l'ordre de la Toison d'or est institué pour récompenser les hommes éminents. Cela concourt à créer un esprit d'appartenance à une entité géographique et politique prestigieuse, où s'exerce l'intense activité artistique des grands rhétoriciens<sup>65</sup>, des peintres flamands<sup>66</sup>, des musiciens, des architectes, des sculpteurs.

Le duc René de Lorraine remporte à Nancy, en 1477, une victoire décisive contre Charles le Téméraire, qui meurt pendant le siège de la ville. En 1482, Louis XI obtient par ce fait le duché de Bourgogne et la Picardie, mais se voit obligé de renoncer à la Flandre; la Franche-Comté lui échappe aussi. La résistance des seigneurs des territoires de par deça vis-à-vis des ambitions du roi de France est soutenue par Maximilien d'Autriche, fils de l'empereur Frédéric III et époux de Marie de Bourgogne, l'héritière de Charles le Téméraire. Plus tard, leur fils Philippe le Beau se marie avec une princesse espagnole. De ce mariage naît à Gand Charles Quint, qui est élevé à

---

<sup>64</sup> PEETERS, op. cit., p. 957.

<sup>65</sup> Poètes attachés aux ducs de Bourgogne et qui brillaient par leurs performances stylistiques basées sur les jeux de langage les plus sophistiqués : citons Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges.

<sup>66</sup> On les appelle les *primitifs flamands*.

Bruxelles et dans les villes à l'entour jusqu'en 1517, date de son départ; il est appelé à régner sur un immense empire allant de l'Espagne à l'Autriche et de la Sicile aux Pays-Bas, après la mort de son grand père Maximilien et son élection, en 1519, à la tête du Saint Empire. Le rêve de Charles le Téméraire est ainsi réalisé.

### **Charles Quint et les Pays-Bas espagnols**

Charles Quint devient donc empereur en 1519. Sous son règne, les provinces qui correspondent à la Belgique actuelle sont le centre de l'économie internationale et agissent comme une charnière.<sup>67</sup> L'unification des dix-sept provinces des Pays-Bas s'achève grâce à la conquête de différents territoires. Le système politique laisse subsister les Conseils des États provinciaux. En 1548, le cercle de Bourgogne réunit les dix-sept provinces et la Franche-Comté et est considéré comme politiquement autonome à l'intérieur de l'Empire: le cercle est bien évidemment attaché à la personne des descendants de Charles Quint mais il possède sa propre organisation. Les Pays-Bas sont placés sous la régence de femmes, parentes de l'Empereur: Marguerite d'Autriche, Marie de Hongrie, la duchesse de Parme.

Le successeur de Charles Quint est Philippe II; sa politique autoritaire est une provocation après les années d'autonomie concédée par Charles Quint. En 1568, il envoie le duc d'Albe dans les Pays-Bas pour y lutter contre les protestants et autres hérétiques jugés trop nombreux et contre la révolte politique pour le maintien de l'autonomie. Une guerre civile éclate dans ces régions contre la politique d'intolérance religieuse. Les *gueux* s'emparent de toutes les provinces.

Pourtant, en 1579, une partie des provinces du sud signe la paix de réconciliation avec le souverain d'Espagne; c'est la confédération d'Arras. Les Calvinistes ripostent en créant l'Union d'Utrecht, qui groupe les provinces du Nord et, provisoirement, le reste des provinces du sud. Le fils de la duchesse de Parme, Alexandre Farnèse, reconquiert ces dernières en 1585; c'est la scission définitive entre les provinces catholiques du sud et les provinces calvinistes du nord. Le territoire d'où surgira la Belgique correspond au premier groupe, qui passe sous l'autorité des archiducs Albert et Isabelle d'Espagne et

---

<sup>67</sup> DUMONT, *La Belgique*, op. cit., p. 28.

forme les Pays-Bas espagnols.<sup>68</sup> Isabelle était fille de Philippe II et Albert, fils de l'empereur d'Autriche; s'ils avaient eu un enfant, peut-être y aurait-il eu royaume.

Selon Dumont, la floraison de l'art baroque dans les provinces catholiques, à l'opposé des provinces calvinistes qui refusaient l'exubérance, correspondrait à une constante de la mentalité belge: il serait un exemple de synthèse entre le pour et le contre, "il bafoue[rait] les exigences du principe de contradiction".<sup>69</sup> Avec ces réflexions de Dumont, nous nous trouvons peut-être devant un cas de récupération et de mythification des événements de l'histoire pour justifier la Belgique; il reste que les conséquences de la scission des provinces sont effectivement ce que l'historien décrit.

Sautons au siècle suivant et rejoignons les années qui suivent 1630. La France, grande ennemie de l'Espagne, est dirigée par Louis XIII et Richelieu.<sup>70</sup> Ce dernier a incité les Pays-Bas du sud à la révolte dès 1635. Selon lui, ces territoires pourraient former un État libre soutenu par la France et la Hollande. D'après l'analyse de Leclère - dont le langage suggère qu'une Belgique existait déjà au XVIIème siècle -, l'objectif de Richelieu est de créer une "barre" ou une "barrière" entre les pays:

"[...] il [Richelieu] inclinait à faire de notre pays un État fédératif et neutre, séparant la France et les Provinces-Unies."<sup>71</sup>

Mais les provinces du sud ne se révoltent pas; en réalité, elles forment déjà un pays spécifique: les Pays-Bas méridionaux, qui sont dirigés par un gouverneur lié à la couronne espagnole. Après la mort de Richelieu (1642) et de Louis XIII (1643), Mazarin veut les annexer à la France. Cette politique annexionniste pousse les Hollandais à prêcher avec insistance le système d'un État-tampon indépendant, projet auquel finit par souscrire le cardinal qui, selon Leclère, réserve "aux créateurs du futur État le droit d'intervention et une sorte de protectorat déguisé".<sup>72</sup> La Hollande propose donc, toujours d'après Leclère, la création d'une république fédérative catholique.<sup>73</sup> Aucun accord franco-hollandais n'est conclu et les expéditions militaires françaises dans le territoire des provinces du sud continuent. La Hollande se tourne alors vers l'Espagne

---

<sup>68</sup> Le premier journal du monde est anversois et date de cette époque (1620): le *Nieuwe Tydinghe*. Voir DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 265.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 278.

<sup>70</sup> Les informations qui concernent les années 1635-1700 sont tirées de LECLÈRE, op. cit., p. 54-75.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 65; le fait que la république au sens moderne n'existait pas encore en Europe à cette époque nous fait interpréter ce concept dans le sens de la *res publica*, qui signifie État.

et les provinces belges deviennent un champ de bataille. L'animosité croît en Grande-Bretagne qui craint que la France s'installe sur le littoral belge.<sup>74</sup>

Anvers est condamnée à l'asphyxie car les provinces du nord, indépendantes depuis 1648, bloquent les bouches de l'Escaut.<sup>75</sup>

À la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, la Grand-Place de Bruxelles voit le jour, après une période de construction commencée après les bombardements français et qui aura duré dix ans; elle symbolise la prospérité des bourgeois de la ville. (figure 4)

En 1700, le traité de Londres attribue ce qui deviendra plus tard la Belgique à l'empereur Charles VI d'Autriche au terme d'un accord entre la France, la Hollande et la Grande-Bretagne; mais il y aura encore des batailles sur ce territoire.

### **Les Pays-Bas autrichiens: Charles de Lorraine, Marie Thérèse & Cie**

Leclère explique que la Hollande a accepté de transmettre la Belgique à Charles VI d'Autriche "après l'avoir constituée en un État-tampon dont elle serait la maîtresse par l'occupation des villes fortes".<sup>76</sup> Il s'agit ici du traité d'Anvers (1715), appelé aussi traité de la barrière, qui établit officiellement le principe de la barrière dont il est question depuis 80 ans. Selon Leclère, le traité d'Anvers laisse sous-entendre que la Belgique est nécessaire à l'équilibre européen:

"La conception d'une Belgique indépendante avait fait place à celle d'un État-tampon, muni d'une barrière fortifiée contre un seul des deux pays voisins du nôtre."<sup>77</sup>

La France est le pays contre qui les autres puissances (l'Angleterre, la Hollande et l'Autriche) veulent se protéger. Le traité prévoit la présence de garnisons hollandaises en Belgique, ce qui porte atteinte à l'autorité autrichienne et déplaît à la population qui se sent envahie chez elle.

Le traité de la Barrière fait bientôt voir son utilité. Charles de Lorraine, beau-frère de l'impératrice Marie-Thérèse au nom de qui il est appelé à diriger les Pays-Bas autrichiens, est un gouverneur qui deviendra populaire. Il s'installe à Bruxelles et s'apprête à tenir une cour où il fera bon vivre et s'amuser. Pourtant, dès son arrivée à

---

<sup>74</sup> Cette dernière hypothèse n'est pas formulée clairement par Leclère mais elle semble correcte vu les événements futurs: le refus constant de voir la Belgique devenir une alliée de la France.

<sup>75</sup> DUMONT, *La Belgique*, op. cit., p. 48.

<sup>76</sup> LECLÈRE L., op. cit., p. 74.

Bruxelles, il doit lutter au nom de sa belle-sœur contre les troupes françaises de Louis XV qui occupent les Pays-Bas du sud pendant trois ans, de 1744 à 1748. Au terme d'une conférence diplomatique et pressé par l'Angleterre, le souverain français accepte de se retirer. Le territoire administré par Charles de Lorraine a, d'une certaine façon, joué son rôle de tampon.

Sous le règne de Joseph II, le successeur de Marie-Thérèse à la tête de l'Empire d'Autriche, il est question, en 1784-1785, de créer, avec une partie des territoires des Pays-Bas autrichiens, un royaume d'Austrasie qui dépendrait de la Bavière. Le reste des territoires serait cédé à la France. Tout cela demeure sans suite mais laisse entrevoir le statut aléatoire des régions soumises aux décisions des princes à cette époque. Cela montre aussi que les empereurs autrichiens ne sont pas très attachés à leurs possessions des Pays-Bas. Leclère commente que, "à l'occasion de ces divers incidents, [Mirabeau] conseillait aux hommes d'État de faire de la Belgique une république indépendante".<sup>78</sup>

Dans la mouvance de la Révolution française, deux révolutions ont lieu sur les territoires des *Belges* et des Liégeois en 1789-1790: la Révolution liégeoise contre le prince-évêque, et la Révolution brabançonne qui proclame les *États-Belgiques-Unis* et déclare leur indépendance à l'égard de l'Autriche. Le nom *Belgiques* est utilisé au pluriel car il désigne un ensemble de villes qui se rebellent contre l'autorité autrichienne et correspondent *grosso modo* aux provinces qui formeront la Belgique en 1830. Les deux révolutions échouent et le pouvoir contesté reprend vite le contrôle de la situation. Peu après, en 1792, les troupes de la jeune république française foncent sur les Pays-Bas autrichiens.

Le texte qui suit (écrit entre 1784 et 1794) est de cette période et fait le portrait du *Belge* (le nom est ainsi mentionné); on peut y constater la tentative de définir une nationalité belge, au nom de quoi ont été proclamés les États-Belgiques-Unis:

"Voulez-vous un peuple bon, franc, hospitalier, laborieux, économe, ami de l'ordre et de la régularité, vous le trouverez dans le Belge. C'est un peuple nativement moral dont on pourrait dire que la vertu est dans le sang et qu'elle vient le trouver plutôt qu'il ne la cherche. Voué au culte de l'habitude et à une succession de jours également paisibles, le calme fait son bonheur; sa vie est une ligne droite, ses affections sont dépourvues d'émotion et ses joies de mouvement; ne le jugez pas par la froideur et l'embarras de ses manières; son cœur ne manque pas de chaleur, surtout pour la

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>78</sup> Mirabeau, cité par Leclère, ibidem, p. 81.

bienfaisance: il se réchauffe à ce feu sacré. Ne le troublez pas, alors son support pourra ressembler même à de l'amour; ne le recherchez pas, le mérite des prévenances peut lui échapper; ne le chagrinez pas, vous le verriez s'éloigner et comme rentrer en lui-même. [...]. À la vérité, son esprit a peu d'éclat, mais il est juste. On dirait qu'il fait plus usage de son sens moral que de ses facultés intellectuelles. Aussi sa littérature est-elle bornée et son travail porte-t-il de préférence vers l'érudition."<sup>79</sup>

Ce portrait exalte la rusticité du Belge. Il contribue à l'élaboration d'une image encore véhiculée à ce jour et dont il faudrait sans doute vérifier la pertinence; il pourrait s'agir d'une généralisation simplificatrice à l'origine d'un cliché.

### **L'empreinte des Français sous la République et l'Empire**

La Révolution française, commencée en 1789, suit son cours. Dumont évoque le conflit armé entre la France et l'Autriche (alliée à la Prusse), qui commence en 1792.<sup>80</sup> N'entrons pas dans les détails du conflit. En 1795, à Paris, après de nombreux débats sur la justesse d'une telle décision<sup>81</sup>, le gouvernement de la Convention<sup>82</sup> décrète l'annexion des Pays-Bas autrichiens et de la principauté de Liège à la France. Dumont commente que la Convention a préféré annexer la Belgique plutôt que d'en faire une république alliée à la France. Selon Leclère, cela est un paradoxe; le peuple belge n'est en effet pas consulté, comme si l'Ancien Régime était toujours en vigueur en France.<sup>83</sup> Il observe avec Dumont que les populations de Belgique n'ont pas voulu cela, que seule une minorité triée sur le volet et surveillée par les soldats a donné son accord.<sup>84</sup> D'autre part, il écrit:

"À travers de dures épreuves, la conquête française fraya les voies à la constitution en Belgique d'un État unifié et doté des libertés modernes."<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> L'archevêque de Praedt, cité par DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 339.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 378.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 381.

<sup>82</sup> Assemblée qui gouvernait la France en 1795.

<sup>83</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 95.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 95 et DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 381-382.

<sup>85</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 96. Signalons aussi que Napoléon, par la proclamation du statut de langue unique, accéléra le processus de francisation des régions de Belgique; voir PEETERS, op. cit., p. 965.

En effet, la réorganisation du territoire sous l'égide de la France républicaine met fin aux seigneuries, aux corporations et aux restes de la féodalité. Cependant, selon Dumont, les Belges de cette époque ne se sentent pas Français et le climat est à l'insubordination, comme le montre la Guerre des paysans en 1799. Selon Leclère, l'Angleterre se résigne à cette situation, "pour un court espace de temps, il est vrai"<sup>86</sup>, bien que, comme le rappelle A. von Busekist, Napoléon déclare qu'Anvers est un pistolet braqué sur elle.<sup>87</sup>

Sautons jusqu'en 1814-1815: après des années de guerre opposant les armées napoléoniennes aux autres puissances européennes, la bataille de Waterloo (1815) met fin au règne de Napoléon Bonaparte.

### **La domination hollandaise et Guillaume d'Orange**

En 1814-1815, après les dernières défaites de Napoléon, la Sainte-Alliance des grandes puissances réunies au congrès de Vienne refait la carte de l'Europe avec l'objectif de reconstruire le *statu quo* d'avant 1789 et de rendre aux aristocrates leurs prérogatives. Il s'agit d'un vaste courant anti-révolutionnaire, anti-républicain et monarchiste. Par exemple le roi est rétabli au pouvoir en France sous le régime de la Restauration.

Quel sort est réservé à la Belgique? Dumont explique que les délégués des grandes puissances donnent "une première forme" au "destin futur de la Belgique"<sup>88</sup>: pour garantir les Pays-Bas du nord et du sud contre une éventuelle invasion française, les Britanniques imposent la formation du royaume des Deux Belges sous l'autorité du roi de Hollande, Guillaume d'Orange, avec deux capitales, La Haye et Bruxelles. Cet amalgame a lieu effectivement mais, selon Dumont, il est inviable pour plusieurs raisons: la différence de mentalité et de langue dans les 17 provinces est problématique; la différence religieuse l'est aussi; l'asphyxie d'Anvers n'est pas oubliée<sup>89</sup>; "sur le plan linguistique, la fusion des deux pays assurait la prépondérance du néerlandais alors qu'en Belgique toute la noblesse et toute la bourgeoisie – même en Flandre – s'exprimaient en français."<sup>90</sup> Roi protestant, Guillaume Ier mène une politique d'oppression religieuse dans les futures provinces belges marquées par des siècles de

---

<sup>86</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 101.

<sup>87</sup> BUSEKIST, op. cit., p. 5.

<sup>88</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 403.

<sup>89</sup> Voir plus haut, Charles Quint et les Pays-Bas espagnols: "Anvers est condamnée à l'asphyxie car les provinces du nord, indépendantes depuis 1648, bloquent les bouches de l'Escaut".

tradition catholique. "De son côté, la jeune bourgeoisie libérale, souvent formée dans les toutes nouvelles universités de Liège et de Gand, revendiquait l'élection directe des parlementaires, la responsabilité ministérielle et la liberté de presse."<sup>91</sup> Les Belges supportent mal le paternalisme du roi de Hollande, veulent se sentir libres, refusent d'être relégués au rang de citoyens de seconde zone. La bourgeoisie libérale et l'Église catholique s'unissent contre un ennemi commun: les Hollandais. Pourtant, écrit Dumont, ils ne remettent pas radicalement en question l'autorité du fils du roi, le prince d'Orange, auquel ils demandent plus de tolérance et de liberté sans pour cela revendiquer leur droit à l'indépendance:

"Une seule solution pouvait encore sauver l'essentiel de l'œuvre du congrès de Vienne: la séparation administrative de la Belgique et de la Hollande sous une seule couronne."<sup>92</sup>

Selon Stengers, à partir de 1815, les Belges se sentent eux-mêmes plus que jamais, prenant conscience de leur originalité face à un peuple avec lequel ils avaient pourtant cohabité à l'époque des Pays-Bas d'avant 1585 mais qui leur était devenu complètement étranger. Les quinze ans de vie commune de 1815 à 1830 élargissent ce fossé et les mots *Belges* ou *Belgique* sont utilisés par opposition à la Hollande et aux Hollandais. Pour la première fois, les Belges éprouveraient, dit Stengers, un sentiment de domination étrangère. Par ailleurs, cette période rend possible l'amalgame des Liégeois avec les Belges.<sup>93</sup>

### **La Révolution de 1830**

En 1830, en France, c'est la Révolution de juillet: à Paris, une émeute éclate contre le roi et contre le régime de la Restauration. C'est un réveil des idées révolutionnaires contre l'absolutisme monarchique de retour au pouvoir depuis 1815. D'après Leclère, "[...] le succès de la Révolution de juillet détermina le soulèvement de la Belgique."<sup>94</sup> En effet, le 25 août 1830, une émeute populaire survient à Bruxelles lors d'un spectacle au théâtre de la Monnaie: *La Muette de Portici*, "sorte de *Hernani* de la

---

<sup>90</sup> DUMONT, *La Belgique*, op. cit., p. 58.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>92</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 425.

<sup>93</sup> STENGERS, "La Genèse du sentiment national belge", op. cit., p. 249-250.

<sup>94</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 124.

vie politique belge"<sup>95</sup>, un opéra mettant en scène la révolte des Napolitains contre l'autorité espagnole. Pendant le célèbre duo: "Amour sacré de la Patrie/ Rends-nous l'audace et la fierté", le public envahit la scène et se jette dans la rue. La foule électrisée se révolte dans la ville. (figure 5) Les bourgeois ont peur et rétablissent l'ordre par les armes. Devant l'apathie des autorités hollandaises, ils s'emparent du pouvoir. De semblables émeutes surgissent dans d'autres villes: Liège, Louvain, Ostende, Gand, Anvers. Partout la bourgeoisie s'impose. Un gouvernement provisoire est créé le 4 octobre 1830 tandis que les Hollandais abandonnent Bruxelles et que l'indépendance est proclamée le même jour. Des commentateurs d'aujourd'hui interprètent cet événement et proposent même une explication - peu scientifique, semble-t-il - du choix de la neutralité belge:

"Des Belges allaient pouvoir enfin gérer eux-mêmes le pays et ne plus être dirigés par des rois ou des princes changeant au rythme des guerres, des mariages, des successions et des disputes. La région entre la France et la Hollande était depuis le Moyen Âge, le champ de bataille de l'Europe. Les Belges n'avaient plus qu'une envie: la neutralité."<sup>96</sup>

La conférence de Londres et les puissances de l'Europe décident du sort de la Belgique. La Russie et l'Autriche ne sont pas favorables aux Belges, mais leur attention est détournée par des événements qui les concernent plus directement: la Révolution polonaise dans le cas de la Russie et le soulèvement nationaliste de l'Italie dans le cas de l'Autriche. L'Allemagne ne peut, seule, s'opposer à la France et à l'Angleterre qui souhaitent l'émergence d'un État belge sur la scène mondiale. La Grande-Bretagne propose de le déclarer perpétuellement neutre - voici une autre explication de la neutralité -, ce qui est imposé et accepté.

Stengers relativise le rôle des grandes puissances lors de la création de la Belgique:

"Faisons ici justice d'une contrevérité évidente. La Belgique, entend-on souvent dire, est née en 1830-1831 de la volonté des grandes puissances. Ce seraient elles qui, en voulant que la Belgique soit un État indépendant, auraient donné aux Belges leur individualité nationale. Une telle vision est la négation de toute l'histoire authentique de la nationalité belge. Mais puisque le rôle

---

<sup>95</sup> BUSEKIST, op. cit., p. 50.

<sup>96</sup> BLAISE et alii, *Pour comprendre la Belgique fédérale*, op. cit., p. 9.

des grandes puissances est évoqué, il faut bien voir que c'est en 1814-1815, en décidant de ramener la France dans ses limites de 1789, qu'elles ont effectivement sauvé la nationalité belge. Celle-ci, en ce sens, doit bien sa survie au grand jeu de la politique européenne."<sup>97</sup>

D'après Stengers, 1830 est une authentique révolution nationale où le peuple verse "[son] sang pour [son] pays"<sup>98</sup>; de plus, elle est un aboutissement et non un début, comme pourrait le faire croire l'idée que la Belgique ne doit sa naissance qu'aux seules puissances européennes.

La première intention du Congrès national belge<sup>99</sup> est de choisir comme roi le duc de Nemours, fils du nouveau roi de France, Louis Philippe. Les Anglais s'y opposent. Léopold de Saxe Cobourg Gotha rallie alors les suffrages; dans une publication didactique - *Les Cahiers du Petit Ligeur* - consacrée à l'histoire de Belgique, des commentateurs le présentent comme suit:

"Il était allemand, avait servi dans l'armée russe, était veuf de la fille du roi d'Angleterre, avait séjourné à Paris. Bref, le candidat idéal pour calmer le monde."<sup>100</sup>

Il devient le mari de Louise-Marie, la fille du roi de France.

La conférence de Londres a tracé les frontières du nouveau royaume, mais, pendant huit ans, jusqu'en 1839, divers remaniements mutilent la jeune Belgique au profit de la Hollande et de l'Allemagne: les grandes puissances tiennent les rênes et, selon Dumont, le diplomate français Talleyrand remet souvent en question la décision de la conférence de Londres de créer un État belge.<sup>101</sup>

Plus tard, en 1862, Napoléon III, Bismark et les chefs de l'État britannique chercheront à établir qu'il n'existe pas de nationalité belge et songeront même à envahir le pays, comme l'explique Leclère qui n'hésite pas à parler de l'hypocrisie politique française et allemande<sup>102</sup>; c'est ce que laisse entendre le commentaire ci-dessous, tiré du cahier didactique déjà cité:

---

<sup>97</sup> STENGERS, "La Genèse du sentiment national belge", op. cit., p. 249.

<sup>98</sup> STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation", op. cit., p. 37.

<sup>99</sup> Sorte de parlement chargé de définir une Constitution.

<sup>100</sup> BLAISE et alii, op. cit., p. 8.

<sup>101</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 442-443 et 454.

<sup>102</sup> LECLÈRE, op. cit., p. 133 et 136.

"[La Belgique] dut sa création à un équilibre de la force entre les grandes puissances de l'époque. Notre pays aurait pu aussi très bien ne pas exister ou être démantelé si les 'grands' en avaient voulu autrement."<sup>103</sup>

### **Le royaume belge francophone**

Tout ce qui rappelle la politique autoritaire de la Hollande est rejeté au lendemain de 1830. L'élite belge n'a pas oublié que le néerlandais fut pratiquement imposé par Guillaume d'Orange comme la seule langue officielle de son royaume. Dans cet état d'esprit, la langue flamande - qu'il faut comprendre comme l'ensemble des parlers néerlandais utilisés en Belgique - est rejetée par les classes dirigeantes durant les premières années de l'État belge et maintenue dans une nette position d'infériorité. À cette époque, elle n'est d'ailleurs pas encore unifiée et présente des différences d'une région à l'autre.<sup>104</sup> Les intellectuels et les bourgeois flamands sont en outre trop heureux de distinguer leur pratique linguistique des parlers de ceux qui sont non éligibles et qu'ils considèrent comme la populace néerlandophone.

La Constitution belge prévoit toutefois la liberté de langue dans le royaume de Belgique, mais le français s'impose partout, y compris dans le texte de la Constitution. L'administration, l'enseignement et la justice se font en français, une langue qui, selon l'idéologie dominante à l'époque, contribue à l'unité du pays.

L'ère du progrès du XIX<sup>ème</sup> siècle suscite en Belgique plusieurs transformations: le pays s'industrialise, des libertés politiques et sociales sont conquises. Pourtant, des freins s'opposent à cela. Certains historiens actuels considèrent par exemple que l'esprit critique est peu développé en Belgique à cette époque-là:

"[...] la prédication traditionnelle qui présentait la soumission, la patience et la passivité comme des vertus chrétiennes a certainement contribué puissamment à freiner l'émancipation sociale et intellectuelle; l'analphabétisme était excessivement élevé; l'enseignement obligatoire (jusqu'à 14 ans) ne fut voté qu'en 1914."<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> BLAISE et alii, op. cit., p. 9.

<sup>104</sup> BUSEKIST, op. cit., p. XIII.

<sup>105</sup> PEETERS, op. cit., p. 966.

D'autre part, selon les mêmes sources, la montée du syndicalisme et du socialisme est lente. Des inégalités entre les Flamands et les Wallons existent et se font sentir de plus en plus clairement:

"Les ouvriers flamands du textile gagnaient moitié moins que leurs collègues mineurs wallons."<sup>106</sup>

Ces inégalités renforcent le sentiment d'injustice ressenti en Flandre devant l'imposition de la langue française comme unique langue belge officielle alors que soixante pour cent de la population de Belgique au XIX<sup>ème</sup> siècle ne comprend pas cette langue.<sup>107</sup>

C'est de la petite bourgeoisie et du bas-clergé que, dans les années 1840, naît le *flamingantisme*, mouvement à la fois culturel et social qui revendique la reconnaissance officielle de la langue et de la culture flamandes en Belgique.<sup>108</sup> Apparaissent alors les premières lois linguistiques qui autorisent l'utilisation du flamand dans l'administration (1878) et dans l'enseignement (1883). En 1898, l'égalité des deux langues est reconnue en Belgique.

## **Le Congo belge**

En 1865, Léopold II accède au trône. À titre personnel, il fonde une Association internationale africaine. Il entre en contact avec un journaliste d'origine anglaise, Stanley, qui faisait sensation dans le monde entier après avoir traversé l'Afrique de part en part à la recherche de Livingstone, un missionnaire écossais. Stanley repart en Afrique à la tête d'une expédition envoyée par le Comité belge d'études du Haut-Congo. Il fonde Léopoldville, établit différents postes, signe des traités avec les populations indigènes. L'État indépendant du Congo est reconnu internationalement en 1885, lors d'une conférence convoquée par Bismark à Berlin: un pavillon bleu étoilé d'or est le symbole de ces nouvelles possessions dirigées par Léopold II et l'Association internationale africaine.

En 1908, Léopold cède le Congo à la Belgique qui devient ainsi une puissance coloniale. Selon Dumont, pendant un demi-siècle, les Belges "se sentiront débarrassés

---

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 967.

<sup>108</sup> Nous renvoyons au film belge de Stijn Coninx, *Daens*, de 1992.

d'un certain complexe d'infériorité résultant de l'exiguïté du territoire national".<sup>109</sup> En 1919, après la Première Guerre mondiale, le traité de Versailles confisque certains territoires allemands pour les donner aux vainqueurs. Ainsi, le territoire belge est élargi: ses frontières s'étendent jusqu'aux cantons de l'est, où la population parle allemand; on lui attribue aussi les territoires africains du Burundi et du Rwanda, anciennes colonies allemandes voisines du Congo, que les troupes belges avaient d'ailleurs conquises, et bien au-delà.

### **Mouvement flamand et mouvement wallon**

Dans les années 1880, deux mouvements linguistiques s'affirment en Belgique. Au dire de certains historiens, ils sont la manifestation d'un réflexe de survie<sup>110</sup>; d'autres, comme Stengers, expriment une opinion plus nuancée.

Le mouvement flamand travaille depuis 1840 à faire reconnaître officiellement la langue flamande. Les premières lois linguistiques datent de 1873, permettant l'usage du flamand en matière de justice, d'administration (1878) et d'enseignement (1883).

Le mouvement wallon naît à Bruxelles en réaction contre le mouvement flamand: lentement la Wallonie finit par abandonner son indifférence tranquille, des intellectuels wallons réfléchissant sur leur identité, essayant de définir ce qui serait leur spécificité ethnique et culturelle. La peur de voir la fin de la suprématie intellectuelle francophone en Flandre fait naître le besoin de s'affirmer. Le mouvement wallon s'organise. Des intellectuels émettent des idées nouvelles: Albert Mockel, écrivain symboliste, parle en 1887 d'une solution fédérale; Jules Destrée, futur créateur de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, déclare en 1912 que le Belge n'existe pas, qu'il faut envisager l'existence du Wallon et du Flamand.

Plusieurs événements vont mettre en évidence des différences entre le peuple du nord et celui du sud de la Belgique; ils vont aussi faire voir des manières de réagir qui accentuent ces divergences entre les deux groupes culturels.

Il y a d'abord les deux guerres mondiales. Avant 1914, certains théoriciens allemands développent des théories pangermanistes. Quelques-uns y expriment leur intention d'envahir la Belgique:

---

<sup>109</sup> DUMONT, *La Belgique*, op. cit., p. 70.

<sup>110</sup> PEETERS, op. cit., p. 956.

"Se peut-il que l'Allemagne continue plus longtemps à souffrir ce scandale européen, cette plante parasite accrochée au flanc de notre empire?"<sup>111</sup>

Ces visées pangermanistes différencient clairement les Flamands des Wallons; seuls les premiers seraient dignes en effet d'entrer dans la confédération germanique.<sup>112</sup> C'est sans doute une raison pour laquelle, pendant l'occupation allemande, la Flandre et la Wallonie sont administrativement séparées. Stengers explique que les Allemands comblent les Flamands dans leurs revendications déçues, espérant ainsi s'assurer des alliés. Ils se montrent généreux financièrement, transforment l'université de langue française de Gand en une université de langue flamande. Dans le climat belge général d'exaltation de la latinité contre la germanité, une minorité flamande appelée activiste collabore avec l'ennemi. Par ailleurs, ajoute Stengers, ceux des Flamands qui, sur le front, luttèrent pour une reconnaissance de leur langue sont vite taxés d'activisme et font l'objet de persécutions; un mouvement secret de protestation se développe à partir d'un noyau de frontistes, minoritaires mais décidés. Activistes et frontistes diffusent ainsi des idées antibelges. Quant à l'idée, répandue parmi les historiens, que beaucoup de soldats belges dans les tranchées de l'Yser sont flamands et ne comprennent pas les ordres de leurs officiers francophones, elle relèverait, selon Stengers, d'un mythe.<sup>113</sup>

Pendant la Deuxième Guerre, la différence entre les Flamands et les Wallons se répète; Dumont écrit par exemple que "la seconde occupation allemande de la Belgique, placée sous l'administration directe de l'ennemi, fut marquée par la libération des seuls prisonniers de guerre flamands"<sup>114</sup>; ces derniers sont ensuite victimes d'un mouvement de rejet de la part des Wallons qui les soupçonnent d'avoir collaboré.

D'autres événements intensifient l'opposition entre les Wallons et les Flamands. À la fin de la Deuxième Guerre, l'intégrité du roi des Belges, Léopold III, est contestée par une partie de son peuple, pour des raisons relatives à ses décisions politiques et à sa vie privée. Il lui est reproché d'avoir fait cavalier seul en refusant de suivre ses ministres dans l'exil en Angleterre en mai 1940. On lui reproche aussi son deuxième mariage avec la princesse de Rethy en 1941, parce qu'il a eu lieu pendant la guerre, alors que les

---

<sup>111</sup> Opinion de von Treitschke en 1879, dans sa brochure sur *L'Allemagne et les pays neutres*, cité par LECLÈRE, op. cit., p. 171.

<sup>112</sup> Les Liégeois étaient également les bienvenus au sein de l'Empire Germanique; Leclère laisse entendre que c'est peut-être à cause des anciennes relations entre Liège et le Saint Empire. Voir à ce sujet LECLÈRE, ibidem, p. 171-173.

<sup>113</sup> STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation", op. cit., p. 49.

<sup>114</sup> DUMONT, *La Belgique*, op. cit., p. 86.

hommes étaient sur le front, loin de leurs femmes et de leurs enfants, et parce qu'il y a eu mariage religieux avant le mariage civil, ce qui allait à l'encontre des principes de la Constitution; peut-être aussi, comme aiment à le dire certains potins journalistiques, parce que le roi a si vite oublié sa première femme Astrid, adulée par le peuple de Belgique et morte dans un accident de voiture en 1935. Des rumeurs concernant une douteuse rencontre entre le roi et Hitler sont également propagées. La *question royale* divise le pays. La Belgique frôle la guerre civile. Le retour de Léopold III, exilé en Suisse, est rendu impossible. Lors d'un référendum en 1950, un électorat flamand et rural se prononce en faveur du roi tandis que l'électorat wallon et urbain est en majorité contre lui. Les clivages entre la Flandre, la Wallonie et Bruxelles, de même d'ailleurs qu'entre les régions rurales et industrielles, trouvent ainsi l'occasion de se manifester et devant la fragile victoire des "oui" favorables à son retour (57 %), Léopold abdique en 1951 en faveur de son fils Baudouin.

Bientôt, un autre évènement survient: la guerre scolaire (1954-1958), aboutissement d'un siècle de conflit idéologique entre l'école publique et l'école catholique. Le clivage idéologique se matérialise entre les défenseurs d'une école de l'État et ceux d'une école dite *libre* et gérée par l'Église: il apparaît que les Flamands sont en majorité partisans de l'école catholique alors que les Wallons sont de tendance laïque. Un pacte scolaire est conclu en 1958, qui prévoit notamment le paiement de tous les professeurs par l'État et assure la gratuité de l'école dans les deux réseaux d'enseignement.<sup>115</sup> Mais les divergences entre les communautés linguistiques se sont révélées au grand jour: les Flamands sont catholiques et les Wallons sont libéraux ou socialistes.

Un fait marquant est aussi le déclin de l'industrie wallonne, alors que du côté flamand sont créées des industries neuves. Durant l'hiver 1960, après une grève générale en Belgique, des grèves paralysent la Wallonie et sont suivies uniquement par les Wallons, qui se sentent abandonnés par les Flamands: selon Peeters, cet abandon est perçu comme "une rupture de la solidarité entre les deux communautés ouvrières de Belgique".<sup>116</sup>

Ces évènements expliquent le processus de désagrégation et de division des partis politiques nationaux; le parti libéral se scinde en 1968 et le parti socialiste en 1974. De nouveaux partis, fédéralistes ou linguistiques, apparaissent: la VU (Volksunie)

---

<sup>115</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 588.

<sup>116</sup> PEETERS, op. cit., p. 970.

en Flandre, le RW (Rassemblement wallon) et le FDF (Front démocratique des Bruxellois francophones) dans les autres régions.<sup>117</sup>

En 1960 se produit aussi la flamandisation de l'université de Louvain - *Walen buiten!* (Les Wallons dehors!), raison pour laquelle les francophones créent l'université de Louvain-la-Neuve. Les conflits linguistiques se multiplient et concernent des domaines variés; l'un de ceux-ci est la délimitation de la frontière linguistique, officialisée en 1962 et que Peeters commente en laissant entendre qu'il y avait déjà des aspirations fédéralistes en 1831:

"On prit enfin en compte les aspirations fédéralistes qui, depuis 1831, avaient été occultées dans toutes les crises. [...]. L'absence de reconnaissance d'identité que beaucoup de Flamands et de Wallons avaient ressentie pendant des décennies, sans oser en parler au grand jour, devenait un sujet de débat autorisé."<sup>118</sup>

(figure 6)

### **L'État communautarisé et régionalisé: la Nouvelle Belgique**

La *Nouvelle Belgique*, telle qu'elle existe aujourd'hui, résulte de trois révisions successives de la constitution, qui s'étalent de 1970 à 1993: vingt ans de débats qui donnent naissance à un État dont l'organisation résulte de la diversité culturelle belge. L'expression *compromis à la belge* fait partie du langage courant en Belgique pour désigner les accords - nombreux - où sont consignées les concessions mutuelles et où sont préservés les intérêts des communautés linguistiques et des régions du pays. Des institutions complexes ont été mises en place au terme d'"un processus de concertation" que Peeters juge "démocratique, long, difficile, compliqué, même amer, mais pacifique [...]".<sup>119</sup> Cependant, selon Dumont, "[...] l'opinion publique, de plus en plus déboussolée, souhaite y voir plus clair".<sup>120</sup> Mais, comme on peut le lire dans la publication *Comprendre la Belgique fédérale*:

"[...] le visage que présentent aujourd'hui nos institutions politiques est en quelque sorte un reflet, partiel sans doute, de la complexité

<sup>117</sup> DEWEERDT, op. cit., p. 969 et 971; voir aussi STENGERS, "La Déconstruction de l'État-nation", op. cit., p. 54.

<sup>118</sup> PEETERS, op. cit., p. 970.

<sup>119</sup> Ibidem, p. 956.

<sup>120</sup> DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 600.

du pays, de ce qu'ont voulu des francophones et des néerlandophones, des rapports de forces entre eux."<sup>121</sup>

Au terme des trois révisions successives de la Constitution - 1970/1974; 1980; 1988 - la nouvelle Belgique fédérale est donc instituée en 1993. Elle consiste - il n'est pas inutile de le rappeler - en trois *communautés* linguistiques autonomes qui possèdent chacune un conseil et un gouvernement: la communauté flamande, la communauté germanophone et la communauté française. Elle comprend aussi trois *régions* administratives: la Wallonie, la Flandre et Bruxelles (celle-ci ne pouvant être rattachée à l'une ou l'autre des deux autres régions sans provoquer des conflits), qui possèdent chacune un conseil et un gouvernement dont les compétences et les pouvoirs sont différents de ceux des communautés. On a compris qu'une même région peut abriter des communautés linguistiques diverses: c'est le cas de la Wallonie et de Bruxelles.

Concernant la dénomination *communauté française*, Quaghebeur fait observer que les élites culturelles et politiques plus anciennes récusent généralement le terme francophone:

"Celles-ci vont même jusqu'à en exclure l'usage dans la dénomination d'instances politiques liées aux processus de fédéralisation de la Belgique. Elles accouchent d'une appellation linguistiquement aberrante mais symboliquement significative: la Communauté française de Belgique."<sup>122</sup>

Quaghebeur continue en expliquant que le "vocabulaire francophone interdit non seulement la fusion mythique avec l'espace français mais rapproche - dangereusement? - les populations européennes de populations non-européennes qui furent un jour sous tutelle coloniale".<sup>123</sup> D'aucuns, ajoute Quaghebeur, parlent de francité, mais vu que les communautés culturelles belges d'aujourd'hui sont définies par la langue, "la suffixation en "phone" est en fait la seule qui soit sémantiquement correcte".<sup>124</sup> Il semblerait qu'actuellement la Communauté française soit appelée communément *Communauté Wallonie-Bruxelles*, et ce à la suite d'une déclaration gouvernementale faite en juillet

---

<sup>121</sup> BLAISE et alli, op. cit., p. 63.

<sup>122</sup> QUAGHEBEUR, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", in: GONZALEZ Ana (Org.), *Historia de las literaturas francofonas*, Madrid, Catedra, sous presse. Nous remercions monsieur Quaghebeur de nous avoir communiqué ce texte encore inédit.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Ibidem.

1999<sup>125</sup>; la presse recourrait fréquemment à cette dénomination; vu qu'à notre connaissance, il n'existe pas de texte juridique ni d'annexe au moniteur officialisant cet usage, il faudra vérifier l'information. Il reste que ces débats sont éloquentes et font apparaître les enjeux du débat en Belgique autour de la question de la francophonie.

Les communautés s'occupent des matières liées à la langue et à la culture, comme l'enseignement et la coopération internationale liée à ces matières, tandis que les régions s'occupent de matières économiques comme l'environnement, le logement et le commerce extérieur.<sup>126</sup> Une conséquence importante de ces transformations est la communautarisation de la politique culturelle. (figures 7 et 8)

Le cas de communes dites à *facilité*, à proximité de la région de Bruxelles, est un exemple de compromis à la Belge. Ce sont des communes en territoire flamand, mais majoritairement francophones, au sein desquelles la population minoritaire jouit de *facilités* linguistiques dans les écoles et l'administration. D'autre part, pour que les décisions soient les mieux adaptées à la situation propre de Bruxelles, trois institutions communautaires spécifiquement bruxelloises ont été créées, indépendamment des communautés française et flamande: la Cocof (Commission communautaire française), la VGC (Vlaamse gemeenschapcommissie) et la Cocom (Commission communautaire commune); chaque commission est composée des élus de la Région de Bruxelles-capitale, francophones et/ou néerlandophones.<sup>127</sup>

Le Belge vit ainsi, à l'intérieur de lui-même, une situation complexe. Il est semblable aux *autres* Belges et en même temps différent, au point qu'on distingue le Flamand, le Wallon et le Bruxellois. Ainsi, des Wallons peuvent reconnaître comme patrimoine culturel national les villes de Bruges et de Gand, même s'ils sont conscients que celles-ci appartiennent à une culture différente de la leur; ajoutons qu'un certain nombre de Belges sont bilingues et que tous les jeunes étudient normalement les deux langues (le français et le néerlandais) à l'école. Entre eux, ils dialoguent donc dans la diversité, les interlocuteurs étant wallons, flamands ou bruxellois; ils parlent le français, le néerlandais ou l'allemand, parfois même un dialecte wallon ou flamand.

---

<sup>125</sup> Cette information a été fournie par M. Luc Paque, député.

<sup>126</sup> Pour le détail de ces attributions, voir BLAISE et alii, op. cit., p. 32-33.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 34.

## POUR CONCLURE CE CHAPITRE

Nous avons rappelé les principaux évènements qui ont marqué l'histoire des populations qui ont vécu sur le territoire correspondant à l'aire occupée par la Belgique actuelle, de l'époque romaine à aujourd'hui. Ces événements sont interprétés par les historiens de manière très diverse et parfois même contradictoire. Pour certains, l'histoire de la Belgique commence avec les Celtes alors que d'autres la font débuter en 1585 ou en 1830. Ces lectures différentes, déterministes ou non, posent le problème de la (re)connaissance de la Belgique comme nation et État. Ce pays est controversé et a fait plus d'une fois l'expérience de la fragilité et de l'infériorité. Il est aussi un espace de paradoxes, eu égard à divers éléments, y compris la pluralité des langues.

Comme l'écrit Marc Quaghebeur, il importe d'adopter une position critique:

"L'annexion simpliste du passé me paraît [...] un de ces contresens dont nous n'avons que trop souffert. Une initiation aux cultures des anciennes seigneuries wallonnes, puis des anciens Pays-Bas est certes souhaitable: elle doit faire l'objet d'études particulières qui devront faire preuve de souplesse et ne point se contenter des lieux de naissance."<sup>128</sup>

D'une part, la conscience d'être Belge pourrait être celle de former une nation non nécessaire, une nation fictive, une non-nation, mais qui a relevé le défi d'être, d'exister, de se raconter, par-delà les impossibilités. La Belgique pourrait être la matérialisation d'une impossibilité, un État contre nature.<sup>129</sup> Elle avait tout pour ne pas exister et pourtant elle existe. Dans ce sens, certains y voient un symbole de l'Europe.<sup>130</sup> D'autre part, la Belgique pourrait être un État-nation authentique dont la création, en 1830, résulterait d'un sentiment national fort et capable de motiver un peuple à conquérir son indépendance par la lutte; cet État serait contraire aux dispositifs idéologiques dominants issus du XIX<sup>ème</sup> siècle et des États-nations. Ces discours opposés permettent de comprendre que l'identité belge est problématique.

---

<sup>128</sup> QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1998, p. 28.

<sup>129</sup> PEETERS, op. cit., p. 956.

<sup>130</sup> C'est ce que pense Carpeaux. C'est aussi le discours de beaucoup de politiciens belges désireux d'ennoblir les institutions du nouvel État fédéral. Dumont considère aussi que la Belgique est un microcosme de l'Europe: voir DUMONT, *Histoire de la Belgique*, op. cit., p. 553-554.

## CHAPITRE 2

### BRÈVE INTRODUCTION

### À LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE

Comme le titre du chapitre l'indique, nous allons présenter les lettres belges francophones. Certains pourront trouver qu'il s'agit d'une vision schématique; c'est qu'il ne s'agit que d'une brève introduction, et notre propos, plus que d'étudier les méandres du champ littéraire de la Belgique francophone, a pour but d'offrir un cadre de référence général où l'on s'efforce de mettre en évidence les enjeux d'un débat, toujours actuel, autour d'un corpus littéraire dont l'autonomisation a mis du temps à se concrétiser - elle se concrétise encore. Nous sommes conscient aussi que les documents auxquels nous avons eu accès pour étudier ce chapitre sont limités et expriment des réflexions qui, depuis lors, ont évolué, se sont nuancées, voire modifiées. Il faut donc replacer celles-ci dans leur contexte. Nous nous sommes efforcé de signaler (sommairement et lorsque cela était possible) les opinions en vigueur aujourd'hui; ces dernières feront très certainement l'objet de toute notre attention dans la recherche que nous proposons de développer au doctorat. Il reste que le contenu de notre analyse tel qu'il apparaît ci-dessous est essentiel pour comprendre l'actuel débat autour du champ littéraire belge francophone.

Nous commençons notre étude par l'exposition de points de vue différents (passés et présents; belges et étrangers) sur les lettres belges francophones. Nous nous intéressons ensuite à la question des origines pour nous demander s'il existe des lettres belges avant 1830. Après cela, nous parlons d'un problème de dénomination en vue de comprendre les implications d'expressions telles que *lettres belges de langue française*, *lettres françaises de Belgique* ou *lettres belges francophones*. Puis nous décrivons les trois phases schématisant l'évolution du champ littéraire en Belgique francophone. Nous

présentons finalement certains groupes et courants qui ont alimenté le devenir des lettres belges francophones et dressons un tableau (simplifié) de leurs principales caractéristiques.

Il faut préciser en outre qu'il existe en Belgique une littérature francophone et une littérature néerlandophone. Selon G.H. Dumont, l'émancipation culturelle des Flamands serait antérieure à celle des francophones, plus influencés par la France que les autres ne l'étaient par les Hollandais.<sup>131</sup> Il faut savoir aussi que dans le passé, de nombreux auteurs flamands ont écrit en français et que cela est encore vrai d'un certain nombre d'écrivains dans la Nouvelle Belgique.

## **DES POINTS DE VUE DIFFÉRENTS SUR LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE**

Dans le but de mettre en évidence des regards différents sur la littérature francophone de Belgique, nous allons comparer certains essais. Ils appartiennent à des époques et à des contextes distincts, ils ont été écrits par des auteurs qui n'ont pas la même nationalité: Otto Maria Carpeaux est un Autrichien exilé au Brésil; Paul Gorceix est Français; Robert Frickx, Jean-Marie Klinkenberg et Marc Quaghebeur sont Belges. Les uns et les autres portent sur les lettres belges un regard particulier, influencé par le lieu de leur énonciation, qu'il soit belge ou étranger. Par ailleurs, leur pensée est inspirée par les idéologies et les études littéraires de leur temps. Nous nous proposons de décrire et d'interpréter ces regards différenciés.

### **Le point de vue d'Otto Maria Carpeaux**

Otto Maria Carpeaux émigre au Brésil en 1939. Il exerce une activité de critique littéraire dont Antônio Cândido et Alfredo Bosi reconnaissent la valeur<sup>132</sup>. Il appartient à une génération antérieure à celle des autres critiques cités ci-dessus.

"Não existe uma nação belga. Não existe, portanto, literatura belga."<sup>133</sup> D'emblée, avec ironie même, Carpeaux pose ici le problème de la nation et de la culture belges.

---

<sup>131</sup> DUMONT Georges-Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles: Le Cri, 2000-2001, p. 477.

<sup>132</sup> CARPEAUX Otto Maria, *Ensaio reunidos 1942-1978*, volume 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 1999, 4ème de couverture.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 133.

Plus loin dans son essai, il change de ton, nuance ses propos, démontre qu'en réalité il faut envisager l'existence d'une littérature belge bilingue.<sup>134</sup> Comme argument, il utilise l'exemple d'écrivains hybrides. C'est le cas de Hendrik Conscience – au prénom flamand et au nom français –, considéré comme le fondateur de la littérature flamande belge, et qui a rédigé l'ébauche de son roman *Le Lion de Flandre* (1838) en français; paradoxalement, explique Carpeaux, le symbole de la littérature flamande a d'abord été rédigé en français par un écrivain d'ascendance française. Il continue en parlant d'écrivains flamands francophones comme Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck, qui auraient exprimé, dit-il, une sensibilité française autant que germanique. Il cite enfin *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, en montrant qu'elle est construite sur un paradoxe: elle conte l'épopée du peuple flamand, mais a été écrite en français et est considérée aujourd'hui comme l'œuvre fondatrice de la littérature belge d'expression française (certains rappellent qu'il s'agit du premier roman francophone<sup>135</sup>).

Selon Carpeaux, ces quelques exemples montrent que la poésie française influence les écrivains nés en terre de Flandre et que la mythologie flamande inspire les œuvres de création en français: "é a poesia francesa visitando a terra de Brueghel", écrit-il; ailleurs, il met en évidence les influences mutuelles entre les cultures francophone et néerlandophone, si étranges, dit-il, qu'il est difficile de pouvoir les expliquer:

"Essa interpenetração, essa intercomunhão de duas literaturas, de duas línguas, de dois povos, que formam uma única literatura e uma nação, zomba das explicações fáceis. A atração do centro Paris sobre os poetas flamengos, a atração do regionalismo pitoresco de Flandres sobre os poetas valões, isso quase nada explica."<sup>136</sup>

La théorie de Carpeaux, parce qu'elle considère qu'il existe *une* littérature et *une* nation belges, rejoint celle des partisans de la Belgique unitaire. Il ajoute que la Belgique, bien qu'artificielle (parce que née d'une conférence diplomatique en 1830), n'en est pas moins une nation originale qui possède des valeurs, un imaginaire, un peuple et une culture, même hybrides; dans son article, il en vient à exprimer, à des endroits différents, deux opinions dont la contradiction manifeste le paradoxe des Belges:

---

<sup>134</sup> Ibidem, p. 134. Considérant que la Belgique bilingue et multiculturelle est une sorte d'expérience de laboratoire où l'Europe peut se regarder et se penser, Carpeaux ajoute: "É nas expressões bilingües da literatura belga que o coração da Europa marca sua vida ou sua morte."

<sup>135</sup> QUAGHEBEUR Marc, "Spécificités des lettres belges de langue française", *Congo-Meuse*, revue des lettres belges et congolaises de langue française, n° 1, intitulé "Écrire en français en Belgique et au Congo", Mbuji-Mayi (Congo): CELIBECO, 1997, p. 167.

<sup>136</sup> CARPEAUX, op. cit., p. 137-138.

"[...] o reino da Bélgica é de criação artificial e recente, fundado em 1830 por uma conferência diplomática das grandes potências.[...]. A Bélgica não data de 1830. É tão velha como a Europa."<sup>137</sup>

À la lueur de ce que nous avons vu dans le premier chapitre et des enseignements apportés par l'histoire de la Belgique au long du XIX<sup>ème</sup> siècle et du XX<sup>ème</sup> siècle (et en particulier par la réflexion que suggèrent le processus de fédéralisation et le surgissement de la Nouvelle Belgique), une observation (qui est une question) semble s'imposer quand on lit que Carpeaux considère la Belgique comme une nation originale possédant une culture spécifique: la Belgique est-elle vraiment une nation originale ou même un État original?

Carpeaux présente la Belgique comme une métaphore de l'Europe, dont elle serait une mise en abyme parce qu'elle réunirait ce qui est et reste divers. Il explique la naissance de la Belgique en 1830 par le passé historique de l'Europe, plus exactement par la Lotharingie, surgie de la division de l'Empire de Charlemagne, partagée ou convoitée au fil du temps par les grandes puissances. Dans ce territoire intermédiaire situé entre le royaume de France et l'Empire germanique, dans le démembrement de cet espace intercalaire s'inscrirait, selon Carpeaux, le destin de l'Europe des nations:

"É como se um coração se contraísse dolorosamente: no fim, haverá a Bélgica."<sup>138</sup>

Carpeaux n'approfondit pas davantage. Son style est élégant, métaphorique mais ses affirmations sont discutables, n'ayant pas l'objectivité requise pour une analyse politique et historique véritables. Il continue en disant que la fonction de la littérature belge est politique: "expressão bilíngüe de um reino supranacional, europeu, fala à consciência da Europa, lembrando-lhe as verdades mais gloriosas da sua história".<sup>139</sup> Il est difficile de comprendre et d'interpréter Carpeaux, difficile aussi de croire qu'il est possible de ranger toute la littérature belge à l'intérieur d'une même et unique appellation.

La lecture de Carpeaux veut transcender les cadres de la Belgique, rejoindre ceux de l'Europe. Il opte pour un regard panoramique, moderne et conservateur à la fois. Moderne car il dit comment la Belgique est devenue le laboratoire d'une culture hybride

---

<sup>137</sup> Ibidem, p. 133 et 138-139.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 139.

que rien ne peut expliquer clairement. Ici, on rejoint les réflexions de critiques actuels comme Homi K. Bhabha et Edward Saïd, qui remettent en question les notions de pureté culturelle et de pureté nationale. Mais Carpeaux est aussi conservateur. Il justifie en effet la conception de la Belgique unitaire, pourtant remise en cause à l'époque où il rédige ses essais.<sup>140</sup> Il omet en outre de mentionner le pouvoir de séduction exercé par la France.

### **Le point de vue de Paul Gorceix**

D'entrée de jeu, dans un texte récent, Paul Gorceix montre l'importance de sa démarche en l'inscrivant dans le mouvement d'affirmation des cultures francophones à l'intérieur d'un espace mondial appelé francophonie:

"Au moment où l'usage du français connaît un tel recul dans le monde, il est grand temps que les francophones se rassemblent et connaissent mieux le patrimoine littéraire et culturel qu'ils ont en commun."<sup>141</sup>

Son regard de Français sur la littérature belge est important car généralement c'est le Belge qui se tourne vers la France pour en étudier la littérature. L'analyse de Gorceix est donc porteuse d'une idéologie d'ouverture de la culture française de France aux autres cultures francophones. Il attire l'attention sur le fait que "Liège et Genève sont plus proches de Paris que Bordeaux et Marseille [...]"<sup>142</sup>. Il relativise les frontières et montre qu'un lien unit la Belgique et la Suisse à la France et à Paris, principal centre de la culture francophone.

Toujours selon Gorceix, il est difficile de classer les auteurs belges:

"L'individualisme est sans doute le trait le plus marquant de leur personnalité. Il les porte vers la subversion des modèles, la rupture ou vers l'avant-garde - ce qui explique la place importante qu'occupent les irréguliers dans cette littérature. Par voie de conséquence, le constat s'impose de la difficulté de ranger ses écrivains par courant littéraire, par école, par catégorie - même si

---

<sup>139</sup> Ibidem. Ajoutons que l'écrivain belge Hellens parlait de la Belgique comme d'un "balcon sur l'Europe".

<sup>140</sup> On verra plus loin que les écrivains de la période après la Deuxième Guerre mondiale, sous le choc de la désillusion des nationalités, rejettent leur appartenance au pays.

<sup>141</sup> GORCEIX Paul, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris: Ellipses, 2000, p. 3.

<sup>142</sup> Ibidem.

des noyaux demeurent, tels que le Symbolisme, le Fantastique belge et la tradition avant-gardiste."<sup>143</sup>

Gorceix envisage ici une analyse des auteurs belges basée sur l'étude des mouvements littéraires et des catégories explicatives de France. Belge, Marc Quaghebeur met en garde contre ce type de démarche; selon lui, une étude de la littérature belge francophone uniquement inspirée par le modèle interprétatif français est dangereuse parce que les catégories descriptives de ce dernier:

"conviennent fort mal au corpus belge qu'elles positionnent automatiquement de façon bancale et minorisée, quand ce n'est pas absurde. Elles lui interdisent, qui plus est, toute autonomie puisqu'elles affirment le primat univoque de la langue et contraignent, la plupart du temps, à l'inscrire dans leur propre histoire. Ce qui rend notre corpus presque illisible".<sup>144</sup>

S'il est vrai que Gorceix adopte un point de vue français, ce dernier est décentralisé, soucieux de mettre en évidence une originalité culturelle belge.

Son ouvrage est un opuscule didactique et, sans doute pour cette raison, présente une vision qui peut sembler schématique, voire stéréotypée, parce qu'elle ne rend pas suffisamment compte de la complexité de l'histoire et des lettres de Belgique. Par exemple, le livre ne remet pas en question ni ne commente la vision déterministe qui fait de 1830 une date nécessaire trouvant son origine dans les dix-sept provinces de Charles-Quint. Par ailleurs, on y trouve de la Belgique et de la littérature belge francophone une image que d'aucuns pourraient trouver stéréotypée; certaines explications sont en effet peu nuancées: ainsi, le mot d'ordre lancé en 1881 par la revue bruxelloise *La Jeune Belgique* - "Soyons nous !" - y est présenté comme une revendication nationaliste du droit à la différence littéraire des Belges par rapport aux Français<sup>145</sup>, alors que suivant l'interprétation de Marc Quaghebeur, reprenant celle de Joseph Hanse, ce slogan "visait la promotion d'une expression artistique personnelle, capable de se libérer des tyrannies d'école comme des poncifs académiques".<sup>146</sup> Cependant, il est vrai, et sur ce point Gorceix a raison, que les écrivains de *La Jeune Belgique* ont, de fait, créé une littérature nationale.

---

<sup>143</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>144</sup> QUAGHEBEUR Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor, 1998, coll. "Espace Nord", p. V.

<sup>145</sup> GORCEIX, op. cit., p. 4.

<sup>146</sup> QUAGHEBEUR, op. cit., p. 46.

À la fin de son étude, Gorceix écrit : "quoi de commun entre un De Coster, un Maeterlinck, un Ghelderode, un Hellens, un Thiry et un Mertens ?"<sup>147</sup> Cette opinion de l'universitaire français peut sembler superficielle et paradoxale eu égard à ce que son analyse a plus d'une fois mis en relief, à savoir l'existence dans les œuvres francophones de Belgique de traits spécifiquement belges: la Flandre mythique et historique, l'imagerie populaire, la dimension picturale, les brumes de l'irréalité. L'analyse de Gorceix a le mérite d'avoir su percevoir ces marques belges. Ainsi, lorsqu'il analyse Ghelderode, Maeterlinck, Eeckhoud, Jean Ray et Verhaeren, c'est dans la perspective de la tradition flamande; il montre aussi le mythe du nord présent chez Hellens et Rodenbach; il parle du style baroque ou de l'explosion des forces élémentaires présents dans les textes de Crommelynck, de Moreau et de Ghelderode; il interprète les romans de Suzanne Lilar et de Dominique Rolin comme une métaphore du problème identitaire belge et comme une quête des origines.

Gorceix fait le portrait d'une littérature francophone au visage indiscutablement belge, différente de la littérature de France. Son livre est un guide qui propose un tour de Belgique et de ses monuments littéraires analysés à partir de leur *belgité*. Sa vision se situe dans le sillage des discours porteurs de l'idéologie d'une nation belge, sinon réinventée, du moins redécouverte et réaffirmée. Par ailleurs, les recherches de Gorceix (contrairement à beaucoup de ses compatriotes) méritent une attention spéciale par l'optique singulière et spécifique qu'elles manifestent vis-à-vis du champ littéraire belge francophone.

### **Le point de vue de Belges francophones sur la littérature belge francophone: Frickx et Klinkenberg**

Dans leur volume consacré à la littérature française de Belgique et publié en 1980, Robert Frickx et Jean-Marie Klinkenberg (qui est un signataire du manifeste wallon de 1983) récusent l'idée qu'une nation belge existe antérieurement à 1830.<sup>148</sup> À l'opposé de Carpeaux, Gorceix ou Dumont, ils pensent que "l'État belge n'est pas la consécration politique d'une cohérence économique, géographique ou culturelle plongeant ses

---

<sup>147</sup> GORCEIX, op. cit., p. 77.

<sup>148</sup> FRICKX Robert et KLINKENBERG Jean-Marie, *La Littérature française de Belgique: textes et travaux*, Nathan/Labor, coll. "Littérature et langages", n° 6, 1980. Il faut évidemment situer ce livre dans son temps, car il se peut que la vision des deux auteurs cités ait changé; il semble qu'aujourd'hui

racines dans un passé lointain."<sup>149</sup> Ils critiquent les manuels d'histoire littéraire qui reprennent les thèses traditionnelles d'une Belgique unitaire remontant au peuple des Gaulois, en passant par les institutions communes qui liaient les possessions bourguignonnes dans les territoires de l'actuel Bénélux.<sup>150</sup> En contraste avec cette lecture déterministe du passé de la Belgique, le parcours historique survolé par les deux auteurs est volontairement elliptique: il se présente comme un rapide résumé de ce passé que la Belgique, selon eux, n'a pas.

Le public ciblé par leur volume est belge, ce qu'indique l'utilisation - discutable - de l'adjectif possessif à diverses reprises, pour se référer à "nos" écrivains:

"Dès l'accession de la Belgique à l'indépendance va se manifester chez nos écrivains le désir de doter la patrie d'une littérature nationale."<sup>151</sup>

En ce qui concerne la littérature plus récente, on trouve en filigrane dans l'analyse de Frickx et Klinkenberg un sentiment d'espoir devant les efforts des auteurs contemporains, plus conscients de la dialectique existant entre l'acceptation de la *belgitude* et le dépassement de celle-ci.<sup>152</sup> On est ici en présence de la marque d'une époque (les années 1980) à laquelle appartiennent les deux auteurs. Leur discours en est inspiré. Il reste que vingt années ont passé depuis la publication de leur livre qui, aujourd'hui, est peut-être daté.

Frickx et Klinkenberg font une description des institutions littéraires belges. Selon eux, les pouvoirs publics ne diffusent pas assez la littérature belge à l'étranger. Ils expliquent, par exemple, que peu d'auteurs belges sont traduits et qu'en Belgique les auteurs nationaux sont méconnus. Selon eux, bien des étudiants universitaires qui se destinent à l'enseignement de la langue et des littératures françaises sont mal informés, ont tendance à assimiler le concept d'écrivain avec l'ailleurs, essentiellement la France. Les pouvoirs publics, écrivent-ils, font peu d'efforts pour contrebalancer "le fait que la

---

Klinkenberg reconnaisse par exemple l'importance des années 1820-1830 pour expliquer la naissance de la Belgique.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>152</sup> Frickx et Klinkenberg écrivent, se référant aux écrivains des années 1980-1990: "Est-ce la chance des lettres belges?", voir FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 12.

seule capitale culturelle de la francophonie soit Paris, et que seules les productions légitimées par cette capitale aient droit de cité auprès des appareils de célébration".<sup>153</sup>

Frickx et Klinkenberg écrivent avec lucidité que par voie de conséquence, il existe en Belgique un complexe d'infériorité linguistique qu'ont accentué les travaux des grammairiens belges tels Grevisse et Hanse. Ces derniers auraient imposé un modèle unique de la langue française, sans admettre la variation. Frickx et Klinkenberg écrivent à ce sujet:

"L'opposition entre variantes prestigieuses et non prestigieuses est profondément ressentie dans le cas belge : le 'parler belge' (ou plutôt une caricature provenant de français régionaux de Belgique) est volontiers donné pour très inférieur au 'français de France' (mais quel français de France... ?)".<sup>154</sup>

Or, les discours normatifs engendrent des pratiques répressives. En Belgique, celles-ci disqualifient les traits propres aux français parlés par les Belges francophones et font souvent la chasse aux belgicisms. Cette pratique crée, en l'amplifiant, une insécurité linguistique. On peut constater la présence de celle-ci dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, donc avant les travaux des grammairiens cités plus haut, dans une lettre écrite par Max Elskamp en 1893; elle illustre de façon anticipative les propos de Frickx et Klinkenberg:

"Me voici bêtement découragé, car je doute horriblement de ma forme et tout vers selon moi m'apparaît à présent avec une faute de français au bout ; en d'autres termes, je ne puis plus travailler, car je ne suis plus sûr de savoir une langue !... Quelle bonne chose ce serait d'être en pays à soi, fût-ce la Belgique, si ça existait !"<sup>155</sup>

Diverses attitudes parmi les écrivains peuvent résulter de cette insécurité : certains optent pour un purisme rivalisant avec le français le plus puriste de France, préoccupés par un effort d'hypercorrection linguistique<sup>156</sup>; d'autres choisissent la voie du

---

<sup>153</sup> Ibidem, p. 39. On pourra compléter cette analyse par les réflexions de QUAGHEBEUR, "Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre", in: ARON Paul et alii (Dir.), *Leurs occupations: l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*, Actes de la section "Littérature" du colloque *Société, culture et mentalités: l'impact de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, organisé par le Centre de recherches et d'études historiques de la Seconde Guerre mondiale, Bruxelles, 23-27 Octobre 1995, p. 236.

<sup>154</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 59.

<sup>155</sup> Lettre de Max Elskamp, citée par GORCEIX, op. cit., p. 35.

<sup>156</sup> Voir Alexis Curvers et son groupe; voir aussi le style *macaque flamboyant* inspiré du naturalisme français et tourné en dérision par certains.

particularisme, source d'inventions linguistiques discrètes ou débridées<sup>157</sup>, ou celle de ce que la norme française considère comme la paralittérature (le fantastique, le policier, la chanson, la bande dessinée) et qui offre des espaces où il faut moins d'audace pour écrire plus librement.<sup>158</sup>

Le malaise linguistique est peut être aussi renforcé par la diversité, mentionnée ci-dessus, des français parlés en Belgique. Frickx et Klinkenberg, en évoquant la Belgique bilingue, insistent sur le fait qu'il n'existe pas un, mais des français de Belgique.<sup>159</sup> En effet, selon que celui-ci "coexiste (ou a coexisté) avec des parlers germaniques (comme à Bruxelles) ou romans (comme en Wallonie), les traits qui le caractérisent sont différents."<sup>160</sup>

En résumé, la perception de la Belgique par certains intellectuels belges des années 1980-1990, engagés dans la mouvance de la réflexion sur leur lieu spécifique d'énonciation, diverge des visions de Carpeaux et de Gorceix. Elle échappe aux simplifications et décrit plus objectivement la problématique. Elle s'oppose au point de vue patriotique, souvent créateur d'illusions, d'intellectuels comme Dumont. Plutôt que de chercher à faire surgir une représentation stéréotypée de la littérature belge, cette perception montre que le qualificatif *belge* est hétérogène. Des intellectuels comme Frickx et Klinkenberg font entendre un discours où le concept de *belge* ne renvoie pas à une identité nationale homogène, mais plutôt à une identité en quête de sens et d'essence, en situation de doute et de malaise, partagée entre la peur de son vide et le désir de son affirmation. Il reste à souligner que ce point de vue est historique et que les propos formulés par ces intellectuels belges en 1980-1990 peut avoir sensiblement changé aujourd'hui.<sup>161</sup>

### **Le point de vue d'un autre Belge francophone sur la littérature belge francophone: Marc Quaghebeur**

En 1982, Marc Quaghebeur publiait *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Ce texte constitue "une des rares synthèses disponibles de la vie littéraire en Belgique

---

<sup>157</sup> Par exemple les archaïsmes et les flandrisms de De Coster, les néologismes de Michaux, l'argot et le langage enfantin de Norge.

<sup>158</sup> Sur ce sujet, voir aussi QUAGHEBEUR, "Spécificités des lettres belges de langue française", op. cit., p. 163 et 177.

<sup>159</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 10.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 59.

depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle".<sup>162</sup> Comme l'explique l'auteur dans la préface de la réédition de 1998, il est empreint des débats et des combats de l'époque et la violence des réactions qu'il suscita lors de sa parution témoigne de son rôle historique.<sup>163</sup> Or, ajoute-t-il, "depuis 1982, bien du temps a passé".<sup>164</sup> Le champ littéraire belge francophone a désormais conquis son autonomie, à laquelle les *Balises* ont d'ailleurs contribué. Par ailleurs, l'auteur a écrit plusieurs autres articles où il nuance certaines de ses réflexions de 1982. Il a soin d'expliquer que son discours sur la Belgique francophone s'est complexifié plus qu'il ne s'est modifié; par exemple, sa vision de l'histoire de Belgique est différente, soucieuse de nuancer le point de vue de ceux qui voudraient encore démontrer que la nation belge n'a pas de fondements dans un passé antérieur à 1830. Nous reproduisons ci-dessous la teneur des *Balises*, conscient que le processus a depuis lors continué son cours et qu'il faudra, dans un travail ultérieur, compléter, préciser notre vision.

Si nous résumons la pensée de Marc Quaghebeur telle qu'elle apparaît dans son essai de 1982, nous pouvons dire, en utilisant une expression à la mode parmi les critiques littéraires, qu'il considère le Belge francophone comme un étranger à lui-même. Quaghebeur parle d'un certain refus de soi faisant que les Belges aiment à se projeter dans les espaces culturels étrangers, jugés plus nobles et revendiqués comme leurs, mais en même temps tenus à distance<sup>165</sup>. Il s'agirait, dit-il, de la fuite du vide intérieur. Le creux, poursuit-il, est la caractéristique de la culture francophone de Belgique, repérable par l'absence d'une intelligentsia organisée et d'une politique d'enseignement susceptible de familiariser le Belge avec sa propre langue et sa propre littérature. Ceci explique par exemple, dit-il, que les Belges méconnaissent les "efforts que Christian Dotremont déployait sur le langage bien avant que Roland Barthes n'en produise la brillante théorie !".<sup>166</sup>

Dans *Balises*, la position de Quaghebeur consiste à verbaliser les questions: "Qu'est-ce que nous sommes ?" et "Est-ce que nous sommes ?", et à évacuer le rêve d'une Belgique remontant à la période celtique et au cercle de Bourgogne créé par Charles Quint: l'idée d'une identité nationale construite de la même façon et selon un

---

<sup>161</sup> Tout indique qu'il a effectivement changé, ce que nous essayerons certainement d'aborder dans un travail futur, à partir de documents strictement contemporains.

<sup>162</sup> ARON Paul, "Postface", in *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., p. 406.

<sup>163</sup> QUAGHEBEUR Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., p. IV.

<sup>164</sup> QUAGHEBEUR, ibidem, p. I.

<sup>165</sup> QUAGHEBEUR, ibidem, p. 9-10.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 13.

parcours identique à celui des Hollandais ou des Français est rejetée par lui.<sup>167</sup> Il explique aussi qu'il existe chez le peuple belge une amnésie devant sa propre histoire: une absence de langage pour se raconter ou le recours à un langage coupé de la réalité historique.<sup>168</sup> Quaghebeur désacralise ces "leures de l'identité"<sup>169</sup>, ces fausses fictions qui veulent faire croire à la nation belge. Selon lui, il n'y a pas d'identité collective en Belgique. La date de 1830 n'a pas été une vraie lutte de libération nationale. La Révolution belge fut brève et facile, elle scella le destin de terres qui "eurent rarement un destin autonome, et furent souvent référées à un ailleurs"<sup>170</sup>, habituées à passer d'un prince étranger à un autre, incapables de prendre en charge leur destin<sup>171</sup>. Quaghebeur va jusqu'à remettre en question la valeur de la Belgique comme État qui suppose une volonté de vivre ensemble, un appareil administratif efficace et indépendant des intérêts privés, un discours sans ambiguïté, clair, séparateur, loin des "compromis à la belge" et des "concertations".<sup>172</sup>

L'idée qu'une double altérité - une double étrangeté - est constitutive de l'être belge francophone semble avoir plus de permanence dans le discours de Quaghebeur: d'une part l'*autre* soi-même, trouble et incertain, mal accepté voire refusé; d'autre part, l'*autre* de France (clair dans ses catégories mentales, prestigieux par son patrimoine littéraire, artistique et politique) ou d'ailleurs (Flandre, Allemagne, autres pays). Le fait d'assumer la singularité belge, dit Quaghebeur, suppose une attitude *en creux* qui, plutôt que de passer par le mode de l'affirmation et du geste qui s'impose avec autorité, s'exprime par le biais de ce qu'elle refuse en elle-même, de ses doutes, de ses identifications avec l'autre.<sup>173</sup> Cette identité interstitielle<sup>174</sup> est revendiquée par la

---

<sup>167</sup> Ibidem, p. 16 et 23.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>172</sup> Ibidem, p. 18; Marc Quaghebeur considère comme datées une bonne partie de ces informations; aujourd'hui, il confère aux événements de l'époque de Charles Quint un rôle dans la construction de la nation belge; il pense aussi que 1830 est une vraie révolution: voir à ce sujet QUAGHEBEUR, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", in: GONZALEZ Ana (Org.), *Historia de las literaturas francofonas*, Madrid: Catedra, sous presse; voir aussi idem, "Le Soi et l'autre: variations congolaise, algérienne et belge", in: *Actes du colloque "L'Europe et les francophonies, les francophonies et l'Europe"*, Strasbourg, sous presse. Nous remercions monsieur Quaghebeur de nous avoir communiqué ce texte encore inédit.

<sup>173</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 26.

<sup>174</sup> Pour utiliser un terme de Bhabha, qui exprime bien la nature hybride de l'identité, à l'interstice ou la frontière de toute une série d'influences: voir BHABHA Homi K., *O local da cultura*, trad. por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis et Glaucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

nouvelle génération littéraire de l'Autre Belgique<sup>175</sup>, qui influence le point de vue de Quaghebeur comme il influençait celui de Frickx et de Klinkenberg. Elle pourrait être l'essence de l'identité nationale belge.

\*

Après avoir montré des conceptions différentes sur la littérature francophone de Belgique, nous nous proposons d'étudier, encore que brièvement, son évolution, des origines à aujourd'hui. D'emblée surgit un problème: où faire commencer la littérature belge francophone? Penchons-nous d'abord sur cette question.

### **LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE BELGE FRANCOPHONE: PAR QUELLE DATE COMMENCER?**

Souvent, le début d'une littérature est désigné arbitrairement par une date et un chef-d'œuvre. Dans le cas de la littérature belge francophone se pose la question de savoir s'il faut considérer l'existence d'une Belgique avant 1830. Dans ses dernières publications, Quaghebeur fait commencer la littérature belge en 1815-1820. Dumont n'hésite pas à remonter plus loin dans le temps ni par exemple à présenter Charles Joseph de Ligne, prince des Pays-Bas et du Saint Empire né à Bruxelles au XVIIIème siècle, comme un écrivain belge francophone; il précise: "le plus délicieux, sinon le plus spirituel écrivain" de la cour de Charles de Lorraine.<sup>176</sup> Par ailleurs, la collection *Espace-Nord* aux Éditions Labor, dont la spécificité est d'éditer des auteurs belges, consacre un volume au prince de Ligne. Différente est la position de Marc Quaghebeur qui écrit que "si Ligne fait ainsi pleinement partie de son siècle et le révèle, il ne saurait être présenté et expliqué comme Belge"; il ajoute:

"Il est tout aussi stupide de ne point parler d'Érasme parce que Rotterdam fait maintenant partie du royaume des Pays-Bas; ou de tenter univoquement d'arracher Commynes à l'histoire de France mais d'oublier Châtelain. Ce triste penchant menace hélas tout un chacun dans un pays qui fait de Breughel un peintre flamand dans

---

<sup>175</sup> Nous l'analysons plus loin, dans la rubrique consacrée aux phases de l'histoire des lettres francophones de Belgique.

<sup>176</sup> DUMONT, op. cit., p. 340.

l'acception actuelle du terme, et de Le Pasture, devenu van der Weyden, un Wallon."<sup>177</sup>

Les points de vue divergent donc selon que l'on envisage la Belgique *stricto sensu* ou au sens large; la question des origines de la littérature belge francophone reste certainement ouverte. Voyons de plus près les opinions diverses.

Contrairement à G.H. Dumont, les anthologies littéraires font généralement commencer la littérature francophone de Belgique *au lendemain de la Révolution belge de 1830*. Le point de vue du critique belge Paul Aron<sup>178</sup> est différent puisqu'il développe une théorie sur l'existence d'une littérature francophone belge avant 1830. Il pense que l'histoire de la langue française sur les territoires de l'actuelle Belgique doit être étudiée indépendamment de l'histoire de la langue française de France, car selon lui, le français de Belgique est spécifique et différent du français de France: n'ayant pas souffert la centralisation de rois comme Louis XIV, aucun usage de cour n'aurait, dit-il, façonné sa forme. Il explique qu'une plus grande liberté a favorisé l'épanouissement d'une "perception instinctive de la langue ou de la culture provoquant des effets d'infériorisation plus ou moins avoués ou compensés".<sup>179</sup> Pour cette raison, les écrivains belges francophones montrent, selon lui, une tendance à l'écriture baroque ou au contraire, et pour compenser la crainte de l'erreur, à l'hypercorrection. Aron laisse entendre qu'il faut se distancier de la vision française, marquée par une histoire nationale qui lui est propre, inadaptée au corpus belge francophone. Il propose de se pencher sur le modèle culturel dont les Belges sont les héritiers. Dans cet esprit, il pense qu'il faut reprendre l'étude historique de la Belgique et de ses lettres, proposant même que les siècles et les écrivains précédant 1830 soient redécouverts:

"La frontière symbolique de 1830 mérite donc d'être franchie à nouveau et l'on verra sans doute les recherches futures reposer les questions de l'humanisme, de la littérature latine de nos régions, voire des périodes reculées pendant lesquelles s'élabore le modèle culturel dont les Belges du XXème siècle auront été les héritiers."<sup>180</sup>

Malgré l'opinion de Paul Aron, nous avons choisi pour tracer les grandes étapes des lettres belges francophones de respecter le principe de la frontière de 1830. C'est en

---

<sup>177</sup> QUAGHEBEUR, "Balises pour l'histoire de nos lettres", in *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles: Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1962, p. 21.

<sup>178</sup> ARON Paul, "Postface", in QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire de nos lettres*, op. cit., p. 405-423.

<sup>179</sup> Ibidem, p. 421.

effet la voie des anthologies. Il est vrai que la période d'avant 1830 a laissé des traces dans la conscience des Belges d'aujourd'hui au sujet du patrimoine culturel légué par les siècles passés dans la zone géographique maintenant couverte par l'État belge. Les noms de Rubens, Van Eyck, Bruegel, Jérôme Bosch, le prince de Ligne, Érasme et autres sont des références culturelles associées au destin des anciennes provinces qui occupaient l'espace de la Belgique actuelle. Tout cela mériterait toute notre attention. Nous avons eu connaissance de plusieurs études consacrées aux lettres *belges* d'avant 1830.<sup>181</sup> Mais analyser celles-ci dépasse les objectifs de notre travail, qui se limite à proposer une très brève introduction à l'étude de la littérature belge francophone à partir de la création de la Belgique *stricto sensu* - 1830 - et de se faire l'écho d'éventuelles discussions sans prétendre les résoudre nécessairement.

Au lendemain de 1830, rêvant de conquérir une autonomie culturelle, des écrivains francophones du nord et du sud de la Belgique sont à l'origine, selon Quaghebeur, d'une production très prolifique.<sup>182</sup> Ils écrivent souvent sur des sujets historiques belges, par exemple celui de la résistance devant l'oppression espagnole au XVI<sup>ème</sup> siècle. Ils s'efforcent d'exprimer dans une forme française "le génie du Nord".<sup>183</sup> Robert Burniaux et Robert Frickx ne voient là qu'une littérature factice; selon eux, "s'ils sont animés d'une émouvante bonne volonté, les écrivains de cette époque ne sont soutenus par aucune tradition littéraire"; les deux théoriciens ajoutent que "l'art fait défaut" durant ces cinquante années d'enfance de la littérature belge francophone.<sup>184</sup>

La tradition critique fait de *La Légende et les Aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lame Goedzak au pays des Flandres et ailleurs* (1867), le premier chef-d'œuvre littéraire belge francophone. Elle est due à Charles De Coster (1827-1879), qui prétend que son récit est un composé d'esprit latin et de sensibilité germanique, et raconte l'oppression des Flamands par le pouvoir espagnol au XVI<sup>ème</sup> siècle. Marc Quaghebeur met en évidence le paradoxe de cette épopée fondatrice

---

<sup>180</sup> Ibidem, p. 423.

<sup>181</sup> Dans un article du journal belge *La Dernière Heure* daté du 10/09/1999, on peut lire que Michel Joiret et Marie-Ange Bernard ont publié *Littérature belge de langue française*, Paris: Hatier, 1999. Le livre englobe la période qui va du Moyen-Âge et des anciens Pays-Bas jusqu'à la Belgique contemporaine. Les siècles précédant 1830 sont envisagés sous l'angle de l'histoire et de la peinture (Bruegel, Rubens, etc.) tandis que la partie proprement anthologique concerne des noms d'après 1830. Nous savons aussi que le verviétois Francis Nautet a publié en 1892 une *Histoire des lettres belges d'expression française* (voir à ce sujet QUAGHEBEUR, "Spécificités des lettres belges de langue française", *Congo-Meuse, revue des lettres belges et congolaises de langue française*, op. cit., p. 171.

<sup>182</sup> *Alphabet des lettres belges de langue française*, op. cit., p. 22.

<sup>183</sup> BURNIAUX Robert et FRICKX Robert, *La Littérature belge d'expression française*, Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1973, p. 11.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 11-12.

choisie pour symboliser la littérature nationale alors même qu'elle en démonte le concept. En effet, selon lui, les provinces décrites dans le livre sont réfractaires à la notion d'État, le ton y est tragi-comique et le héros n'est ni un prophète ni un guerrier défenseur de la collectivité. Pour Quaghebeur, *La Légende d'Ulenspiegel* symbolise parfaitement l'artifice d'une nation née en portant en son sein l'énergie de sa propre destruction.<sup>185</sup> Ce roman a été traduit dans presque toutes les langues européennes; au dire de Burniaux et de Frikkx, il était considéré comme un classique en URSS. Paradoxalement, continuent-ils, il n'a reçu aucun prix littéraire et est méconnu en Belgique et en France.<sup>186</sup>

Dans un article récent, Quaghebeur écrit que le roman de Charles De Coster fut terminé à une époque qui est aussi celle de la création du mot *francophone*:

"Tout aussi significatif, le fait que cette création s'effectue à une époque qui a vu s'achever le premier texte que l'on puisse considérer à part entière comme le premier roman francophone de l'histoire de la langue française."<sup>187</sup>

Quaghebeur nuance ainsi sa vision exprimée dans *Balises*; il écrit en effet que *La Légende* exprime une singularité proche des aspirations nationales des Belges en renvoyant à une page importante de leur passé; en outre, le style et la langue, comme s'ils voulaient se démarquer dans l'espace de production de l'Europe française, bouleversent les canons français:

"Difficile [pour les Belges] de ne pas ressentir quelque émotion devant l'incarnation d'une page essentielle de leur histoire ou de ne pas vibrer à l'évocation, haute en couleurs, de leur vieil esprit particulariste, frondeur et libertaire. [...]. *La Légende* attende [...] à l'image de la langue comme à la hiérarchie des codes et des modes littéraires tels qu'ils se sont construits en France à partir de la fin du XVIème siècle."<sup>188</sup>

D'après Quaghebeur, l'"opération révolutionnaire" de De Coster fut ressentie comme incongrue par les contemporains (Belges et Français) de l'époque, qui rejetèrent "ce fort volume étranger à toutes leurs habitudes et à tous leurs préjugés" et furent

---

<sup>185</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, p. 36.

<sup>186</sup> BURNIAUX et FRICKX, op. cit., p. 15-16.

<sup>187</sup> QUAGHEBEUR, "Spécificités des lettres belges de langue française", op. cit. p. 167.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 168.

insuffisamment capables de prendre en charge les spécificités de la production littéraire belge francophone.<sup>189</sup>

## UN PARCOURS PARMIS LES LETTRES FRANCOPHONES DE BELGIQUE

### Aperçu général et problèmes de dénomination

Frickx et Klinkenberg distinguent trois phases dans l'histoire des lettres francophones de Belgique.<sup>190</sup> Chacune est caractérisée par une prise de conscience identitaire spécifique. La première va de 1830 jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale et correspond à la dénomination "littérature belge de langue française"; elle est marquée par l'idéologie de la nation belge; Frickx et Klinkenberg l'appellent "la phase centripète", parce que tous les efforts sont tournés vers l'intérieur du pays. La deuxième phase, qui se développe de 1920 jusqu'aux années 1970-1980, est celle de la "littérature française de Belgique": le changement dans la dénomination fait apparaître, avant la spécificité belge, la spécificité française; il témoigne d'une idéologie tournée vers la France, avec une tendance à gommer les références belges; c'est ce que Frickx et Klinkenberg nomment "la phase centrifuge", toutes les forces se déploient en effet vers l'extérieur du pays. Enfin, la troisième phase est celle de "l'Autre Belgique", appellation qui met à distance le lieu d'origine tout en s'y référant: ce double mouvement serait la marque de l'identité belge.

Ces classifications n'empêchent pas que des écrivains actuels sont partisans de l'idée de la Belgique unitaire, ni que d'autres optent pour le rejet définitif de leurs origines: les classifications temporelles ne sont pas exclusives. L'écrivain contemporain Jean-Philippe Toussaint vit par exemple en France (et aussi ailleurs) et a choisi d'effacer ses origines.

### La phase centripète

C'est la phase où une grande part de l'élite intellectuelle belge est flamande francophone. Dans le cadre de la revendication d'une littérature nationale indépendante,

---

<sup>189</sup> Ibidem, p. 168 et 171.

<sup>190</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p 11-12.

expliquent Frickx et Klinkenberg, les Flamands francophones se distinguent des modèles français plus que les Wallons; leurs œuvres véhiculent en effet un style et des contenus différents qui correspondaient à un mythe français sur la littérature belge:

"On ne saurait nier, en effet, que c'est une Belgique flamande (entendons: flamande de langue française) qui a été acceptée au siècle dernier, dans la République des lettres."<sup>191</sup>

Les centres culturels belges de l'époque sont Bruxelles, Anvers et Gand; les œuvres d'écrivains comme Elskamp, Verhaeren, Maeterlinck, Eeckhoud et d'autres "ont pu faire accréditer l'idée selon laquelle une littérature indépendante était en train de naître, une littérature traduisant ce que l'observateur rapide pouvait prendre pour "l'âme belge"<sup>192</sup>.

Par ailleurs, l'avocat et juriste Edmond Picard, né à Louvain d'un père wallon et d'une mère flamande, fondateur de la revue *L'Art moderne*, se fait le porte-parole de l'idéologie des intellectuels de ce temps. Dans un article écrit pour la *Revue encyclopédique Larousse* en 1897, il isole et définit une âme belge, distincte d'une âme française ou d'une âme allemande:

"L'Allemand en Belgique se croit déjà dans un vague midi, en route pour la Provence ; le Français se croit déjà plus ou moins dans le nord, vers les latitudes de la Scandinavie.

Ces impressions contradictoires marquent le sens du phénomène et attestent les apports primitifs qui se sont conglomérés et fondus en la masse compacte d'une nationalité distincte, où le germanisme ne s'est pas juxtaposé au latinisme, mais où l'un et l'autre, s'infiltrant réciproquement, ont abouti à un composé nouveau, inséparable, qui n'est pas la bâtardise, qui n'est pas l'hermaphrodisme, mais une variété spéciale, parfaitement caractérisée en ses formes et ses couleurs. L'erreur est grande de ceux qui, obstinément, ne veulent voir en notre nation qu'une panachure mal cousue du Flamand et du Wallon, restant invinciblement hostiles par les âmes, quoique administrativement garrottés l'un à l'autre. [...] UNE ÂME UNIQUE, une âme commune plane sur ces deux groupes apparents, et les inspire [...]. Tâchez de la voir en l'intime mixture où la clarté linéaire française est estompée par la sentimentalité vague allemande, où l'élégance latine s'invigore au contact de la rusticité germane, où la finesse s'alourdit d'abondance, où la bonhomie s'achève en malice un peu grosse, où la vaillance dédaigne les empanachements, où les dehors sont sans raffinement tandis que le dedans recèle des aptitudes

---

<sup>191</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 11-12.

inépuisables à saisir, ressentir, exprimer toutes les nuances du coloris et de la pensée."<sup>193</sup>

Cette longue définition, qui décrit une Belgique harmonieuse, n'est pas le produit d'une invention de Picard, qui ne fait que reprendre et formuler nettement ce qui se dit dès 1822. Elle montre un besoin de se nommer, de s'identifier par le biais des autres que le Belge n'est pas. En essayant de dire ce que le Belge est, elle parle *en creux*, pour utiliser le langage de Quaghebeur. Le raisonnement de Picard relève du désir plus que de la réalité. Il crée un mythe<sup>194</sup>. Il est sans doute influencé par le fait que le royaume de Belgique vit alors des années d'or où il semble promis à un futur durable, garant de son existence en tant que nation: la division linguistique n'est pas conflictuelle, le français est, au sein des élites, la langue officielle. C'est l'époque de l'expansion coloniale, de l'architecte Victor Horta, des peintres Knopff et Ensor, de l'industriel Empain, des écrivains Maeterlinck (prix Nobel de littérature) et Verhaeren. Edmond Picard, porté par un enthousiasme nationaliste, pouvait difficilement avoir la distance critique qu'ont les intellectuels d'aujourd'hui.

### **La phase centrifuge**

Après la Première Guerre mondiale, tout tend à s'inverser. Le rêve de l'identité belge évoqué par Picard fait les frais d'une méfiance des Wallons vis-à-vis de la germanité. Quant au mouvement de flamandisation, il s'accélère et mène de plus en plus à la division linguistique et culturelle de la Belgique, dont le caractère de nation commence aussi à être mis en doute. À partir de l'année 1930, le Parlement de Belgique vote des lois qui battent en brèche l'unitarisme originel du pays.<sup>195</sup> En 1932 sont votées les lois de l'unilinguisme régional (le bilinguisme n'étant maintenu qu'à Bruxelles); en 1933 apparaît le VNV, parti nationaliste flamand, dont les mots d'ordre ne laissent pas de doute sur ses intentions antibelges: "À bas la Belgique!"; "Que la Belgique crève!"; "Tout pour la Flandre, rien pour la Belgique!".<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Cité dans *ibidem*, p. 15.

<sup>194</sup> Contre lequel Quaghebeur met en garde; voir plus haut.

<sup>195</sup> Unilinguisme en Flandre et en Wallonie, bilinguisme à Bruxelles, flamandisation de l'université de Gand; cela renforce, selon Dumont, le courant fédéraliste; voir DUMONT, *La Belgique*, Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1993, p. 98.

<sup>196</sup> STENGERS Jean, "La Déconstruction de l'État-nation: le cas de la Belgique", *Vingtième siècle*, n° 50, Paris: Fondation Nationale des Sciences Politiques, avril-juin 1996, p. 50-51.

En 1937 se forme le Groupe du lundi, dont les membres (des écrivains francophones: Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Marie Gevers et d'autres) publient un texte où ils expriment leurs réticences par rapport à l'existence d'une culture nationale belge bilingue et d'une culture régionale francophone, en préconisant "la priorité de la langue sur l'appartenance nationale"<sup>197</sup>. Par là ils entendent établir leur sentiment de parenté avec la culture française de France. Pour eux, comme l'expliquent Frickx et Klinkenberg, l'unité d'une littérature vient de la langue et non de la nation. Dans cet esprit, le grammairien Joseph Hanse met par exemple la Belgique sur le même pied que le Jura, la Normandie ou le Midi. Selon lui, "seul un patriotisme aveugle peut expliquer qu'on ait pu parler d'une littérature nationale en deux langues. C'est un non-sens."<sup>198</sup> Comme le dit Gorceix, c'est un rattachement à la France qui est préconisé par beaucoup d'auteurs à cette époque:

"Face à la montée des revendications flamandes, certains, troublés par ce qu'ils éprouvent comme une perte d'identité à la suite de la législation linguistique (1930) qui partage le pays en deux communautés autonomes, se replient sur eux-mêmes et leur province tandis que d'autres voient leur salut dans un rattachement à la France."<sup>199</sup>

Quaghebeur explique que la littérature de la phase centrifuge se projette donc vers Paris, elle est caractérisée par une dissolution de soi dans l'universalité du monde. Il n'y a pas, poursuit-il, de représentation des Belges et de leur pays dans cette littérature coupée de ses racines. Il y a une projection vers l'extérieur:

"L'universalisme abstrait mène cependant à d'étranges errances. Alors que nos écrivains déploient de grands efforts pour affirmer leur communauté avec les écrivains français, ne constate-t-on pas que ceux-ci sont entrés sur la touche? L'histoire, cette grande muette de notre littérature durant ces décennies, aurait-elle cependant l'art de se révéler du sein même de l'amnésie qui nous atteint depuis notre recul linguistique?"<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 17.

<sup>198</sup> HANSE Joseph, "Langue littéraire et appartenance nationale", in: FRICKX et KLINKENBERG, Ibidem, p. 19.

<sup>199</sup> GORCEIX, op. cit., p. 43.

<sup>200</sup> QUAGHEBEUR, *Balises pour une histoire des lettres belges*, op. cit., 1998, p. 103.

Selon Quaghebeur, cette projection vers la France et vers les influences étrangères font que la culture belge francophone, encore aujourd'hui, n'a pas de visage clairement défini:

"Car là où la peinture par exemple fait évidence, la formulation dans la langue renvoie toujours chez nous à la culture française qui biaise, occulte ou affadit le surgissement du propre."<sup>201</sup>

La consécration de ce mouvement centrifuge s'opère en 1962-1963 avec la fixation officielle de la frontière linguistique qui sépare clairement la Flandre et la Wallonie. Pour beaucoup d'écrivains, il apparaît alors que la Belgique, en tant que nation, est un leurre; Quaghebeur interprète cette prise de conscience comme l'effondrement du rêve de Picard<sup>202</sup>; selon Frickx et Klinkenberg, Bruxelles et la Wallonie entrent toujours plus dans l'orbite parisienne et les auteurs belges francophones s'efforcent de faire oublier qu'ils sont belges:

"[...] ils entendent se distancer des modèles constitués durant la phase centripète: puisqu'il n'y a point de littérature belge, les thèmes nationaux sont eux-mêmes souvent éliminés. Ce serait l'origine d'un certain 'désengagement' de nos lettres vis-à-vis des réalités qui s'imposent quotidiennement au public, et donc peut-être d'un certain manque d'intérêt pour la production nationale de la part de ceux-là mêmes qui en sont les premiers destinataires."<sup>203</sup>

## L'Autre Belgique

En 1976 paraît un numéro spécial des *Nouvelles littéraires* conçu par Pierre Mertens<sup>204</sup> et intitulé "L'Autre Belgique", où des écrivains "récusent [...] l'idéologie de la désappartenance et entendent non seulement être reconnus comme Belges mais affirment avoir le droit de puiser dans les coordonnées natales pour la composition de leurs œuvres".<sup>205</sup> Inspirée de la *négritude* définie par Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, la notion de *belgitude* est inventée, avec la contribution du sociologue Javeau:

---

<sup>201</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 12.

<sup>204</sup> MERTENS Pierre, "Une Autre Belgique", *Les Nouvelles littéraires n° 4-11*, Bruxelles, nov. 1976, p. 13-24.

<sup>205</sup> QUAGHEBEUR, op. cit., p. 376.

"Loin de s'apparenter à une quelconque exaltation nationaliste, ce mot désigne une appartenance jusque-là déniée et propose une esthétique qui accepterait enfin de nommer le pays qui l'a produite."<sup>206</sup>

Ce sursaut littéraire belge est suivi en 1980 par le numéro spécial, coordonné par Jacques Sojcher, "La Belgique malgré tout"<sup>207</sup>, publié dans la *Revue de l'Université libre de Bruxelles*. Mal reçu dans le milieu culturel officiel et dans le monde politique, ce texte, explique Marc Quaghebeur, "touche directement à la question de l'origine et de l'identité comme aux moyens de l'expression littéraire dans une communauté culturelle qui n'est pas la France; qui n'est plus sûre d'être belge mais qui en trouve partout les traces; et qui prend enfin conscience de l'anémie à laquelle elle se trouve réduite."<sup>208</sup> Selon des intellectuels comme Quaghebeur, Frickx, Klinkenberg et Gorceix, ces deux textes sont les manifestes d'un nouveau mouvement. Même si la France fascine et reste le pôle de l'édition, les écrivains belges se regardent et se disent.

Selon Frickx et Klinkenberg<sup>209</sup>, la phase de l'Autre Belgique voit le jour dans la mouvance des cultures dites marginalisées. Dans cet état d'esprit et parodiant Roland Barthes, Jean-Pierre Verheggen publie en 1978 *Le degré zorro de l'écriture*, où il parle de la langue avec ironie.<sup>210</sup>

\*

Après avoir tracé quelques *balises* - pour reprendre le terme utilisé par Marc Quaghebeur dans le titre de son essai - d'un parcours des lettres belges francophones, nous allons nous pencher sur la formation de groupes d'écrivains belges de Wallonie et de Bruxelles, décrire les idées qu'ils ont verbalisées, les projets autour desquels ils se sont rassemblés. Nous pourrions aussi étudier comment certains mouvements littéraires se sont développés en territoire belge francophone, vérifier l'existence éventuelle de courants spécifiques propres à la Belgique, indépendamment de la France.

---

<sup>206</sup> Ibidem, p. 376.

<sup>207</sup> Voir ibidem, p. 377-380.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 379-380.

<sup>209</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 12.

## APERÇU DE CERTAINS GROUPES ET COURANTS LITTÉRAIRES BELGES FRANCOPHONES

Une observation, même rapide, des groupes d'intellectuels et des revues littéraires qui ont vu le jour en Belgique francophone permet de se rendre compte de la nature des tendances idéologiques et esthétiques dans ce pays. Dans *Balises*, Marc Quaghebeur fait observer qu'il n'y a pas de groupe d'intellectuels pour annoncer la Révolution de 1830; celle-ci n'est pas attendue ni commentée par des esprits éclairés. Depuis lors, Quaghebeur pense différemment, considérant que les quinze années qui vont du Congrès de Vienne et de la bataille de Waterloo à l'indépendance de la Belgique en 1830 sont "décisives à de nombreux égards" parce que "ceux qui se qualifient de Belges interrogent leur spécificité" et "tentent de la formuler aussi bien par rapport à leur passé qu'à l'égard de la grande culture française qui faillit les absorber, mais aussi de la culture néerlandaise qui cherche à étendre ses ramifications au sein de ce qu'ils vivent comme leur pays".<sup>211</sup> Quaghebeur découvre même l'existence d'un roman de 1827, *Le Gueux de mer*, "un roman historique en langue française qui plonge non seulement dans l'histoire des anciens Pays-Bas mais en tire un des mythes fondateurs de l'imaginaire littéraire et collectif d'un pays qui va s'affirmer comme État en 1830".<sup>212</sup> Dans *Balises*, il décrit les efforts rétroactifs des écrivains des premières années du royaume, soucieux de doter leur pays d'une littérature nationale qui soit comme une justification de sa raison d'être, de sa nécessaire existence.<sup>213</sup>

Plus tard, une revue voit le jour à Bruxelles en 1881 : *La Jeune Belgique*. Comme son nom l'indique, elle est caractérisée par deux concepts : celui de la nouveauté et celui de la nation. Cette revue se fait l'écho d'un certain orgueil national belge de cette époque et regroupe des écrivains qu'on appelle les Jeunes Belgique. Leur chef de file est l'écrivain réaliste Camille Lemonnier, qui attire à lui toute une série de jeunes talents. En effet, il fait figure d'avant-garde et choque la bonne conscience bourgeoise de Belgique par une écriture audacieuse et sans pudeur qui décrit les forces instinctives, y compris sexuelles, du corps humain.<sup>214</sup> Tous ceux qu'attire la promotion d'une

---

<sup>210</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>211</sup> QUAGHEBEUR, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", in: GONZALEZ Ana (Org.), op. cit.

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 28; toutes les observations qui suivent et qui concernent les groupes et les courants littéraires belges francophones sont tirées de ce même livre.

<sup>214</sup> GORCEIX, op. cit., p. 14.

littérature en rupture par rapport au discours officiel s'organisent autour de Lemonnier. Leur slogan est : "Soyons nous". Il exprime, selon Quaghebeur, la volonté esthétique de se libérer de l'imposition des écoles. Les Jeunes Belgique défendent l'idéal de l'art pour l'art, en osmose avec la France, où existe par ailleurs une revue intitulée *La Jeune France* (1878).<sup>215</sup>

Contre l'idéal de l'art pour l'art de Bruxelles, Edmond Picard lance à Bruxelles la revue *L'Art moderne*, fondée la même année que *La Jeune Belgique* et défendant l'idée d'une littérature nationale engagée politiquement et socialement. Picard est libéral de gauche, puis socialiste; sa devise est: "Je gêne".

En 1886 est créée *La Wallonie* par le liégeois Albert Mockel. Le nom de cette revue, capitale pour le mouvement symboliste, affirme, en substantivant le vieil adjectif *wallon* - phénomène comparable à ce qui se passe avec *Belgique* -, un ancrage dans le sud du pays et, en ce sens, peut être vue comme le début du mouvement wallon; elle diffuse une idéologie qui va en partie à l'encontre de la première phase de la littérature belge francophone, dite centripète. L'essentiel pour Mockel, c'est la France. Il est contre l'idée d'un art belge distinct de l'art français. Il promeut l'esthétique symboliste de Belgique et de France, publie des textes de Mallarmé et de Verlaine aux côtés d'Elskamp, de Van Lerberghe, de Maeterlinck ou de Verhaeren. Ces écrivains, à part Mockel, sont flamands, appartiennent à la haute bourgeoisie et à l'aristocratie de langue et d'éducation françaises. Cette revue est une collaboration franco-belge, elle dure jusqu'en 1892.

En 1895 apparaît *Le Coq rouge*, à laquelle participent Eeckhoud, Krains, Verhaeren et Maeterlinck. C'est une réaction contre *La Jeune Belgique* jugée trop esthétisante et à droite.

En 1917 apparaît la revue *Résurrection*, animée par Clément Pensaers. Elle vise à rapprocher les peuples internationalement. On peut y voir se dessiner la vision politique d'une Belgique fédérale dont Jules Destrée, ministre des Arts et de la Culture, formulera l'idée quatre ans plus tard dans une lettre adressée au roi.<sup>216</sup> Clément Pensaers s'inscrit dans le courant d'une pensée internationaliste qui transcende le concept de race et chante la confraternité des nations. Pacifisme et rapprochement entre les peuples, union de la Belgique, telles sont les idées de *Résurrection*. Elles influencent le surgissement du surréalisme en Belgique.

---

<sup>215</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 38-47.

<sup>216</sup> En 1921; voir FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 40.

Celui-ci est lancé par *Correspondances* (1924-1926) autour duquel se rassemblent des artistes bruxellois: peintres, photographes, musiciens, poètes. Paul Nougé est un des principaux théoriciens. Le groupe entretient des contacts avec André Breton et les membres du groupe parisien. Comme le signale Quaghebeur, le dialogue entre les surréalistes de Bruxelles et ceux de Paris se fait d'égal à égal et laisse apparaître des différences, parfois des divergences, chose normale dans des débats d'idées, encore plus s'ils se développent dans des systèmes littéraires et des structures nationales dissemblables; ce dialogue dans la différence, continue-t-il, est important dans le contexte belge où beaucoup d'intellectuels veulent s'assimiler aux Français. Il ajoute que le groupe surréaliste de Belgique doit être reconnu d'abord comme bruxellois; voici l'essentiel de sa réflexion sur ce sujet:

"Le surgissement du groupe belge coïncide avec l'émergence du groupe français, lequel reconnaît d'ailleurs très vite les Bruxellois comme ses véritables pairs. Deux systèmes littéraires différents, d'importantes divergences de formulation et d'exigence théorique, des structures nationales peu jumelles, entraînent rapidement la perception de notables différences et induisent des évolutions séparées. Le groupe surréaliste bruxellois doit donc être compris en tant que tel."<sup>217</sup>

En symbiose avec les principes essentiels de l'idéologie surréaliste, le groupe belge préconise une poésie révolutionnaire sans appartenance à l'institution artistico-littéraire, à l'écart des groupes officiels et des partis.

En 1934 apparaît le groupe surréaliste du Hainaut autour de la revue *Rupture* et de l'écrivain Achille Chavée. Ce groupe se distingue de celui de la capitale, entre autre par son adhésion immédiate au parti communiste. Il explose en 1939, victime de contradictions politiques entre militants trotskystes et staliniens.<sup>218</sup>

En 1948 est créé le mouvement Cobra, qui est poly-national et dont la cheville ouvrière est l'écrivain belge Dotremont. Le nom du mouvement renvoie à l'idéal internationaliste en jouant avec les initiales de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam ; l'image du serpent symbolise la vie instinctive. En Scandinavie, fasciné par la neige, le belge Dotremont rapproche l'écriture et la peinture par l'expérience des logogrammes (1962), appelés aussi logoneiges ou logoglaces. Ce sont des pages-paysages qui rendent

---

<sup>217</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 143.

<sup>218</sup> Pour plus d'informations voir QUAGHEBEUR, "Balises pour l'histoire des lettres belges", in *Alphabet des lettres belges de langue française*, op. cit., p. 97.

visible le tracé du traîneau sur la page blanche<sup>219</sup>. La revue *Cobra* divulgue une esthétique où s'expriment, comme chez Michaux, la pulsion du geste, la liberté, le désir, l'engagement. La revue manifeste la liberté créatrice et s'organise à partir de petits pays:

"Elle s'articule sur des petits pays, étrangers au phénomène des langues impériales - ce qui correspond parfaitement aux vœux de Dotremont de déstabiliser la phrase française et de se colleter avec des objets dépourvus de nom."<sup>220</sup>

Dotremont et Alechinsky, belge lui-aussi, veulent "découvrir une modernité capable d'entrer en communication avec la pesanteur gravée des pierres préhistoriques".<sup>221</sup> Leur objectif est de "restituer le sujet à lui-même par un court-circuit constant entre sa préhistoire et l'infinie possibilité de son histoire."<sup>222</sup> Ce programme est intéressant. Il s'inscrit dans la perspective d'une Belgique caractérisée par la déshistoire, autrement dit, comme l'explique Marc Quaghebeur, souffrant d'amnésie par rapport à son passé. L'engagement de ces deux artistes belges dans le mouvement international *Cobra* contraste avec le manque de hardiesse reproché à beaucoup d'écrivains belges.<sup>223</sup>

Le slogan *Belgique sauvage* voit le jour dans les années 1960-1970 dans la revue *Phantomas* sous la plume d'André Blavier qui veut imprimer un arbre généalogique des avant-gardes; elle désigne "un ensemble de petits groupes et de revues pratiquant une littérature se voulant dégagée des traditions, mais aussi de toutes les modes contemporaines".<sup>224</sup> En réalité, l'appellation engloberait une réalité qui concerne aussi les années 1920-1930. Elle connaît un certain succès à l'étranger. Se voulant en marge de Paris et de Bruxelles, ces avant-gardes s'inspirent du dadaïsme, du surréalisme et du Français Alfred Jarry. Elles lancent plusieurs revues: *Temps-mêlés* (1952) à Verviers sous la direction du pataphysicien André Blavier, *Phantomas* à Bruxelles (1953), le *Daily-Bul* (1957) à La Louvière sous le parrainage d'Achille Chavée, *Rhétorique* à

---

<sup>219</sup> GORCEIX, op. cit., p. 38.

<sup>220</sup> QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, op. cit., p. 343.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 346. Je note, pour information, que Pierre Mertens dans son roman *Une Paix royale* utilise cette esthétique préhistorisante.

<sup>222</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 348.

<sup>223</sup> Quaghebeur, Frickx et Klinkenberg pensent que beaucoup d'auteurs belges sont conformistes.

<sup>224</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 187.

Tilleur-lez-Liège, *Luna Park*.<sup>225</sup> Selon Quaghebeur, la Belgique y est vue comme la "société du non-lieu et du non-langage".<sup>226</sup>

Revenons à présent en arrière, pour étudier le cas d'une revue née en 1922: *Le Disque vert*. D'abord intitulée *Signaux de France*, elle manifeste une volonté d'assimiler les écrivains francophones de nationalité belge à la littérature française. La revue espère sortir les Belges de l'isolement, elle publie des textes de Michaux, Malraux, Paulhan, Cocteau, Goemans, Hellens, Gide.<sup>227</sup> Beaucoup des écrivains qui partagent ces vues forment le Groupe du lundi; en 1937, nous l'avons écrit plus haut, ils signent un manifeste où ils expriment leur désir d'être assimilés à la France. Le groupe disparaît avec la Deuxième Guerre mais son idéologie dure jusqu'en 1970-1975. Les lundistes fuient l'actualité politique et préfèrent à celle-ci un universalisme abstrait et déréalisé.<sup>228</sup>

L'année 1976 est importante pour trois raisons. Liliane Wouters publie le *Panorama de la poésie française de Belgique*, acte de récupération de la mémoire perdue. La même année, l'éditeur Jacques Antoine crée la collection Passé-Présent et se propose de divulguer des textes qui, sans son initiative, risquent de devenir introuvables. Enfin, comme nous l'avons expliqué, Pierre Mertens édite le numéro spécial des *Nouvelles littéraires* intitulé "L'Autre Belgique". Plus tard, en 1980, Jacques Sojcher publie "La Belgique malgré tout".

D'après P. Aron, la publication en 1982 du texte *Balises pour une histoire des lettres belges* de Marc Quaghebeur est un acte audacieux<sup>229</sup> qui propose une méthode pour étudier objectivement - scientifiquement - les écrivains francophones de Belgique. Selon Paul Aron, ce texte prendrait le contre-pied de certaines pratiques culturelles en Belgique francophone, jugées peu sérieuses par Marc Quaghebeur. Selon Aron, c'est à une forme de clientélisme et de favoritisme existant au sein de l'institution littéraire belge francophone que veut s'opposer *Balises*. Ce texte participe au mouvement de l'Autre Belgique et de la belgitude, car il crée une rupture et ouvre une nouvelle voie dans l'espace littéraire belge francophone.

---

<sup>225</sup> Les titres qui suivent sont cités par FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 187 et QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 288 et idem, "Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre", in: ARON Paul et alii (Dir.), op. cit., p. 245.

<sup>226</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 288.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>228</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>229</sup> ARON, in QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 414-416.

## QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DES LETTRES BELGES FRANCOPHONES

Selon Frickx et Klinkenberg, la littérature francophone de Belgique se définirait par un ensemble de caractéristiques non restrictives ni nécessaires.<sup>230</sup> Tout d'abord, ils font remarquer que le statut marginal des lettres francophones de Belgique par rapport à celles de France explique la propension des écrivains belges à pratiquer des genres où la concurrence est moindre: la poésie, l'essai, le théâtre, la bande dessinée, le conte fantastique. Par ailleurs, un certain goût pour le régionalisme, un non-engagement dans les problèmes de l'actualité, une tendance à s'évader dans des univers poétiques ou oniriques, une écriture picturale plus qu'analytique seraient les autres caractéristiques.

Marc Quaghebeur va plus loin. Il met en évidence l'apathie du contexte institutionnel à stimuler la création. Il en résulte, selon lui, une tendance à l'inachèvement et au manque de profondeur. Il montre que plusieurs auteurs de grand talent ont produit des œuvres-feu de paille: Ghelderode aurait pu être un Céline ou un Beckett, Elskamp avait le talent d'un Rimbaud, Chavée aurait pu approfondir sa réflexion théorique pour donner une meilleure assise à la branche surréaliste dissidente qu'il a contribué à créer. Plus d'un regret et plus d'une comparaison avec l'institution littéraire de France apparaissent ainsi sous sa plume:

"Ces carences sont souvent le lot de notre pays où les idées ne sont souvent qu'ersatz ou lointain écho."<sup>231</sup>

Quaghebeur montre aussi l'importance de la réflexion sur le langage chez les auteurs de la Belgique francophone; un langage que certains veulent corriger et que d'autres réinventent avec liberté, un langage qui provoque un malaise, par exemple la sensation du vide et du creux:

"[...] tout ce qui s'est écrit d'important en ce siècle [le XXème] en Belgique francophone tourne autour de la question du traitement de la langue et de la réappropriation des genres. De Baillon transformant les mots en objets menaçants à Nougé qui entendait mettre à distance le langage, de Michaux scrutant ce qui est en-deça

---

<sup>230</sup> Voir FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 20-25.

<sup>231</sup> QUAGHEBEUR, *Balises*, op. cit., p. 181.

des mots à Dotrement fasciné par leur tracé, de Ghelderode hanté par les mélanges propres au parler bruxellois à Walder fasciné par la langue du siècle de Louis XIII, il n'est pas d'œuvre où ne s'indique avec insistance une tension exceptionnelle avec la norme intériorisée, parfois jusqu'à la paralysie ou à la caricature, et l'endeca comme l'au-delà du langage [...]. Cette tension, qui se trouve certes au cœur de toute activité littéraire, est d'autant plus violente en Belgique francophone qu'elle doit faire face à un barrage mental, moral et institutionnel, d'autant plus sournois et impérieux qu'il s'apparente à une sorte de surmoi."<sup>232</sup>

Gorceix, pour sa part, récupère ces critères de reconnaissance. Il ajoute l'idée que les auteurs belges francophones sont souvent des irréguliers, des créateurs en rupture qu'il est difficile de faire entrer sous les étiquettes traditionnelles.<sup>233</sup> Ici, il se montre moins sévère que des essayistes belges comme Frickx et Klinkenberg, qui évoquent ci-dessous la prudence des auteurs de leur pays:

"On a dit de la littérature de Belgique qu'elle manquait d'insolence, voire tout simplement de hardiesse; il est vrai que la plupart de nos auteurs font preuve, dans l'expérimentation de techniques nouvelles, d'une prudence qui confine souvent au conformisme."<sup>234</sup>

\*

La première partie de notre travail s'achève ici. Après cette description historique de la Belgique et de ses lettres francophones, nous allons ouvrir une fenêtre sur l'univers de Jacqueline Harpman, plus précisément essayer d'en percevoir certains aspects par une lecture de son roman *Orlanda*.

---

<sup>232</sup> QUAGHEBEUR, "Spécificités des lettres belges de langue française", op. cit., p. 175.

<sup>233</sup> Nous profitons de cette réflexion de Gorceix pour renvoyer le lecteur au livre de QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *Un Pays d'irréguliers*, Bruxelles: Labor, coll. "Archives du futur", 1990.

<sup>234</sup> FRICKX et KLINKENBERG, op. cit., p. 162.

**PARTIE II**  
**ANALYSE D'*ORLANDA***  
**DE JACQUELINE HARPMAN**

### CHAPITRE 3

## ÉLÉMENTS PRÉLIMINAIRES SUR *ORLANDA*:

### L'INTRIGUE, LE NARRATEUR, LE TEMPS ET LES PERSONNAGES

Dans le présent chapitre, nous nous penchons sur la composition générale du roman *Orlanda*. En premier lieu, nous présentons l'intrigue. Nous étudions ensuite l'*incipit* et montrons de quelle manière le narrateur se ménage une place dans le récit. Puis nous analysons l'organisation temporelle, ses incidences sur le rythme de l'intrigue et certains sens symboliques qu'elle semble exprimer.

#### L'INTRIGUE

Aline Berger est à la Brasserie de l'Europe, située en face de la gare du Nord à Paris. Assise devant une eau minérale, elle attend son train pour Bruxelles en lisant le roman *Orlando* de Virginia Woolf, qu'elle ne parvient pas à interpréter. Elle lit pour la dixième fois le passage crucial où Orlando se métamorphose en femme, mais désespère d'en découvrir le sens caché et se demande ce qu'elle en dira à ses étudiants (elle enseigne à l'Université de Bruxelles). Peu concentré sur sa lecture, son esprit vagabonde. Imperceptiblement derrière les mots du livre, "un autre courant de pensées sinue, déroulant les méandres cachés des fleuves qu'on dit intermittents car parfois ils coulent à ciel ouvert pour disparaître ensuite sous terre" (p. 14).<sup>235</sup> Interrompant le fil de l'histoire, le narrateur-romancier se charge de nous transcrire le contenu de cet *autre courant de pensées* d'Aline. Qui d'autre, sinon lui, pourrait accomplir une telle tâche

puisque la jeune femme elle-même n'entend rien de ce qui se dit dans les tréfonds de sa propre conscience?

Il s'agit d'une pensée qui se sent refoulée et exprime la vigueur de son désir d'exister, se disant à l'étroit dans un corps féminin qu'elle se représente comme un déguisement inapproprié. La pensée surgie des profondeurs se sent une nature masculine et aspire dès lors à se matérialiser dans un corps d'homme pour vivre sans retenue et sans pudeur tout ce qu'Aline, dominée par la honte et la peur, lui a refusé jusqu'à ce jour.

La pensée parle soudain de la possibilité de changer de sexe en se logeant dans le beau garçon blond qui commande un café à la table voisine. Réalisant l'impossible, elle sort de la personne d'Aline et entre de force dans le corps du jeune homme dont elle évince l'esprit. Aline-homme regarde alors Aline-femme qui, occupée par la lecture du roman de Woolf, ne s'est rendu compte de rien; plus tard, elle dira à propos de cet événement:

"- J'ai eu, à un moment donné, une bizarre impression. C'était indéfinissable, j'ai pensé à un petit tremblement de terre." (p. 153)

La partie masculine d'Aline reçoit du narrateur le nom d'Orlanda; en réalité, le corps où il est entré s'appelle Lucien Lefrène, conformément aux documents d'identité désormais en sa possession.

Les parties masculine et féminine d'Aline mènent alors des existences séparées, appelées à se croiser et même à se rencontrer plus tard, tout en maintenant une complète indépendance.

Dans le train où elle prend place pour rentrer à Bruxelles, Aline s'interroge sur la raison de la tristesse qui l'habite. Elle a le cafard et s'ennuie, se trouve la plus embêtante des femmes. Il se pourrait, pense-t-elle, que son bonheur ne soit qu'apparent et qu'Albert, qui partage sa vie, manque d'imagination au point de se persuader qu'il ne veut pas d'autre femme qu'elle. Elle lit sans s'interrompre jusqu'à Bruxelles où elle reprend bientôt le cours d'une existence habituelle, en commençant par la rédaction fébrile d'un commentaire sur *Orlando*, qu'elle interprète comme la métaphore du passage de l'enfance (masculine et sauvage) à la puberté (contrôlée par les règles de la société) et qu'elle met en rapport avec la biographie de Virginia Woolf et avec sa propre

---

<sup>235</sup> HARPMAN Jacqueline, *Orlanda*, Paris: Grasset, 1996, 300p.; toutes les références à ce roman dans le

biographie. Elle retrouve son poste d'assistante à l'université où elle donne des cours de littérature anglaise. Plusieurs dîners avec des couples d'amis sont organisés, comme à l'accoutumée, chez les uns ou les autres; Aline et Albert y rencontrent les Lardinois, les Geilfus, Charles, Jacqueline, Régnier, Olga et Denise pour parler de littérature, de psychologie, de physique. Pourtant Aline est inquiète et sa nervosité augmente quand Orlanda ose lui parler dans la rue avec l'assurance de qui la connaît parfaitement, trop bien pour quelqu'un qu'elle n'a jamais vu. Attirée cependant par ce garçon énigmatique et se sentant coupable de ne pas lui être indifférente, elle ment pour la première fois à Albert en inventant une explication selon laquelle Orlanda serait un demi-frère né il y a vingt ans d'un égarement de son père, M. Édouard Berger. Comme Albert la presse de questions, elle promet de le lui présenter plus tard et se trouve folle d'agir de cette façon.

Orlanda, de son côté, découvre le plaisir d'être un homme. Dès sa venue au monde, à la gare de Paris, il passe en revue les détails de sa nouvelle matière corporelle, se trouvant irrésistible, convaincu d'avoir rendu vigueur et dynamisme aux traits fatigués habités autrefois par la personnalité de Lucien Lefrène. Provoquant les hommes du regard, spécialement ceux de quarante ans, il se demande comment Aline a pu choisir de vivre aussi timidement et se sent un désir démesuré de réaliser tout ce qu'elle aurait voulu vivre mais s'est pudiquement refusé. Dans le même train qu'Aline, il connaît l'éblouissement d'une première expérience homosexuelle avec un passager.

À Bruxelles, il marche sur les traces de Lucien Lefrène, dont il porte indûment le nom, découvre que celui-ci possède un appartement dans la rue Malibran<sup>236</sup> et qu'il travaille comme journaliste pour un magazine intitulé *Les Paincos*, produisant des articles sur les vedettes de la chanson. La découverte d'un revolver dans la garde-robe étonne Orlanda, mais il remet à plus tard l'élucidation de cette énigmatique présence dissimulée au milieu des chemises. Lucien Lefrène a aussi une fiancée - Marie-Jeanne -, une mère alcoolique qu'il approvisionne en whisky et une sœur avec laquelle il a rompu toute relation. Orlanda ne tarde pas à éliminer cet horizon professionnel et familial qu'il trouve médiocre et qui n'a pour lui aucun attrait.

---

présent travail renvoient à cette édition.

<sup>236</sup> Ce détail est peut-être important, mais il faudrait, pour en être sûr, se pencher sur la biographie de la Malibran, qui fut une célèbre cantatrice du XIX<sup>ème</sup> siècle; nous savons seulement qu'elle est une Espagnole née à Paris, qu'elle débute en Italie, poursuit sa carrière à Londres, épouse un Français de New-York, divorce puis se marie avec un Belge et meurt à Manchester; elle sera née, aura vécu et sera morte en tournée, à l'âge de 28 ans. Cette femme était très belle. La brièveté, le spectacle, la beauté et le nomadisme caractérisent sa vie; serait-ce une allusion au destin que va connaître Orlanda?

Il nettoie l'appartement de fond en comble avant d'aller flirter dans les quartiers louches de Bruxelles. Les économies de Lucien Lefrène sont suffisantes pour qu'Orlanda puisse vivre avec insouciance et liberté. Il commence une existence qu'Aline réprouverait et qu'elle s'est toujours refusée. Libertin, il goûte aux plaisirs de la vie et perturbe les situations stables. Il fait l'amour sans arrêt, fréquente les quartiers suspects, lit de la mauvaise littérature, s'introduit dans la vie des autres sans demander la permission et ne concrétise aucun projet.

Il entame une relation amoureuse, qu'il sait sans lendemain, avec Paul Renault, un homme cultivé, âgé de quarante ans, qui se voit engagé malgré lui dans une histoire qu'il préférerait éviter pour ne pas souffrir, mais à laquelle il finit par s'abandonner, perdant le contrôle de sa vie réglée.

À son insu, Orlanda se rapproche d'Aline, l'aborde dans la rue et dévoile son identité; elle doit bien accepter qu'il est sa moitié: en effet, il connaît ses secrets de petite fille. Il lui rend visite à l'université où il organise des pique-niques improvisés durant lesquels il peut lui parler en tête-à-tête. Nostalgique, il vient quelquefois sous ses fenêtres et se sent en situation d'exil. Leur nervosité s'apaise au contact de l'autre que, sans en avoir conscience, ils cherchent à retrouver de plus en plus souvent.

Le besoin de l'autre devient fou, prend chez Aline et Orlanda une dimension extrême après qu'Albert et Paul sont partis en voyage, l'un à Hong Kong, l'autre à Paris. Orlanda n'attend pas une heure pour aller retrouver Aline dans son appartement et y vivre avec elle quatre jours d'intense euphorie. Ils cuisinent, mangent, font des siestes, visitent le marché aux puces et surtout parlent d'eux-mêmes. Elle finit par accepter l'incroyable existence de sa moitié masculine, l'écoutant et se laissant remettre en question. Elle "cède en quelques jours à sa gaîté et à son insolence, elle était triste, la voilà rieuse" (p. 246).

Au retour d'Albert, "séparés pour la première fois après quatre nuits passées tête contre tête" (p. 256), Aline et Orlanda se sentent mal. Le manque de l'autre les harcèle insupportablement et les fait se rapprocher dans la clandestinité d'instant fugaces volés à l'attention des autres. Aline, surtout, se sent devenir folle et décide qu'elle doit en finir parce qu'elle ne peut plus supporter le tenaillement permanent du désir de voir et de toucher Orlanda. Par ailleurs, Albert la met mal à l'aise en lui demandant d'être présenté à son demi frère.

Un matin - le dernier -, elle va jusqu'à l'appartement de la rue Malibran où elle surprend Orlanda debout au milieu de la pièce et lui demande de revenir en elle,

soucieuse de préserver sa vie et son couple. Il ne l'écoute pas, lui fait comprendre qu'une séparation avec Albert leur permettra de vivre ensemble et d'être heureux, refuse catégoriquement de réintégrer sa place originelle. Devant son irréductibilité, Aline s'empare du revolver qui avait appartenu à Lucien Lefrène et menace Orlanda de le tuer. Elle appuie sur la gâchette et, tandis que la balle quitte le canon pour s'engager dans la trajectoire qui la conduira au front d'Orlanda, elle l'oblige, par réflexe de survie, à retraverser "le royaume des quanta et [à] retourner à la réalité" (p. 289); il rejoint ainsi son corps d'origine. Lucien Lefrène reparaît pendant un dixième de seconde, mais son regard s'éteint vite et son corps s'affaisse sur le sol. La fusion d'Aline et Orlanda s'accomplit et, "comme le voyageur qui a parcouru les contrées admirables et ne peut pas se défendre d'un certain bonheur en retrouvant le paysage habituel de sa vie, il [Orlanda] a un soupir d'aise où se consomme le retour" (p. 291). À ce moment précis, Aline se regarde dans le miroir et dit: "- Je suis moi" (p. 292).

Plus tard, elle écrit une lettre qu'elle signe Lucien Lefrène et fait poster à Pretoria. Le pseudo-frère y annonce à sa sœur Aline qu'il a définitivement quitté l'Europe. Albert se résigne à ne le connaître jamais. Aline a conscience d'avoir tué, mais se console en pensant que le jeune Lucien avait certainement voulu mourir, qu'il avait acheté une arme en espérant trouver un jour le courage de tirer et qu'en définitive elle l'a aidé.

Les épisodes du début et de la fin du récit sont comme un lever et un fermer de rideau: la traversée d'un corps à l'autre par Orlanda ouvre l'histoire; la balle de revolver à la fin et le retour d'Orlanda dans le corps d'Aline ferment le roman.

## **LE NARRATEUR S'INSTALLE DANS LE ROMAN: L'INCIPIT**

Une des caractéristiques de l'écriture romanesque est de créer un monde fictif. Les débuts de romans (aussi appelés *incipits*) sont la rampe d'accès à cet univers de fiction. Andrea Del Lungo en parle comme d'une zone de transition, un monde qui se trouve dans un *entre-deux*, dans un espace interstitiel.<sup>237</sup> L'*incipit* est défini comme la transition "d'une parole qui n'est pas le texte à une parole qui est le texte" et qui, par conséquent, sépare l'espace linguistique fini du texte de l'espace linguistique

---

<sup>237</sup> DEL LUNGO Andrea, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, n° 14, Paris: Seuil, 1998.

virtuellement infini du monde.<sup>238</sup> Dans ce sens, il apparaît comme un moment privilégié du roman, le moment exact où se crée un univers romanesque déterminé, le passage de l'incrée au créé.

Analysons l'*incipit* d'*Orlanda*. Il va de la page 13 (première page du roman) à la page 24. Jusque-là, l'identité du narrateur n'est pas claire, apparaissant sous des formes diverses. Tout au long de l'*incipit*, la voix d'un narrateur extérieur à l'histoire se mêle aux voix des personnages, se confondant avec elles et produisant une impression de flou. Passons en revue les phases de l'*incipit*.<sup>239</sup>

Au départ, le narrateur est extérieur à l'histoire: la narration met en place un décor et des personnages comme le ferait une caméra objective. Pourtant, on perçoit directement que la neutralité n'est pas absolue car la présence d'un narrateur omniscient se fait sentir:

"La scène inaugurale se déroule à Paris, en face de la gare du Nord, dans le café qui se dénomme, *ambitieusement*, Brasserie de l'Europe. C'est, chrome, plastique et moleskine, *un décor propre à faire éclore la neurasthénie dans l'âme de toute personne qui commettrait l'imprudence de le regarder*. Il est un peu plus d'une heure. Certains clients mangent un œuf à la russe, d'autres des sandwiches. Aline Berger, *trente-cinq ans*, lit, assise devant une eau minérale dont elle prend régulièrement quelques gorgées." (p. 13, souligné par nous)

Les mots soulignés sont redevables à une conscience narrative omnisciente qui émet un jugement et révèle une connaissance du personnage que ne permettrait pas la vision objective d'une caméra (en focalisation externe).

Cette omniscience est confirmée quelques lignes plus loin avec l'usage du style indirect libre, qui sert à exprimer le monologue intérieur d'Aline:

"Et puis, ses recherches terminées, qu'aurait-elle fait en ville? Elle a passé une heure à l'orangerie, une demi-heure à la librairie Smith, il ne lui restait plus qu'à plonger dans le métro." (p. 14)

Le point de vue de la narration se resserre peu à peu autour du personnage d'Aline mais, subitement et pour la première fois, la voix d'un narrateur extérieur à l'histoire intervient à la première personne dans le récit; il se définit comme romancier et laisse entendre, au

---

<sup>238</sup> DEL LUNGO, *ibidem*, p. 134.

<sup>239</sup> L'analyse des points de vue narratifs est basée sur ce qu'en dit REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris: Dunod, 1991, p 67-70.

lecteur attentif, qu'il est une femme, le participe passé étant accordé au féminin singulier:

"Jouissant du privilège du romancier dont je n'ai jamais caché que je me sens dotée, c'est cela que j'écoute et bientôt ma surprise est extrême [...].

- Et si on changeait de sexe?" (p. 14)

Nous nous trouvons donc ici devant un narrateur omniscient s'avouant comme tel mais sa fonction de romancier le rapproche aussi de la personne de l'auteur. Ce dernier, par définition, est le créateur des personnages. Son pouvoir est mis en cause par le narrateur qui, bien que romancier, montre sa surprise devant le personnage d'Aline que lui, créateur du récit, est pourtant censé dominer. Avec humour, le narrateur semble lancer un clin d'œil, dévoilant les ficelles du roman. Il s'agirait d'un jeu révélant, dans le texte romanesque, la fonction du romancier et faisant apparaître un ici et un là-bas nettement distincts, un monde réel (celui de l'auteur et du lecteur) et un monde fictif (celui des personnages). Le narrateur vient se placer clairement entre ces mondes: la voix narrative se dévoile en tant que subterfuge romanesque; elle se montre comme substitut de la conscience écrivante.<sup>240</sup>

Il faut observer toutefois que l'interprétation de l'extrait qui précède peut prêter à confusion. Pour le lecteur qui a lu le roman, il est clair que l'acte d'énonciation à la première personne renvoie au narrateur omniscient en train d'écouter ce que dit *l'autre courant de pensées* qui *sinue derrière les mots du livre* et qui est la partie masculine enfermée en Aline. Par contre, le lecteur qui commence le roman ne possède pas les informations nécessaires qui lui permettraient de comprendre sans ambiguïté l'identité de l'énonciateur. Par exemple, dans la phrase "Et si on changeait de sexe?", la nature collective du pronom *on* reste ambiguë: qui parle: Aline? le narrateur (qui se reconnaît romancier)? Il se pourrait que le changement de sexe dont il est fait mention révèle au grand jour le dédoublement par lequel l'auteur, comme romancier, peut se transposer (s'incarner) dans un ou des personnages de la fiction qu'il invente. En fait, les voix se confondent et les points de vue sont mêlés.

La première personne du singulier continue de parler:

---

<sup>240</sup> En annexe, nous expliquons que Jacqueline Harpman répugne à utiliser le substantif *écrivaine*, considérant que l'acte d'écrire n'a pas de sexe; attentif à cette opinion et au fait que le narrateur se définit comme écrivain, nous mentionnerons le nom du narrateur au masculin, désigné ainsi dans la neutralité de sa fonction à l'intérieur du roman, même si nous savons qu'il renvoie à une dame.

"Si je t'abandonnais, ô âme timide, ce corps de fille et si j'allais loger dans un corps de garçon, tiens! celui qui est là, en face de moi, blond [...]." (p. 14)

L'identité du *je* n'est toujours pas claire pour le lecteur qui entre pour la première fois dans l'univers du roman *Orlanda*. Est-ce le personnage ou le narrateur? À moins qu'il s'agisse de l'auteur en processus de métamorphose: celle qui résulterait de la conscience créatrice (celle de l'auteur) sur le point d'abandonner le corps physique l'attachant à la réalité et de rejoindre le corps virtuel d'un être de fiction?

Cette dernière interprétation part de l'idée qu'en écrivant, l'auteur se dédoublerait, donnant naissance à un autre lui, l'écriture offrant la possibilité de vivre d'autres vies et de se transposer dans l'existence de personnages virtuels.

Cette ambiguïté dure de la page 14 à la page 24. Aline et le narrateur y sont juxtaposés dans une énonciation prêtant à confusion. Nous voulons insister sur le fait qu'à ce stade de l'incipit, le lecteur qui vient d'entamer la lecture du roman manque d'informations pour interpréter avec assurance la nature exacte du changement de sexe auquel il est fait allusion. À ce moment du récit, ce changement peut être compris de diverses façons. Peut-être s'agit-il de la pensée souterraine qui, en Aline, dévoile son désir de changer de corps; peut-être est-ce le narrateur qui ne s'est pas encore complètement dissocié de la personne physique de la romancière et qui est sur le point de s'incarner dans une conscience narrative autonome ou dans un personnage.

La confusion sur l'identité de l'énonciateur manifeste, pensons-nous, l'établissement lent et progressif des voix romanesques du narrateur et des personnages; en somme, l'*incipit* du roman mettrait au jour les ficelles sur lesquelles il repose; comme rampe ou passage vers la fiction, il dévoilerait le processus d'entrée dans le roman, où l'auteur, le narrateur et le personnage ont un statut spécifique, relevant, pour les deux derniers, d'une convention d'écriture. L'*incipit* du roman laisserait apparaître son propre mode de fonctionnement.

La conscience qui parle à la première personne vient ensuite à évoquer des souvenirs de contacts établis avec des hommes, sans que jamais elle ait pu connaître ces derniers de l'intérieur; le sexe masculin est si lointain, dit-elle exaspérée:

"Je cogne mon front contre les têtes fermées et je ne passe pas."  
(p. 16)

Elle rêve ainsi de changer de monde en changeant de sexe. Jamais encore elle n'a pu investir la forteresse des corps masculins.

À notre connaissance, avant *Orlanda*, les héros des romans de Jacqueline Harpman sont toujours féminins; il s'agirait là d'une caractéristique de l'œuvre de l'auteur (on l'a vu dans l'introduction) qui, comme la voix qui s'exprime à la première personne dans l'*incipit*, semble être restée prisonnière du personnage de la femme raisonnable pour lequel elle a opté depuis si longtemps qu'elle le croit naturel.<sup>241</sup> En même temps que l'être qui s'appellera bientôt Orlanda parle en Aline, la voix de la romancière exprimerait la possibilité de s'incarner, grâce au roman, dans un être masculin:

"Mais s'incarner dans un corps intact! Changer de monde en faisant trois pas!" (p. 16)

Le corps du garçon blond commandant un café intéresse particulièrement l'énonciateur qui parle à la première personne:

"[...] il a de la grâce, on devrait pouvoir en faire quelque chose."  
(p. 17)

Qui parle? Aline, le narrateur, la romancière? Il est écrit que du banal, il est possible de créer le beau:

"Je l'habiterais, je le rendrais beau car pour moi être un jeune homme est déjà un état si merveilleux qu'aucun souci ne pourrait l'altérer. Sous mon emprise, il se déploierait, je mettrais de la lumière dans ces yeux au regard morne, je raffermirais son attitude." (p. 17)

Les phrases ci-dessus peuvent renvoyer aussi bien à la prochaine naissance d'Orlanda qu'à celle du romancier à l'intérieur du personnage romanesque, voire à celle de la fiction à laquelle le futur Orlanda servira de titre. Derrière le *je*, divers niveaux d'identité semblent juxtaposés.

Lisons la description du surgissement d'Orlanda passant d'un corps à un autre; dans la première personne sont amalgamées les identités d'Aline, du futur Orlanda, du narrateur et de l'auteur:

---

<sup>241</sup> Nous renvoyons le lecteur à la page 17 du roman.

"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 indéfiniment, 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, je n'ai d'autre réalité que ce *je* indissoluble dont l'évidence prodigieuse m'illumine, il est, au sein de l'innommable, le noyau de certitude, la garantie, l'ancrage immatériel qui permet cette impossible navigation dans laquelle je me dirige avec assurance alors qu'il n'y a ni haut ni bas, ni devant ni derrière, et que cependant je sais où je vais, et je viens à peine de partir que j'arrive, j'ai traversé l'éternité, aucun temps ne s'est écoulé, rien n'a été parcouru, je m'incarne, j'aboutis, l'univers se reforme autour de moi, je possède un regard, j'entends, je sens, je suis!" (p. 18)

Lisons ce qui arrive ensuite:

"Je l'ai fait!

Aline est là-bas et je suis ici, la séparation a eu lieu, je regarde avec stupeur *moi* qui *lit*, oui, le verbe est désormais à la troisième personne du singulier." (p. 18)

La différenciation de la première et de la troisième personne du singulier semble être un premier pas pour l'éclaircissement de l'identité de la voix narrative; celle-ci semble s'être définitivement distinguée de la personne d'Aline et la conscience d'une femme romancière a cédé la place au personnage qui vient de s'incarner. C'est à ce dernier que renvoie maintenant la première personne et celle-ci occupe le devant de la scène narrative jusqu'à la page 24. Le nom de famille (Lefrère) du garçon dont elle vient d'envahir le corps pourrait symboliser l'obstacle vaincu par l'incarnation d'un nouveau personnage désormais détenteur du rôle de narrateur. L'énonciateur s'exprimant à la première personne commence la découverte de *l'autre*; celle-ci est d'abord externe: les ongles, le thorax, les épaules, le ventre, les cuisses; puis elle devient interne et concerne des sensations comme la perception d'une légère migraine. Le point de vue du narrateur est limité, confondu avec celui du personnage:

"Holà! N'aurais-je pas de caractère? Serais-je un faible? Non, ne craignons rien, quel que soit ce jeune homme, je ne suis pas lui, je l'occupe, je dispose de lui, mais c'est bien moi." (p. 19)

La fusion est progressive, l'occupation est lente. Des traces de Lucien Lefrère subsistent et l'avis de son nouvel occupant est source de comique:

"[...] j'apprends aussitôt que mon hôte n'aime pas les médicaments, il n'en prend jamais car il pense que cela *pollue*! Pollue! Il est ridicule, il a peur de l'acide acétylsalicylique [...]" (p. 20)

La fusion finit par être totale, Lucien Lefrère cède la place à la personnalité de l'énonciateur qui parle en *je* et qui, enthousiasmé, se rend maître d'un corps qui n'était pas le sien:

"Admirable! Je choisis au hasard, et je tombe sur un concitoyen. Évidemment, nous sommes dans un café en face de la gare du Nord [...]. Cela me plaît beaucoup, je ne perdrai pas contact avec mes habitudes." (p. 21-22)

Lucien est le *concitoyen* d'Aline (et celui de l'auteur qui habite à Bruxelles elle aussi); il est donc Belge; ici, implicitement, l'amalgame des voix continue.

Mais la page 24 vient tout bouleverser, mettant, de façon définitive, un terme aux confusions! En effet, un nouveau changement de la narration apparaît: le narrateur omniscient est rétabli sans ambiguïté, désormais clairement différencié du personnage qui s'est dissocié d'Aline; ce dernier est maintenant raconté à la troisième personne (mode de narration qui prévaut jusqu'à la fin du roman, même si une large place est encore faite aux dialogues); le narrateur s'apprête à lui donner un nom:

"Observons notre bizarre personnage qui examine les innombrables panneaux indicateurs [...]; comment puis-je le nommer? Il n'est pas Lucien Lefrère [...] il n'est plus Aline [...]. Il a certainement raison d'imputer son inspiration à Virginia Woolf: pendant qu'Aline s'acharnait sur un anglais qui lui paraissait dépasser ses connaissances, d'obscures divisions se formaient dans son esprit, des failles s'ouvraient, *Our lady of Purity* l'énervait, elle se fractionnait, ce sont des mouvements qui peuvent conduire à la folie." (p. 24-25)

Le fractionnement dont il est question ci-dessus peut être celui de la Pureté dans *Orlando*, ou celui d'Aline qui vient de se diviser. Ce dernier fractionnement renvoie peut-être aussi à celui qui a provoqué l'ambiguïté du sujet au long de ce début de roman

et qui finit par se clarifier; pour cette raison, nous y voyons la marque de la fin de l'*incipit*.

Un nom, donc une identité, est alors donné au personnage qui vient de s'incarner:

"Reste qu'il me faut trouver un nom à l'autre. Une inspiration médiocre irait au plus simple, et Aline donnerait Alain, mais quel manque de recherche! Et où serait l'ambiguïté? Alain, c'est Alain, c'est masculin sans équivoque, ce qui n'est pas le cas du personnage que les yeux de mon esprit suivent vers les toilettes." (p. 25)

En même temps, on voit que le *je* du narrateur omniscient se différencie du *il* du personnage et se met à commenter son travail créateur avec esprit critique. En posant le choix d'un prénom, le narrateur affirme officiellement son statut d'écrivain dans l'exercice de son activité d'invention. Désormais, il domine ses personnages et se fait connaître comme leur créateur.

Vient ensuite la phase du miroir, celle de la reconnaissance d'Orlanda par lui-même:

"Il me semble qu'il a déjà changé! se dit-il. Le regard a perdu cette lassitude qui m'avait frappée - je mets l'adjectif au féminin puisque *j'étais encore Aline* - il se tient bien droit, l'œil est largement ouvert [...]. Il se sécha autant qu'il put, se peigna et se trouva beau." (p. 26, souligné par nous)

Même si elle est officialisée, on perçoit dans l'extrait ci-dessus que la distinction entre le narrateur et le personnage de même que l'utilisation de la troisième personne du singulier sont en partie illusoire. En effet, le narrateur laisse entendre indirectement ce qui l'attache à Aline/Orlanda, l'exprimant dans des phrases comme celle que nous avons soulignée ci-dessus: *j'étais encore Aline*, qui relève de la conscience du narrateur plus que de celle du personnage (Orlanda n'a évidemment que faire des accords du participe passé<sup>242</sup>). La distance entre *je* et *il/elle* n'est donc pas aussi claire qu'il y paraît.<sup>243</sup>

L'analyse de l'*incipit* met donc en évidence un jeu qui peut mener le lecteur attentif à percevoir qu'il se trouve en face d'une convention d'écriture et qu'il est en train de lire une œuvre de fiction inventée par un romancier. La lente installation du narrateur et l'amalgame de sa voix propre avec celles des personnages (ces voix ne se différencient que progressivement) font que l'*incipit* se montre en tant que passage

---

<sup>242</sup> Qui, notons-le au passage, n'est pas un adjectif comme semble le considérer l'auteur.

<sup>243</sup> Il y aurait une étude à réaliser sur l'énonciation dans *Orlanda*; on verrait comment le narrateur exprime souvent un discours appartenant en réalité aux personnages, comme s'il s'identifiait à eux malgré lui.

transitoire et zone d'imprécision (autrement dit, une autre convention relevant de l'écriture romanesque); un jeu de sens peut en effet exister à divers niveaux: les événements racontés et qui concernent les personnages renvoient en même temps au discours sur la naissance du narrateur d'*Orlanda* dans l'*incipit* du roman et sur ce qui l'attache à l'auteur. Les interventions humoristiques du narrateur et l'identité qu'il s'octroie dans l'*incipit* continuent de se manifester dans la suite du roman.

Penchons-nous maintenant sur la question du temps dans *Orlanda*.

## L'ORGANISATION TEMPORELLE DU ROMAN

*Orlanda* est découpé en cinq grandes parties organisées par rapport au temps.

La première s'intitule "Première époque" et se divise en huit chapitres portant chacun le nom d'un jour de la semaine; c'est durant cette période qu'Orlanda et Aline mènent une vie autonome.

La deuxième partie du roman est intitulée "Seconde époque". D'abord sans subdivision en chapitres, elle raconte les retrouvailles d'Aline et Orlanda dans l'appartement laissé libre par Albert, en séjour à Hong Kong; ils sont heureux de cette vie commune recouvrée. Elle débouche ensuite, à la fin, sur deux chapitres brefs décrivant la dernière journée du roman pendant laquelle Aline menace Orlanda de le tuer: "Dernier matin" et "Dernière heure".

Viennent alors les trois parties finales, intitulées "Épilogue", "Épilogue" et "Moralité", qui racontent brièvement quelques événements succédant à la mort de Lucien Lefrère et au retour d'Orlanda à l'intérieur d'Aline.

Les cinq parties qui divisent le roman sont de longueur inégale: la première contient 194 pages, la deuxième n'en a que 76 et les trois dernières mises ensemble font à peine 5 pages.

Nous avons dit que deux époques organisent le récit. La première couvre une durée de huit jours, du vendredi au vendredi suivant. La deuxième commence le samedi et se déroule durant une autre semaine complète en s'arrêtant le dimanche, dernier jour de l'histoire. L'action est répartie sur deux semaines et trois jours, soit dix-sept jours exactement. Cette division spécifique du temps nous amène à aborder quatre sujets: le cadre temporel du récit, le rythme de l'intrigue, les parallélismes et le symbolisme de la semaine. Passons directement au premier.

## Le cadre temporel du récit

Nous décrivons ci-dessous le contenu des parties et des chapitres d'*Orlanda* afin de comprendre le récit sous l'angle de son organisation temporelle; nous le faisons brièvement étant donné que nous avons déjà exposé l'intrigue; nous mentionnons des faits qui, à première vue, paraissent n'avoir aucun intérêt mais qui, par la suite, s'avèrent importants pour une analyse du rythme de l'intrigue.

La "**Première époque**" est longue (194 pages) et divisée en huit chapitres portant chacun le nom d'un jour de la semaine et relatant le quotidien des vies séparées d'Aline et d'Orlanda:

- "**Vendredi**": à Paris, à la Brasserie de l'Europe, Orlanda naît d'Aline. Ils voyagent en train vers Bruxelles et se rendent dans leurs appartements respectifs. Aline dîne chez des amis puis passe une nuit peuplée de mauvais rêves; Orlanda fait aussi des cauchemars.
- "**Samedi**": le matin, Orlanda découvre la vie de Lucien Lefrène - ses objets et son travail de journaliste. Dès qu'elle sort du lit, Aline trouve la clé d'une interprétation d'*Orlando*. À la fin du jour, écoutant l'appel de son sexe impatient, Orlanda s'en va à la recherche de rencontres nocturnes dans les rues de la ville.
- "**Dimanche**": à huit heures et demie du matin, Orlanda est réveillé par le coup de téléphone de la mère de Lucien qui, croyant parler à son fils, l'invite à venir lui rendre visite; Orlanda rencontre ainsi la famille Lefrène. Plus tard, il croise Aline qu'il invite chez un glacier. Ne voulant pas révéler l'existence d'Orlanda, celle-ci ment à Albert. Orlanda rencontre Paul à un concert et termine la soirée en faisant l'amour avec lui. Aline connaît les mêmes agréments avec Albert.
- "**Lundi**": Orlanda se réveille à dix heures et reste longtemps à sourire aux anges, après quoi il lit toute la journée chez Paul Renault. Ce dernier réfléchit, au même moment qu'Aline, sur l'énigmatique rencontre du garçon blond. Orlanda se sent exilé de lui-même et cherche à revoir Aline qui dîne chez les Geilfus en pensant nerveusement au jeune homme qu'elle vient de connaître chez un glacier; ils s'aperçoivent rapidement dans la nuit.
- "**Mardi**": à sept heures et demie, Orlanda est arraché du sommeil par le tambourinement forcené de Marie-Jeanne (fiancée de Lucien) avec qui il s'empresse de rompre définitivement; il fait de même avec le reste de la famille Lefrène et va

sonner à la porte d'Aline pour l'inviter à venir manger une nouvelle glace, mais elle refuse; puis elle cherche à lui téléphoner, en vain. Orlanda dîne avec Paul qui se découvre amoureux malgré lui, puis rentre dormir dans son appartement rue Malibran.

- "**Mercredi**": après une nuit sans cauchemars, Aline déjeune avec Albert et part à la faculté où Orlanda lui rend visite. Il essaye ensuite - bien inutilement - d'étudier et va retrouver Paul. Aline fait à Albert une fausse révélation sur son demi-frère adultérin appelé Lucien Lefrène. La nuit, Paul regarde Orlanda endormi pendant qu'Aline et Albert font l'amour.
- "**Jeudi**": Orlanda se réveille, déjeune avec Paul et s'en retourne chez lui où il passe une journée ennuyeuse. Il va flirter pour tuer le temps tandis qu'Aline reçoit des amis à dîner. Nostalgique, il termine la soirée sous les fenêtres de l'appartement où elle ressent sa présence avec intensité.
- "**Vendredi**": au réveil, Orlanda examine ses biens et planifie son prochain déménagement. Il fait ensuite un pique-nique avec Aline à l'université. Il dîne chez Paul le soir tandis qu'au même moment, Albert demande à Aline, stupéfaite, quand elle lui fera connaître le jeune Lucien.

La "**Deuxième époque**" est plus courte - 76 pages - et relate, sans les séparer en chapitres, les neuf jours qui suivent, en commençant par les voyages d'Albert (à Hong Kong) et de Paul (à Paris) qui permettent à Aline et Orlanda de vivre réunis sans peur d'être vus. Nous reconstituons ci-dessous les jours de cette semaine de retrouvailles qui, nous le rappelons, à la différence de la "Première époque", se succèdent dans un texte continu sans faire l'objet de chapitres distincts:

Le **samedi**, Albert et Paul partent en voyage. Orlanda arrive à dix heures chez Aline, se baigne et s'endort avec elle. La mère alcoolique de Lucien Lefrène meurt. Le soir, Orlanda va flirter pendant qu'Aline retrouve ses amies au restaurant; l'un et l'autre rentrent à l'appartement où, après qu'elle s'est baignée, ils s'endorment côte à côte. Le **dimanche**, après un coup de téléphone d'Albert à dix heures du matin, Aline et Orlanda vont aux puces, achètent des kilos de victuailles, font des siestes, vont au cinéma, ne se quittent pas. Le **lundi** de Pâques, ils ont le même programme de siestes, cinéma et sandwiches. Albert téléphone à dix heures. Paul revient de Paris le soir. **Mardi**, Orlanda et Aline dorment tête contre tête. **Mercredi** à sept heures du matin, Orlanda va chez Paul et s'endort à ses côtés. Albert revient en fin de matinée, plus tôt que prévu. En ballade au parc avec lui, Aline est tendue. Une nuit agitée oblige Orlanda à venir la

rejoindre sous ses fenêtres; elle se calme en respirant l'odeur du garçon. **Jeudi**, Orlanda se réveille après un sommeil délicieux et va flirter pendant qu'on enterre Mme Lefrène. À douze heures, il retrouve Aline qui lui raconte le récit du voyage d'Albert avec qui, le soir, elle dîne. À vingt-trois heures, Orlanda quitte Paul pour assister, à minuit, au retour d'Aline; celle-ci invente qu'elle a oublié son sac dans la voiture pour pouvoir rejoindre Orlanda et retrouver, l'espace d'un instant, son contact apaisant. **Vendredi**, Aline rencontre Orlanda à midi. Tendue et profitant du fait qu'Albert est en réunion, elle se rend le soir à l'appartement de Paul Renault où elle retrouve Orlanda; tous deux se quittent et passent une mauvaise nuit. **Samedi**, les petits déjeuners sont tendus chez Aline et chez Paul. Orlanda sort pour faire des courses tandis qu'Aline et Albert vont aux puces; Orlanda et Aline s'y rejoignent en cachette. Orlanda va flirter. Il apparaît plus tard devant l'appartement de Jacqueline où dînent Albert et Aline. Il retrouve celle-ci pendant la nuit dans le couloir de son appartement.

La fin de la "Deuxième époque" se divise en deux chapitres intitulés "**Dernier matin**" et "**Dernière heure**"; il s'agit du dernier **dimanche**. Aline passe une matinée insupportable et se rend à l'appartement d'Orlanda. Elle demande à ce dernier de revenir en elle et le menace avec un revolver. Elle finit par tirer, tue Lucien Lefrène et force Orlanda à la rejoindre dans son corps à elle pour reformer une unité. Un dîner est prévu le soir chez les parents Berger.

Trois parties très courtes (à peine 5 pages) terminent le roman; elles sont postérieures à la chronologie des deux semaines, situées dans un temps qu'on suppose proche mais qui reste indéterminé:

- "**Épilogue**": Aline lit à Albert une lettre timbrée de Prétoria où Lucien Lefrène annonce qu'il a définitivement quitté la Belgique. Un soir, elle va au Palais des Beaux-Arts où elle aborde Paul, qui ne la reconnaît pas.
- "**Épitaphe**": l'assassin de Lucien Lefrène n'a jamais été retrouvé.
- "**Moralité**": la romancière assume sa responsabilité dans le crime.

## **Le rythme de l'intrigue**

La première époque, qui comporte 194 pages, est répartie en huit chapitres de longueur variable. L'intrigue y est livrée chronologiquement, présentée clairement. Comme on a pu le constater en décrivant le cadre temporel du récit, chacune des huit journées s'ouvre par la description d'un réveil ou d'un petit-déjeuner et se clôture par la narration des événements de la nuit; la présence de ces matins et de ces soirées au début et à la fin des huit chapitres, en même temps qu'elle ralentit le rythme de l'intrigue, met en relief, en la décomposant, l'idée de la semaine dont les jours passent. Les nombreux événements sont organisés linéairement.

La deuxième époque, plus longue en nombre de jours, est pourtant plus courte puisqu'elle comprend moins de la moitié des pages qui composent la première époque, soit seulement 76 pages. Il n'y a plus de division en chapitres. Observons donc de plus près comment les événements y sont rapportés dans le temps; sans répéter le cadre temporel du récit, décrit ci-dessus, reportons-nous à certains détails de l'intrigue afin de mieux comprendre le rythme du récit.

Le samedi, premier jour de la seconde période, relate longuement l'arrivée d'Orlanda chez Aline, leur satisfaction d'être ensemble et leurs très nombreuses activités dans et hors de l'appartement: bain, repos, réveil, correction de copies, soirée au restaurant et dans les quartiers chauds, retour à la maison, repas, poème improvisé à la manière de Victor Hugo, bain, sommeil. La narration de ces faits est interrompue par des séquences très brèves qui informent le lecteur qu'Albert est en train de dîner à Roissy, que Paul pense à Lucien avant de s'en aller à Paris, que Mme Lefrère agonise, que Marie-Jeanne va chez le coiffeur pour se faire teindre les cheveux, que Georges ou Gérard passe pour la deuxième fois rue Malibran sans y trouver Lucien, que Mme Lefrère meurt à quatre heures. La narration de ce samedi est longue puisqu'elle va de la page 221 à la page 242; elle est aussi caractérisée par la diversité et par l'abondance des événements composant la journée.

Les jours suivants sont moins clairement identifiables. En effet, après les événements repris ci-dessus, le récit informe que le téléphone réveille Aline et Orlanda à dix heures; c'est Albert qui parle depuis Hong Kong. Le lecteur n'est pas informé du jour auquel il est fait référence. Ce pourrait être le dimanche, jour où Albert est censé arriver. Un sommaire présente ensuite le tableau des faits du dimanche et du lundi:

"Le samedi, Orlanda était parti draguer, mais le dimanche et le lundi ils ne se quittèrent pas. Ils firent des siestes, ils allèrent au cinéma, ils mangèrent des sandwiches en se baladant sur la Grand-Place." (p. 251)

À quel jour renvoie dès lors la narration quand on lit qu'Albert téléphone une deuxième fois et tire Aline et Orlanda du sommeil à dix heures? (p. 251) Est-ce le lundi? Un autre jour? Difficile de trancher. D'ailleurs, comme le dit Albert au bout du fil, la vie d'Aline se dérègle depuis qu'il n'est plus là (p. 251). Il explique qu'il ne la rappellera pas le lendemain (mais le lendemain de quel jour?) étant donné qu'il prendra l'avion tôt; vu que son retour est prévu pour le "mercredi, en fin de matinée" (p. 252), le lecteur peut imaginer que le coup de téléphone a lieu le lundi, mais la longueur du voyage et la réalité des décalages horaires compliquent ce calcul: par exemple, on s'est aperçu lors du coup de téléphone précédent qu'Albert allait dîner au moment où Aline se réveillait<sup>244</sup>; de plus, Albert a évalué la semaine précédente que le voyage pourrait durer plus de 25 heures:

"Tu vois cela! le père et les deux frères, Régner et moi, en expédition, quinze ou vingt heures d'avion, si ça se trouve il faut aller le prendre à Paris, ou passer de Tokyo à Hong Kong dans je ne sais quel coucou [...]." (p. 130)

Albert conseille à Aline, cette fois, d'aller dormir tôt le soir suivant (sans doute le mardi, mais cela reste hypothétique). Plus loin, le narrateur fait référence à un jour précis:

"Je ne dois pas penser, devant Aline en ce lundi de Pâques, à la femme raisonnable qui buvait sa Badoit." (p. 253)

Pourtant, dans le même paragraphe, il continue:

"Mais demain arrive toujours si vite quand on n'en veut pas! C'est l'impatience qui nous rend le temps long et, déjà, Albert est devant Aline." (p. 253)

À quel jour renvoie ici le mot *demain*? Si le lecteur suit la dernière référence au lundi de Pâques, il devrait s'agir du mardi; or Albert doit rentrer mercredi matin, donc le mot *demain* pourrait avoir un sens métaphorique.

---

<sup>244</sup> Nous renvoyons le lecteur à *Orlanda*, p. 244.

Dans le parc, avec Albert qu'elle vient de retrouver, Aline pense à Orlanda, se dit qu'elle le verra sans doute le lendemain midi. La narration fait ensuite un flash-back et nous informe que Paul Renault est rentré le lundi soir, persuadé de ne plus penser à Lucien; ce dernier arrive pourtant "le mercredi à sept heures" (p. 255). Orlanda se réveille à l'hôtel et se promet de n'aller rue Malibran que "le dimanche suivant", pensant que "pendant quelques jours il vivrait en nomade" (p. 259) À ce moment, le narrateur écrit:

"Mme Lefrène est morte samedi, et le lundi de Pâques ayant tout retardé, c'est aujourd'hui qu'on l'enterre." (p. 259)

Cet *aujourd'hui* n'est pas clairement ni immédiatement identifiable. Il est écrit plus loin qu'"Aline entrait dans des jours difficiles" (p. 260). Le lecteur ne sait pas exactement de quels jours il s'agit, mais apprend qu'à l'université Aline pense défaillir:

"Elle était au cœur du malaise, Orlanda surgissait à midi avec les sandwiches, elle allait bien. Pour chacun la drogue était l'autre, ils couraient à cet accollement des fronts qui les apaisait." (p. 261)

Il est difficile d'identifier le jour et le midi en question, sinon au prix d'un effort de réflexion. Pour aider (ou peut-être pour embrouiller) le lecteur, un nouveau paragraphe commence quelques lignes plus bas et, comme s'il s'agissait d'un autre jour que celui dont il est fait mention à propos du surgissement d'Orlanda et des sandwiches, on peut y lire:

"Le jeudi, il [Orlanda] se fit répéter en détail les récits d'Albert".  
(p. 261)

Puis arrive la mention du vendredi; celle-ci arrive abruptement, sans référence d'horaire, de lieu ou d'action, par une question d'Albert à Aline:

"Le vendredi:  
-Quand voyons-nous ton frère? demanda Albert.  
Ella avait écarté ce projet de son esprit. Elle se sentit vaciller et se hâta de rétablir l'équilibre.  
-Il m'a téléphoné hier au bureau, j'avais oublié de t'en parler.  
Je lui ai proposé mardi prochain.

Et ce mardi prit aussitôt la forme d'une frontière dangereuse, infranchissable.

-Cela n'ira pas, dit-elle à Orlanda. Quand il nous verra ensemble, il sentira quelque chose." (p. 263-264)

On constate qu'il y a une référence à un jour postérieur et un passage imperceptible du dialogue entre Albert et Aline au dialogue entre Aline et Orlanda, situé à un autre moment, forcément postérieur mais non spécifié. Quelques lignes plus loin, on peut lire ceci:

"Ils [Aline et Orlanda] s'étaient vus le mercredi dans la nuit, le jeudi midi et pas le soir, car Albert, enfin reposé, avait eu envie d'aller dîner dehors [...]. Il était près de minuit quand, de retour place Constantin Meunier, elle vit Orlanda qui l'attendait, assis sur le banc le plus mal éclairé du square. [...].

-Je n'ai même pas vérifié que le voisin à ragots ne promenait pas son chien! dit-elle le vendredi midi à Orlanda." (p. 264-265)

L'extrait ci-dessus fait un flash-back très synthétique sur le chronogramme des deux jours précédents, avant de révéler le moment du dialogue présent entre Aline et Orlanda, à savoir le vendredi midi. Ces précisions chronologiques sont bientôt rendues floues par ce qui est écrit au sujet de Paul Renault:

"Paul avait abandonné les tentatives de dissimulation qui ne le trompaient plus: tous les soirs, il attendait Lucien, et Lucien venait." (p. 268)

Sans distinction aucune, les jours sont ramassés dans une formule globalisante et confuse; quant à la description à l'imparfait de l'indicatif, elle crée une impression d'habitude et de durée où les soirs semblent plus nombreux qu'ils ne le sont en réalité.

Les événements de la seconde époque sont relatés dans un texte continu non découpé en chapitres. On a pu se rendre compte que le découpage en jours y est moins rigoureux que dans la première époque parce que la narration ne suit plus un récit linéaire et que les références au début et à la fin de chaque jour ne balisent plus systématiquement l'évolution de l'intrigue. Dans ce type d'organisation temporelle, l'abondance et la diversité des faits prend le pas sur la réalité des repères chronologiques. Certaines journées sont par ailleurs à peine décrites. Souvent, le récit progresse par des résumés de faits sous forme de séquences courtes. La chronologie imprécise, le chevauchement des repères temporels, et surtout le nombre élevé et la

brièveté des épisodes produisent une accélération de l'intrigue. Une tension dramatique se crée et converge vers deux moments clés auxquels l'auteur a réservé les deux mini-chapitres à la fin de la narration ininterrompue de la "Seconde époque": le "Dernier matin" (une page) et la "Dernière heure" (dix pages). La structure temporelle d'*Orlanda* manifeste donc un resserrement du rythme narratif autour du processus de dégradation de la relation entre Aline et Orlanda: leur existence devient de moins en moins supportable à mesure que le manque de l'autre se fait sentir de façon toujours plus obsessionnelle et que le temps qui les tient séparés souffre des intervalles de plus en plus brefs. Cette accélération du rythme de l'intrigue mène à l'ultime moment, qui devient le point culminant.

Ajoutons que la banalité des événements rapportés (ils se réveillent, mangent, vont faire des courses, dorment, répondent au téléphone) ainsi que leur répétition insistante créent un climat de tension toujours plus grande qui, loin de provoquer la lassitude, monopolisent l'attention du lecteur et font souhaiter à ce dernier un dénouement libérateur pour les protagonistes.

### **Les parallélismes**

Nous allons nous pencher maintenant sur le troisième sujet, celui des parallélismes entre divers épisodes du roman, que les tableaux ci-après permettent de visualiser; nous y mettons en évidence deux types de répétition d'événements: le premier concerne des faits qui se reproduisent de façon presque identique avec les mêmes personnages à des moments divers de l'histoire; le deuxième correspond à la répétition d'événements qui, bien que similaires, se présentent de façon différente, parce que les personnages ne sont pas les mêmes ou qu'il existe une analogie de thème plus qu'une répétition au sens strict. On verra que certains événements peuvent servir à l'un ou à l'autre type de parallélisme selon le réseau de récurrences où on les intègre.

Pour illustrer le premier type de parallélisme (la répétition d'une même action en divers endroits du récit), nous citons des épisodes en renvoyant aux numéros qui permettent de les situer dans les tableaux: les dîners d'Aline avec ses amis (5, 13, 22, 29, 48), les rencontres d'Aline et Orlanda chez le glacier (8, 16), la rencontre de Paul au Palais des Beaux-Arts (9, 52), le geste d'Orlanda sonnant à la porte de Paul (17, 38), le coup de téléphone d'Albert à dix heures du matin (32, 34), le manque fou de l'autre

associé à la volonté d'Aline et Orlanda de se retrouver pour se voir ou se toucher (15, 30, 40, 44, 45, 48, 49, 50).

Le deuxième type de parallélisme consiste à présenter des situations similaires mais différentes quant aux personnages qui les réalisent. Il peut s'agir ici d'une identité de thème plus que de la répétition d'une même scène. Ce type de parallélisme dans *Orlanda* concerne plus d'épisodes que le précédent. Il est visible par exemple dans la mise en abyme d'*Orlando* de Virginia Woolf dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Orlanda apparaît en effet au moment même où Aline lit le roman anglais qu'elle interprétera le lendemain comme une allégorie du passage de l'enfance à la puberté, explication qui pourrait intervenir dans l'analyse du personnage d'Aline-Orlanda. Par ailleurs, le commentaire que fait le narrateur sur le rôle et le statut des sexes prolonge le thème du masculin et du féminin: devant Aline en train d'écrire et devant Orlanda en train de récurer, il remet en cause le sens commun pour qui la création d'une œuvre littéraire est affaire d'homme et le nettoyage de la maison, apanage féminin (1, 2, 7). Nous avons ici un exemple de récurrence thématique qui n'est pas une répétition au sens strict.

Un autre parallélisme du même genre, assez logique puisque les deux personnages sont des doubles, se fait voir dans les activités d'Aline et d'Orlanda. Fréquemment, un personnage répète ce que l'autre a fait peu de temps auparavant voire au même moment: chacun rentre à Bruxelles dans son appartement (3), prend un bain prolongé (4, 27, 31), dîne avec son conjoint (20), rêve et prend des aspirines pour dormir (6) ou dort mal (40), se jette dans l'action avec fébrilité (7), fait l'amour (10), lit (1, 11), s'énerve de l'absence de l'autre en mangeant (14), dort sans cauchemars (18, 19), se réveille (19), passe la soirée en couple (42, 43), prend le petit-déjeuner (46), sort pour faire les courses (47).

On peut aussi citer les parallélismes des dîners chez Aline, chez Paul, au restaurant, chez des amis, chez les parents Berger (5, 13, 22, 23, 24, 29, 42, 48, 51), les voyages d'Albert et de Paul (25, 28, 36, 39), les interrogations d'Aline et de Paul devant la personnalité mystérieuse d'Orlanda (12, 13, 21, 25), le thème des portes auxquelles Orlanda vient sonner (16, 17, 38), le thème du sommeil (6, 18, 21, 35, 37, 38), les petits-déjeuners (19, 33, 46), le marché aux puces (33, 47), les réveils (19, 41).

Aline et Orlanda vont donc dormir, dînent, s'énervent, se réveillent, rêvent au même moment. Leurs compagnons respectifs partent en voyage et reviennent à la même époque. Orlanda prend son bain le matin pour ouvrir la journée, Aline la referme par un

bain nocturne. Les personnages sonnent aux portes, se téléphonent, se croisent, visitent les mêmes lieux suivant un parallélisme évident. Ces leitmotifs, la répétition incessante des mêmes faits influencent, comme on l'a dit, le rythme de l'intrigue, parce que, dans la seconde partie, elle favorise une confusion des repères temporels, un resserrement de la tension dramatique et une accélération de l'action: les jours se succèdent tous semblables; la nécessité d'un dénouement se fait ressentir avec intensité; le nombre des faits répétés est équivalent à celui de la première époque alors que le nombre de pages a diminué de plus de la moitié, provoquant ainsi une impression d'accélération dans la narration.

## Première époque

### Vendredi

1. Aline étudie le roman *Orlando* de Virginia Woolf et s'interroge sur le sens de la métamorphose du personnage masculin en personnage féminin.
2. Orlando se matérialise sous les traits de Lucien Lefrère.
3. Aline et lui rentrent à Bruxelles dans leurs appartements respectifs.
4. Aline prend un bain; sa capacité d'immersion prolongée dans la baignoire est hors du commun.
5. Albert et elle vont dîner chez des amis.
6. Aline et Orlando rêvent durant la nuit: ils prennent des aspirines.

### Mardi

16. Orlando sonne à la porte d'Aline et l'invite à prendre une glace; après l'avoir quitté, elle essaye de le joindre par téléphone.
17. Orlando va sonner à la porte de Paul; pour aider Orlando dans ses projets d'études, Paul téléphone à un de ses amis.
18. Orlando rentre dormir sans cauchemars.

### Samedi

7. Orlando nettoie son appartement; avec une même fébrilité, Aline analyse *Orlando* de Woolf comme une allégorie du passage de l'enfance à la puberté. Commentaires du narrateur sur les rôles et le statut des sexes masculin et féminin.

### Mercredi

19. Aline dort sans cauchemars et se réveille; petit-déjeuner avec Albert; Orlando se réveille aussi.
20. Dîner chez Aline avec Albert; dîner chez Paul avec Orlando; chaque couple va dormir.
21. Paul regarde inquiet Orlando endormi.

### Dimanche

8. Orlando rencontre Aline et l'invite chez un glacier.
9. Orlando va au Palais des Beaux-arts où il rencontre Paul.
10. Le soir, chacun de leur côté, Aline et Orlando passent une nuit d'amour, Aline avec Albert, Orlando avec Paul.

### Jedi

22. Aline reçoit des amis à dîner.

### Lundi

11. Orlando lit beaucoup.
12. Paul dîne seul et médite sur l'énigmatique personne d'Orlando.
13. Aline dîne chez des amis, elle pense aussi au jeune garçon mystérieux.
14. Aline devient nerveuse; Orlando, qui dîne au restaurant, s'énerve lui aussi.
15. Aline et Orlando se rapprochent à la sortie de chez les amis d'Aline: calme recouvré.

### Vendredi

23. Paul se souvient de sa soirée passée avec des amis.
24. Orlando arrive le soir pour dîner avec lui.

## Seconde époque

Samedi	Dimanche	Lundi	Mardi
25. Départ d'Albert pour Hong Kong et mauvais dîner à l'aéroport.	32. Coup de téléphone d'Albert à 10 heures.	34. Coup de téléphone d'Albert à 10 heures.	37. Aline et Orlanda dorment ensemble.
26. Paul pense à Orlanda.	33. Aline et Orlanda vont prendre leur petit-déjeuner puis vont aux puces.	35. Aline et Orlanda dorment ensemble pendant un long temps.	
27. Orlanda arrive chez Aline et prend son bain.		36. Retour de Paul.	
28. Paul part pour Paris.			
29. Aline va dîner avec des amies.			
30. Orlanda la rejoint. Ils rentrent et mangent.			
31. Aline prend son bain.			
Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
38. Orlanda sonne chez Paul le matin, ils s'endorment côte à côte.	41. Orlanda se réveille après un sommeil délicieux.	45. Aline va dans la rue où habite Paul et où se trouve Orlanda. Ils se quittent et dorment mal.	46. Petit-déjeuner tendu chez Aline, qui casse des bols. Petit-déjeuner chez Paul.
39. Retour d'Albert.	42. Aline va dîner avec Albert reposé.		47. Orlanda sort pour faire des courses. Albert et Aline vont aux puces. Leur voiture passe devant Orlanda qui les suit en taxi.
40. Aline et Orlanda dorment mal. Orlanda va sous les fenêtres d'Aline qui l'attend.	43. Orlanda est avec Paul.		48. Dîner d'Aline et Albert chez Jacqueline, Orlanda apparaît dans la rue.
	44. À minuit, à son retour, Aline voit Orlanda assis sur un banc en face de son appartement, elle se jette sur lui en cachette.		49. Il retrouve Aline dans le couloir de son immeuble, pendant la nuit.
Dimanche	Sans mention de jour, mois ou année		
50. Aline va à l'appartement d'Orlanda.	52. Aline va au Palais des Beaux-Arts où elle voit Paul.		
51. Dîner chez les Berger.			

## Le symbolisme de la semaine

Penchons-nous sur le sens étymologique du mot *symbole*. Dans la langue grecque, *symbolon* signifiait un morceau d'objet partagé entre deux personnes pour servir de signe de reconnaissance; il désignait donc la représentation d'une réalité abstraite, le signal visible de quelque chose d'invisible: l'amitié des possesseurs de chaque partie de l'objet.<sup>245</sup> Le verbe *symbolleîn* signifiait rassembler, mettre ensemble.<sup>246</sup>

Juan-Eduardo Cirlot définit le symbole à partir de la conception de Platon, pour qui la valeur symbolique d'un objet repose sur l'idée que le monde sensible possède une âme qui est la trace du monde intelligible. Sans postuler l'existence d'un monde des idées, les définitions d'aujourd'hui considèrent le symbole comme une réalité concrète renvoyant à un concept.<sup>247</sup> Il existerait par ailleurs un rapport de correspondance naturel, une unité essentielle entre le désignant et le désigné du symbole; loin de venir du hasard, le sens abstrait appartiendrait à la nature même de la réalité qui le représente.<sup>248</sup>

Cette idée d'une association (naturelle ou non) entre une réalité concrète et un sens abstrait (ou absent) permet de différencier le symbole de l'allégorie. Celle-ci part de l'idée abstraite qu'elle associe et présente sous la forme d'une figure concrète, de façon souvent artificielle; cet artifice justifie, dans l'allégorie, l'utilisation de noms abstraits orientant l'interprétation du sens exact d'une réalité concrète, comme on peut le voir dans le pays du Tendre où Mademoiselle de Scudéry nomme et décrit les divers chemins de l'amour. L'allégorie est définie comme la simple illustration d'un message abstrait; le réel joue un rôle secondaire. Il en va autrement du symbole, qui est d'abord une figure concrète et, comme telle, source spontanée d'idées qui ne sont pas décodables de façon rigide ou précise comme dans l'allégorie; le symbole est ambigu et les significations auxquelles il renvoie surgissent naturellement.<sup>249</sup>

Il semble qu'aujourd'hui, le symbole et l'allégorie tendent à se confondre parce que les images allégoriques ne sont plus accompagnées de noms abstraits guidant la lecture

---

<sup>245</sup> LURKER Manfred, "Símbolo", in: idem, *Dicionário de simbologia*, trad. Mario Krauss et Vera Barkow, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 656; "Symbole", in: *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986.

<sup>246</sup> BARNET Sylvan, BERMAN Morton and BURTO William, "Symbolism", in: idem, *Dictionary of literary terms*, London: Constable, 1964, p. 138.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> BÉNAC Henri, RÉAUTÉ Brigitte, "Symbole", in: idem, *Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Paris: Hachette, coll "Faire le point - Méthode", 1986, p. 229; LURKER, op. cit., p. 656-657; *Le Petit Robert*, op. cit.

<sup>249</sup> DURAND Gilbert, *A imaginação simbólica*, trad. Liliane Fitipaldi Pereira, SP: Cultrix, Editora da USP, 1988, p. 14; GODET P., cité par DURAND, op. cit., p. 27; LURKER, op. cit., p. 656-657.

et indiquant à quels concepts renvoie la représentation matérielle qu'elles font naître. Les écrivains autonomiseraient les mondes concrets qu'ils inventent, confèreraient à ceux-ci une consistance propre ainsi qu'une vraie indépendance par rapport aux sens abstraits qui sont censés être représentés.<sup>250</sup>

Concluant ces observations relatives à la théorie du symbole, retenons à ce stade que l'interprétation symbolique met en relation des mondes différents, physique et abstrait, qu'elle établit une analogie entre le sensible et l'intelligible.<sup>251</sup> Dans la perspective d'une analyse narrative et partant de l'idée que le roman peut superposer d'autres significations à celles que véhicule son niveau littéral, approfondissons l'idée de la semaine dans *Orlanda* et essayons peut-être d'en dégager un ou des sens symbolique(s).<sup>252</sup>

La semaine sert de principe organisateur de la temporalité du roman. D'abord parce que les chapitres de la "Première époque" portent les noms des jours de la semaine; ensuite, parce que le temps du roman est organisé en deux semaines, dont le dernier jour ("Dernier matin" et "Dernière heure") constitue le point culminant. Nous avons expliqué en outre que la "Première époque" correspond à une semaine de huit jours, allant du vendredi au vendredi suivant. La "Seconde époque" comporte neuf jours, compris entre le samedi et le dimanche suivant.

Les jours ne possèdent dans *Orlanda* aucune référence de date, d'année ou de mois; on a déjà dit qu'ils finissent même par se confondre, pendant la "Seconde époque", dans une même durée, le lecteur venant à perdre la notion exacte du temps. Les deux semaines du roman sont ainsi transcendées, élevées au-dessus de leur inscription dans une histoire au temps chronologique déterminé. Par ailleurs, aucune description de saison, de climat, d'habillement spécifique, de température extérieure, d'influence du climat sur l'humeur des personnages n'est mentionnée; et le fait qu'Aline et Orlanda se retrouvent chez un glacier n'est pas un élément à prendre en compte car les glaces se mangent en hiver comme en été. Un seul et unique moment chronologique spécifique est présent dans le roman: le lundi de Pâques (p. 184 et 253), ce qui est symbolique et situe l'histoire au printemps. Dans le contexte d'un roman dénué de toute marque temporelle spécifique, où les semaines et les jours finissent même par se confondre dès que le récit cesse d'être divisé en chapitres d'un jour, cette référence au printemps

---

<sup>250</sup> BARNET et alii., op. cit., p. 139-140.

<sup>251</sup> CIRLOT Juan-Eduardo, "Prólogo à primeira edição", in: idem, *Dicionário de símbolos*, São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 12-13.

devient précieuse et pourrait inscrire les semaines *d'Orlanda* dans un symbolisme lié au renouveau et à la renaissance, ce qui ferait écho à la nouvelle vie d'Aline, à sa deuxième naissance sous les traits d'Orlanda. Dans l'*Ancien Testament*, Pâques commémore la libération des Juifs: fuyant l'oppression du Pharaon, ils quittèrent l'Égypte en traversant la mer Rouge et arrivèrent en la terre promise d'Israël; cette célébration de la fin de l'esclavage et du passage en territoire libre, nous pourrions éventuellement l'associer au personnage d'Orlanda, qui naît d'une volonté de libération et explique son surgissement comme une sortie de la prison:

"L'impulsion l'avait jeté hors d'Aline car il détestait la prison [...]."  
(p. 127)

Enfin, le fait que la fête de Pâques soit associée dans *Orlanda* à un lundi (le lundi de Pâques, mentionné par Albert comme un jour férié) n'est peut-être pas un hasard si l'on sait que, d'après Platon (cité par Pierre Brunel), le lundi est le symbole de l'androgynie, ce sur quoi nous nous pencherons dans le chapitre suivant.<sup>253</sup>

Le sens symbolique de la semaine correspondrait à l'idée du microcosme de l'évolution.<sup>254</sup> Sans doute, en disant cela, Chevalier et Gheerbrant ont-ils à l'esprit le récit de la "Genèse" selon lequel le monde a été constitué en une semaine, soit en sept jours consécutifs. Sans mettre le concept de semaine en rapport avec la *Bible*, disons simplement qu'il exprime la notion de parcours chronologique. On sait que la "Première époque" d'*Orlanda* comporte huit jours, allant du vendredi au vendredi; la séquence linéaire des sept jours est remplacée par une chronologie où les concepts de cycle et de recommencement prévalent sur celui de microcosme, qui impose l'idée d'une fermeture.

Dans la "Seconde époque", la linéarité est bousculée parce qu'elle devient confuse à cause de l'absence de chapitres et de mentions suffisamment explicites; le lecteur peut avoir l'impression qu'il se passe plus de jours et de semaines que n'en comporte effectivement la narration; il se produit un phénomène de temps élastique, que

---

<sup>252</sup> Nous mentionnons l'importance du symbolisme belge depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, théorisé par des écrivains comme Mockel et Maeterlinck; il pourrait être intéressant d'articuler leur conception du symbolisme avec le recours au symbole dans *Orlanda*, mais cela relève d'un autre propos.

<sup>253</sup> BRUNEL Pierre, "Androgynes", in: idem, *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris: éditions du Rocher, 2000, p. 58.

<sup>254</sup> CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, "Semana", in: idem, *Dicionário de símbolos*, trad. par Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim et Lúcia Melim, 4<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 813.

renforcent les répétitions incessantes et insistantes d'actions et de gestes dans le récit, confondant et multipliant dans l'imagination du lecteur la durée exacte des jours.

Dans les deux époques du roman, on se trouve devant une chronologie difficile à appréhender dans sa réalité matérielle; on dirait qu'elle est voilée par l'écriture. Il ressortirait de cela une distanciation par rapport à la notion de temps historique, la mise en évidence d'une durée de nature romanesque plus que réelle.

La semaine entendue comme processus d'évolution désignerait dans *Orlanda* l'évolution du roman lui-même, où les noms de jours ("Première journée", "Deuxième journée", "Troisième" etc.) placés en tête des chapitres symbolisent peut-être l'idée des chapitres eux-mêmes, en plus de suggérer le sens littéral de leur contenu. La semaine comme symbole de la durée du microcosme romanesque, dont le temps échappe à la durée normale, balise ainsi exactement le parcours d'*Orlanda*, à la fois le personnage et le titre du roman, depuis sa naissance ou son commencement, le premier jour, jusqu'à sa disparition ou sa clôture, le dernier jour. L'absence d'indications temporelles extra-romanesques crée une semaine symbolique, exclusivement fictionnelle et littéraire, avançant sans avancer, se répétant, se multipliant, existant seulement dans le microcosme du roman.

Symboliquement, le mot *semaine* renvoie par ailleurs à l'idée du microcosme de la création, désignerait la fin du chaos et l'avènement de la forme.<sup>255</sup> Dans le roman qui nous intéresse, la notion de semaine est différente puisqu'elle est présentée dans une séquence qui comporte huit jours. Néanmoins, vu l'indication et la chronologie linéaire des jours qui la composent, elle s'impose à l'esprit du lecteur qui pourra peut-être voir dans le surgissement d'*Orlanda* à l'ouverture du roman comme une genèse, symbolisant la création du roman lui-même, dont *Orlanda* est le titre, et qui se clôture le dernier jour. La semaine exprime peut-être le processus de la création romanesque d'*Orlanda*, racontant, à la manière d'une fable allégorique, la naissance, la vie et la mort d'un roman.

La présence d'un épisode du roman *Orlando* de Virginia Woolf, à savoir celui de la métamorphose du personnage, qu'Aline s'efforce de comprendre au commencement de l'histoire, est sans doute une mise en abyme de la temporalité d'*Orlanda* dans la mesure où Orlando se transforme en femme après un sommeil qui dure exactement huit jours. On a donc ici, inscrit en lui et le reflétant, le noyau intertextuel symbolisant le cadre temporel d'*Orlanda*. L'interprétation d'Aline ainsi que l'activité d'écriture y succédant

sont le miroir de l'écriture d'*Orlanda* né d'une relecture d'*Orlando*. Nous aurions ici un symbole d'appartenance ou de filiation, un signe qu'*Orlanda* est à intégrer dans une relation de parenté avec *Orlando* dont il posséderait certaines traces renvoyant implicitement à la source de son inspiration.

La semaine comme base de l'organisation temporelle d'*Orlanda* symboliserait dès lors le roman lui-même, vu comme expérience littéraire, création, temps réinventé, mensonge vrai. Comme dit le narrateur, les romanciers ont le droit d'inventer et peuvent même prétendre que leurs inventions sont réelles:

"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 sérieux. Je prétends qu'*Orlanda* l'a fait et je défie quiconque de me prouver le contraire. On peut prouver qu'une chose existe: c'est une question à débattre que de savoir si l'on peut démontrer son inexistence." (p. 103)

La semaine envisagée dans *Orlanda* exprimerait le temps romanesque faussement linéaire, le processus de recréation de la durée.

À un autre niveau, la semaine pourrait symboliser aussi l'expérience psychique d'Aline, dans le sens où *Orlanda* est la représentation visible de sa conscience refoulée; le récit serait dès lors l'expression littéraire de sa recherche d'une identité plus vraie; le cycle temporel représenterait de façon imagée la prise de conscience, par le personnage, des diverses parties de sa personnalité.

## LES PERSONNAGES

### Tableau général

À côté des deux protagonistes, on trouve dans *Orlanda* une trentaine de personnages secondaires; certains ne jouissent que d'une présence sous-entendue. Notons en premier lieu que les enfants et les adolescents ne figurent dans l'histoire que sous la forme de références au passé: Aline et le narrateur (par le biais d'une voix *off*) sont décrits très brièvement à une époque où elles (nous n'oublierons pas que le

---

<sup>255</sup> CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *ibidem*.

narrateur est une femme) étaient petites filles. À part la rapide évocation de trois ancêtres d'Aline et de ses parents, celle des parents de Paul Renault ainsi que la brève apparition de la mère de Lucien Lefrère, il n'y a de personnages âgés dans le roman que les présences (*off*) de Virginia Woolf et du narrateur aux cheveux blancs. *Orlanda* est essentiellement un roman de la quarantaine, plus exactement de la génération des 35-40 ans, dont font partie Aline, son mari et leurs collègues ou amis. À quelques exceptions près, c'est une génération typiquement conventionnelle régie par les valeurs du mariage, de la culture et du confort. Ces gens sont intelligents, ils occupent des postes importants, aiment la lecture et la belle conversation, organisent des dîners entre amis. Ils sont un portrait de la petite bourgeoisie bruxelloise, une couche sociale pour qui les formes et le confort sont impératifs; lisons une réflexion d'Aline à ce sujet:

"Bonjour Jeannine, bonjour Olga, es-tu bien remise de ta bronchite? pas question de marquer à quel point on est fatigué de lui demander, chaque fois qu'on la voit, si elle est guérie de sa dernière maladie, ni de dire à Régnier que sa timidité ennuie tout le monde." (p. 53)

Concerts de musique classique, voyage à Hong-Kong, discussions scientifiques ou littéraires, conférences universitaires sont le lot de ces individus. Leurs professions? Ils sont ingénieurs, enseignants, psychologues, chercheurs, hommes d'affaires, notaires. Cet ensemble de personnages participe à la représentation, dans le roman, d'une couche sociale dont *Orlanda* et, du moins dans une certaine mesure, Aline s'évertuent à vaincre les tabous.

On peut schématiser ces personnages secondaires de la façon suivante, en les répartissant selon des groupes:

- la famille d'Aline (5 personnages: Édouard et Marie Berger, Léon Berger, Jeanne Lemonnier, Léonie Barneret);
- le mari d'Aline: Albert;
- la famille de Lucien (5 personnages: Lucien, Mme Lefrère, Annie, Marie-Jeanne, Georges ou Gérard<sup>256</sup>);
- les amis d'Aline et Albert (10 personnages: Louis et Jeannine Lardinois, Pierre et Jacqueline, Régnier et Olga, Charles et Adrienne, Denise Geilfus et son mari);

---

<sup>256</sup> Le narrateur ne se souvient pas exactement du prénom.

- les amants de quarante ans (4 personnages: Paul Renault, Maurice Alker, le monsieur de la gare et le monsieur du train) et les parents de l'un d'eux (deux personnages: M. et Mme Renault);
- les collègues de travail (4 personnages: le père Bordier et ses deux fils; Duchâtel);
- la dame du train;
- les personnages extérieurs à la fiction, rendus présents par la voix *off* du narrateur: deux dames respectables, Virginia Woolf et le narrateur (une romancière).

Cette schématisation fait voir l'importance des groupes familiaux et la prépondérance du réseau des amis. La famille de Lucien Lefrère est populaire, inculte, insistante et bruyante, alcoolique; elle est une exception dans le roman et le narrateur autant que le personnage d'Orlanda ne ménagent pas leur ironie à son égard, signe de leur sentiment d'appartenance à une classe sociale supérieure. En somme, la famille de Lucien joue un rôle de révélateur, elle vient renforcer *a contrario* le portrait de la petite bourgeoisie; son ignorance des conventions et des règles du savoir-vivre servent de contraste, bref mais fort (et même humoristique), par rapport à la classe sociale dont Aline, Orlanda et leurs proches sont membres. La constellation formée par l'ensemble du personnel romanesque du roman met en évidence les mœurs et les traditions de la petite bourgeoisie de Bruxelles.

### **Aline et Orlanda**

Aline et Orlanda sont deux personnages distincts. Orlanda résulte d'un dédoublement d'Aline; après s'être extrait du corps de la jeune femme, il vient s'incarner dans celui d'un jeune homme et devient ainsi un être complètement autonome. Les deux protagonistes sont donc une même personne divisée en deux êtres capables d'interagir l'un avec l'autre. Le dédoublement d'Aline en Aline-femme et Aline-homme s'opère dès la dix-huitième page du roman. Aline-homme est appelé Orlanda par le narrateur soucieux de rendre un hommage à Virginia Woolf et à son roman *Orlando*; il choisit le prénom féminin plutôt que le masculin pour exprimer l'identité féminine d'Aline à l'intérieur d'un corps masculin distinct:

"J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après le change<sup>257</sup> de sexe, nomme toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le trouble dans l'âme du lecteur, et je vais la copier: j'appellerai Orlanda la moitié évadée d'Aline, et j'espère que l'âme de Virginia ne me le reprochera pas et ne viendra pas peupler mes nuits de cauchemars, ce pour quoi je lui signale, si elle m'écoute, que ceci est le timide hommage d'une admiratrice et non le plagiat vulgaire d'une personne sans imagination." (p. 25)

Mais, pour les personnages de l'histoire et pour lui-même, Orlanda est Lucien Lefrène, même s'il ne se montre pas très satisfait de ce nom:

"- Comment vous appelez-vous?

Il hésita:

- Heu... Lucien Lefrène.

- Vous n'avez pas l'air d'en être bien certain!

- Disons que c'est le nom de ma personne physique.

- Ah! Et comment se nomme votre personne morale?

- Si vous vous nommez Aline, je devrais peut-être dire Alain. Mais je n'ai jamais aimé Aline, ça sent la grand-mère à confitures ou la tante célibataire, alors Alain ne me plaît pas." (p. 143)

Orlanda naît donc d'Aline, mais l'un et l'autre sont une même entité que l'artifice romanesque permet de diviser en deux.

Aline a 35 ans et suit le cours d'une carrière à l'université où elle travaille comme assistante "d'un professeur suffisamment vieux pour qu'elle p[uisse] espérer lui succéder un jour" (p. 36). Elle a présenté une brillante thèse sur Proust et enseigne aujourd'hui la littérature anglaise. Elle est jolie, intelligente et dîne régulièrement chez des amis cultivés. Un ingénieur beau et compétent partage sa vie dans un confortable appartement de Bruxelles. C'est une intellectuelle sûre de ses goûts, mais que la raison contrôle en permanence. Recourant aux métaphores d'*Orlando* de Virginia Woolf, le narrateur explique qu'Aline est conventionnelle, "coincée entre les Dames de Pureté, de Chasteté et de Pudeur aux fronts ornés de glaçons ou de blanche laine d'agneau" (p. 30). Sa relation amoureuse avec Albert est calme, sans éclats, routinière. Se sentant triste et craignant d'afficher un bonheur qu'elle n'éprouverait pas, Aline se pose des questions au début du roman:

---

<sup>257</sup> L'emploi de ce mot attire notre attention: est-ce une coquille? ou faut-il y voir une signification particulière?

"Parfois, le matin, assise devant sa coiffeuse et se maquillant avec soin, elle s'arrêtait, regardait longuement son reflet dans le miroir, et se demandait par quelle injustice elle ne s'amusait pas." (p. 37)

Comme l'explique le narrateur, elle est conformiste et cherche peu à briller:

"Car, à force d'avoir tenté d'être ce que sa mère lui suggérait, discrètement, de devenir, elle ne sent pas qu'elle soit unique comme chacun a le droit de le sentir et qu'elle a quelque chose à dire qu'elle est seule à pouvoir dire." (p. 38)

Elle souffre d'ailleurs de sa médiocrité:

"Je passe ma vie ainsi, me créant sans cesse des devoirs, comme les vingt générations de femmes qui m'ont précédée et comme ma mère." (p. 53)

Aline incarne les valeurs de la petite bourgeoisie: le confort, la famille bien née, le bel appartement, les réceptions, le beau langage, l'élégance, les règles du savoir-vivre, les restaurants, l'auto-censure, le respect, la morale, la raison, les lectures de bon goût, les gabardines en cachemire, les jupes en soie, les objets Cartier. Le narrateur écrit à son sujet:

"Aline, éduquée à considérer qu'il est mal élevé de refuser une attention polie avait trouvé un biais: elle s'était achetée un briquet très coûteux et très élégant, dans le genre Cartier ou Dupont, je ne sais pas car je suis moins au fait de ces choses qu'elle, l'objet impressionnait et faisait reculer les briquets à dix francs." (p. 43)

Dans l'incipit, Orlanda (à moins qu'il s'agisse du narrateur) décrit Aline dont il vient de se séparer:

"Je la regarde avancer: elle a le pas vif et, vraiment! elle est fort bien mise! Les bottes de cuir clair, la jupe de soie et la veste Laura Ashley forment un camaïeu de beige où les matières contrastent subtilement [...]." (p. 23)

Aline est aussi un personnage sédentaire (elle vit dans le cercle routinier de la maison et de l'université), essentiellement intellectuel, promis à une carrière universitaire qui pourrait, un jour, lui assurer un certain prestige. Elle fait également preuve de conscience professionnelle et se montre fidèle à son mari Albert.

Orlanda, pour sa part, voit le jour dans l'état de malaise intérieur qui assaille Aline au début du roman. On a dit plus haut qu'il vient à se manifester lorsqu'une pensée profonde se réveille subitement en Aline pendant sa difficile lecture d'*Orlando* de Virginia Woolf et décide d'exister. À la page 34, le lecteur apprend qu'à l'âge de douze ans, Aline fut induite à rejeter une partie d'elle-même jugée trop sauvage, à civiliser son côté masculin qui déplaisait tant à sa mère, à se contraindre pour occuper la place de jeune fille bien élevée que la société lui désignait. L'enfance d'Aline, marquée par la fougue d'un tempérament masculin, fut ainsi enterrée dans les profondeurs de la mémoire:

"[...] elle a douze ans, c'est une fille vigoureuse, sûre d'elle, qui avance à grands pas et rit puissamment, elle entre dans la maison en coup de vent, jette son manteau sur un fauteuil de salon et son cartable n'importe où.

- Mon Dieu! comme tu es masculine!

Dit Mme Berger, sa mère, en soupirant.

Ces mots ne causèrent pas d'explosion, ils entrèrent sans bruit dans Aline qui continua sa route. [...]. Peut-être compta-t-elle confusément que les flots tièdes qui lui lavaient le corps emporteraient les terribles paroles, je ne sais pas, elles passèrent en silence les barrières de la mémoire et s'enfoncèrent dans les marais, sous les sables mouvants de l'oubli, le regard les perd, elles vont au hasard des courants, sédimentent et pourrissent, elles infectent l'eau où baignent les racines de l'avenir." (p. 34)

Orlanda est le fruit de cette petite phrase prononcée par Mme Berger, son âme est celle d'Aline quand elle avait douze ans; après avoir pris corps, il s'exclame un jour devant elle:

"Hé bien! j'ai vécu opprimé, dans l'ombre, incarcéré dans ta peur, puis j'ai eu grand élan d'énergie et je me suis évadé: il y a de quoi être content de soi." (p. 153)

Le narrateur écrit à son sujet: "il est très jeune, le corps qu'il habite jouit d'une excellente santé et son âme qui a douze ans retrouve les grands pas et la puissance perdue" (p. 40); il est mû par la spontanéité, la folie, l'ivresse, l'avidité et le détachement.

Cette énergie qui le caractérise est la même que celle d'Orlando enfant dans le roman de Virginia Woolf, avant qu'il se transforme en femme; Aline<sup>258</sup> interprète cette métamorphose d'Orlando comme une allégorie du passage de l'enfance à la puberté, de la liberté insouciant à l'existence contraignante et réglée de la société adulte: d'enfant asexué grimant aux arbres, Orlando devient femme timide et doit porter des jupes qui l'entravent. Le lecteur peut aisément établir la relation entre la phrase de Mme Berger (celle qui suscite la gestation d'Orlanda) et l'interprétation d'Orlando par Aline. Les dualismes de l'enfance et de l'âge adulte, de la liberté et de la prison, de la spontanéité et du conventionnalisme sont présents de part et d'autre.

C'est sans doute pour cette raison que le narrateur écrit à propos d'Aline que sa vie "allait bien à condition de ne jamais laisser les grands pas la porter vers les souterrains secrets ni le rire puissant résonner dans les couloirs fermés de la mémoire" (p. 37). Dans ceux-ci se trouve en effet la pensée prisonnière d'où surgira un jour Orlanda.

Ce dernier est tourné vers l'action plus que vers la réflexion. Il expérimente, goûte à la nouveauté, ose, se libère, jouit, profite. En venant se loger dans le corps de Lucien Lefrère, il cotoie contre son gré des personnes dont les valeurs et le (mauvais) goût sont foncièrement différents de ceux qui caractérisent Aline: vestes en similicuir, coiffure punk, langage *branché* des *paincos*, goût pour des vedettes comme Amouradora, cheveux teints en jaune couleur de beurre frais:

"Quel joli garçon je suis! Sauf les cheveux. Malheur! je n'y avais pas fait attention, la chevelure 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 [...]" (p. 26)

Orlanda se trouve subitement immergé dans un univers qui est l'opposé de celui d'Aline. Le jeune Lucien Lefrère qui le tente au point de provoquer son désir de changer de sexe et de corps est décrit par lui de la façon suivante:

"Il a de longues mains aux ongles assez mal tenus, [...]. il porte un blouson de faux cuir noir, dans un genre qui était à la mode il y a quelques années, avec des fermetures éclair partout, sur des jeans délavés mais pas déchirés. Sans doute ne gagne-t-il pas très bien sa vie?" (p. 17)

---

<sup>258</sup> Nous renvoyons le lecteur aux pages 75-76 d'*Orlanda*.

Orlanda est par ailleurs nomade et, à ce titre, bouge sans arrêt dans les rues de Bruxelles. Il provoque, défie, affronte de face les valeurs d'Aline, met celle-ci mal à l'aise, la pousse au mensonge, la mène à ridiculiser son père auquel elle donne une maîtresse qui n'a jamais existé.

Orlanda, même après son entrée dans le corps de Lucien, n'a toutefois pas perdu certains aspects de la personnalité d'Aline. On a pu s'en rendre compte plus haut, l'écoulant pester contre le mauvais goût de Lucien Lefrène. Orlanda partage avec Aline plusieurs qualités: des souvenirs comme celui de la tante Adèle (p. 42), une attirance pour les hommes de quarante ans et pour leurs gabardines en cachemire (p. 23), un souci de la propreté (p. 61), des goûts raffinés (il critique la mode du similicuir, p. 84), une horreur de l'argot et un goût du beau langage (p. 70), l'admiration pour les maisons anciennes (p. 95), l'habitude de prendre deux aspirines à la fois (p. 20 et 83). Aline et Orlanda ont tous deux reçu la même éducation; s'ils sont, l'un de l'autre, une image inversée, ils n'en sont pas moins une même personne.

Une fois Orlanda sorti d'elle, Aline change à son propre insu. Elle se sent irrésistiblement attirée par lui, penchant qui l'effraie pourtant et contre lequel elle s'efforce de lutter:

"Elle venait de passer deux jours à écarter les dames blanches de son esprit et en arrivait, furieuse, à se demander si elle atteignait l'âge où les femmes sont censées être prises par le goût de la chair fraîche." (p. 131)

Les *dames blanches* désignent les glaces dont Aline et Orlanda se sont régalés le jour précédent et qui laissèrent Aline perplexe. Incrédule au départ, elle finit par accepter la présence et la réalité de sa moitié masculine, quittant même son vêtement d'ange pur. C'est ce qu'on peut voir dans l'épisode où Albert, qui vient d'entendre Aline se moquer du manque de talent culinaire de son amie Olga, s'écrie:

"- Ma chère Aline! deviendrais-tu perfide?  
C'est curieux, se dit-elle. Il me semble, en effet, que je n'aurais pas dit cela la semaine passée." (p. 204)

De plus, profitant de l'absence d'Albert parti pour Hong Kong, Aline reçoit Orlanda dans son appartement et se couche à côté de lui sur le lit conjugal, se surprenant avec le narrateur de se voir abandonner ainsi son sérieux, ses préjugés et sa sagesse:

"Elle en est choquée. Et puis, d'où vient qu'elle l'ait laissé dormir à ses côtés, sur un lit qui, même si elle n'a pas épousé Albert, fait fonction de lit conjugal? Elle ne se reconnaît pas. Elle voudrait faire appel à son caractère ordinaire et le cherche en vain. Où est mon sens des convenances, où est ma sagesse, où sont les honorables préjugés qui font de moi une femme sérieuse?" (p. 234)

Aline-femme installe peu à peu Aline-homme dans sa vie, tolère sa présence intime auprès d'elle, finit par en ressentir le besoin; à son contact, elle prend conscience de sa propre identité, l'accepte même, comprend soudain la vie qu'elle mène depuis qu'elle est adulte; elle perd ses doutes et devient confiante:

"Au fond, ma vie me plaît, se dit-elle, étonnée car elle se souvenait de l'éternelle tristesse dont, quelques jours plus tôt, elle se parlait encore." (p. 235)

La présence d'Orlanda lui permet de se connaître et d'avoir le courage suffisant d'exiger qu'il revienne en elle pour y retrouver une place, qui n'est plus une prison mais un espace de fusion. Consciente de qui elle est et de ce qu'elle veut, elle peut reprendre le cours de son existence, le temps d'Orlanda ayant été celui d'une lumière jetée sur elle-même et sur sa propre vie.

\*

Les préliminaires relatifs à l'intrigue, au narrateur, au temps et aux personnages d'*Orlanda* sont terminés; leur contenu annonce parfois en filigrane celui des chapitres qui vont suivre, où nous étudions successivement les questions spécifiques (1) du métadiscours et (2) de l'androgynie, en proposant une interprétation du roman *Orlanda*.

## CHAPITRE 4

### CONSIDÉRATIONS SUR LE JEU MÉTADISCURSIF DANS *ORLANDA*

Dans les pages qui suivent, nous ferons des observations sur certains aspects qui, dans *Orlanda*, relèvent d'un jeu métadiscursif; autrement dit, nous aurons pour fil conducteur l'idée que le roman *Orlanda* parle de lui-même et du roman en général.

Que faut-il entendre par le mot *métadiscours*? Il désigne un texte qui a pour objet la littérature elle-même et qui peut donc être le thème de sa propre réflexion.<sup>259</sup> Pour le cas qui nous intéresse spécifiquement, le métadiscours concerne le code romanesque représenté ou commenté à l'intérieur du roman lui-même; ce type de métadiscours apparaît lorsque le roman parle de lui-même en tant que mode particulier d'écriture. Cette dimension métadiscursive du texte romanesque peut se manifester explicitement ou par le détours d'images; le roman peut, de cette façon, commenter son propre contenu, ses sources d'inspiration, ses choix esthétiques, les techniques qu'il utilise.

Ci-dessous, nous analyserons les modes par lesquels l'écriture d'*Orlanda* crée un réseau de sens métadiscursif. Les recours utilisés par celle-ci sont divers: nous verrons ainsi le procédé de la mise en abyme; nous montrerons ensuite où et comment *Orlanda* peut se dévoiler en tant que mécanisme romanesque basé sur des règles et des conventions de narration; enfin, nous verrons que le roman de Harpman vient à parler de l'esthétique romanesque, touchant à des notions telles que la tradition et la rupture ou la bonne et la mauvaise littérature.

## LA MISE EN ABYME

La mise en abyme permet de créer un métadiscours dans une œuvre artistique ou littéraire; rappelons-en la définition:

"Le mot *abyme* désignant, dans le vocabulaire héraldique, 'le centre de l'écu lorsqu'il simule lui-même un autre écu', on parle de *mise en abyme* pour un texte quand on insère dans ce texte un résumé, une évocation ou une image de ce même texte [...]. On emploie aussi les termes de *miroir* ou de *récit au second degré*."<sup>260</sup>

Par exemple, le roman *Orlando* de Virginia Woolf est mis en abyme dans la trame d'*Orlanda* qui exprime ainsi sa source d'inspiration et contient l'évocation de sa propre genèse.

Penchons-nous de plus près sur *Orlando* mis en abyme dans *Orlanda* pour créer le phénomène du roman se désignant lui-même. Aline essaye de décoder la signification de la métamorphose d'Orlando en femme au moment même où s'opère en elle la séparation qui fera naître Orlanda dans le corps de Lucien Lefrère. Plus tard, en arrivant à Bruxelles, Aline referme le livre de Woolf et se dirige, songeuse, vers les portières du train:

"En passant, elle remarqua vaguement un jeune homme qui semblait plongé dans un profond sommeil. Au moins le temps ne lui aura pas semblé aussi long qu'à moi! Et pourquoi diable Woolf fait-elle ainsi son héros traverser les siècles? voilà encore une question à me poser avant de la poser à mes étudiants." (p. 48-49)

Interprété au second degré, ce garçon endormi pourrait bien être Orlando, ce que confirmerait la "traversée des siècles" à laquelle il est fait allusion dans l'extrait et qui, outre qu'elle signifie, à l'intérieur du roman de Woolf, le passage du dix-huitième au dix-neuvième siècle, désignerait aussi, dans *Orlanda*, le passage du siècle de Woolf à celui de Harpman; en d'autres termes, le jeune homme endormi dont tout indique qu'il s'agit au premier degré d'Orlanda en train de se reposer de ses ébats amoureux,

---

<sup>259</sup> Voir à ce sujet BÉNAC H. et RÉAUTÉ B., "Métatextualité", in: idem, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, p. 149.

<sup>260</sup> BÉNAC et RÉAUTÉ, op. cit., p. 151.

représenterait au second degré Orlando qui a traversé les époques et se trouve en état de sommeil, comme dans le récit de Woolf auquel Aline vient justement de s'intéresser.

De plus, la "traversée" évoque, dans notre esprit, le passage d'un corps à un autre que vient de réaliser Orlanda; la réflexion d'Aline sur l'idée de franchissement pourrait dès lors concerner le personnage d'Orlanda autant que celui d'Orlando; en allant plus loin, on notera que l'acte de traversée rend possible une réduplication d'Orlanda à deux niveaux: il est la répétition d'Aline autant que celle d'Orlando.

On voit qu'il y a dans cette mise en abyme tout un jeu de miroirs entre les deux personnages et les deux romans. Est-ce un hasard ou une faute d'impression si, dans un autre passage *d'Orlanda*, la référence au personnage de Woolf mentionne le nom d'Orlanda et non celui d'Orlando, comme on est en mesure de l'attendre? Pour nous en rendre compte, relisons l'extrait où Aline, en train de lire un roman de science-fiction, a abandonné le récit d'*Orlando*, décidément trop difficile, sans pouvoir éviter d'y songer, pressée d'en élucider le sens:

"Ah! *Orlanda* était loin, qui céderait à l'esprit du siècle et, se soumettant à la pudeur des femmes, cacherait sa cheville qui troublait le capitaine du navire: ici [dans le roman de science-fiction], un pollen dangereux se répandait dans l'air, ceux qui le respiraient oubliaient toute contrainte, ils lançaient leurs bonnets par-dessus les moteurs atomiques [...]. Que fait *Orlanda* traversant plusieurs siècles? il saute quelques filles de ferme, une reine au passage et une demoiselle de l'aristocratie russe, puis devenu femme, il semble qu'il - qu'elle! - couche avec des prostituées amicales et se marie avec un noble navigateur." (p. 46, souligné par nous)

Les deux occurrences permettent de douter sérieusement qu'il s'agisse d'une erreur typographique. L'amalgame d'Orlando et Orlanda serait donc un signe assez explicite de la mise en abyme que nous avons mentionnée.

La traversée des siècles par Orlando et la substitution de son nom masculin par un nom féminin sont comme une image de la littérature ou de l'écriture romanesque se créant et renaissant par delà les œuvres et les époques; en filigrane se perçoivent ainsi les contours d'une nature androgynique réunissant les noms d'*Orlando* et d'*Orlanda*, comme si le roman de Harpman naissait des cendres du roman de Woolf après une période de sommeil qui contenait les germes d'une prochaine renaissance: *Orlanda* est cet *autre courant de pensées* qui naît derrière les mots d'*Orlando*.

Nous trouvons dans *Orlanda* un autre cas de mise en abyme. Durant son voyage de retour vers Bruxelles, Aline lit un roman de science-fiction de Marion Zimmer Bradley, *Darkover Landfall*, dont le narrateur relate l'épisode suivant:

"Une étrange créature aux cheveux très blancs sortait de la forêt, elle s'avancait d'un pas hésitant vers une femme stupéfaite et bientôt ravie, elle lui parlait, d'esprit à esprit, elle était tendre, folle et si incroyablement rassurante que les yeux d'Aline se remplirent à nouveau de larmes. Elle imagina la douceur de se sentir absolument protégée, mise à l'abri dans une âme qui n'aurait d'autre souci que son bonheur, quelle que je sois, je serais acceptée et chérie, il ne faudrait rien faire qu'exister pour combler d'aise l'objet aimant, et j'oublierais, oh! comme j'oublierais bien! tout ce dur travail de mériter la bienveillance, je redeviendrais innocente, audacieuse et confiante." (p. 47)

Ce passage exprime un sentiment de désespoir ressenti en cet instant par le personnage d'Aline. Quant à l'étrange créature aux cheveux blancs, nous sommes tentés de la rapprocher du narrateur d'*Orlanda*; en effet, nous savons que ce dernier est une romancière d'un âge avancé; écoutons-la s'exprimer à ce sujet:

"[...] nous sommes dans les années 90, le millénaire court à sa fin et moi aux cheveux blancs, la pudeur des jeunes femmes ne m'est plus obligatoire." (p. 27)

En plus du narrateur, ne pourrions-nous voir derrière la créature de *Darkover Landfall* l'écrivain (réel) Jacqueline Harpman et même Virginia Woolf, que le narrateur d'*Orlanda* cite à maintes reprises, voire interpelle directement, comme dans l'extrait ci-dessous?

"Mais, ô Virginia! détourne tes yeux de ces lignes, il se passa alors une chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t'écarta [...]." (p. 29)

Harpman et Woolf sont en effet des dames aux cheveux blancs, au sens littéral (voyons les portraits photographiques de Harpman aujourd'hui) ou au sens figuré (Woolf est un écrivain mort, sacralisé par la tradition, que le narrateur évoque avec beaucoup de respect).

Dans le long passage relatant un épisode du roman de Marion Zimmer Bradley, nous aurions donc une mise en abyme: par l'image de la vieille dame, le roman de science-fiction évoquerait, dans *Orlanda*, le narrateur, l'auteur et Virginia Woolf, trois figures subtilement juxtaposées. Dans ce sens, Aline ferait la lecture de sa propre rencontre, comme personnage du roman, avec le narrateur, avec Harpman et avec Woolf; elle est d'ailleurs émue en s'identifiant à celle qui, rêvant de douceur et de protection, subit le charme de la douce créature aux cheveux blancs.

On pourrait également voir dans cette mise en abyme l'image d'un contact établi entre trois époques: le passé de Virginia Woolf, le présent du narrateur et de Jacqueline Harpman, le futur inventé par Marion Zimmer Bradley; la mise en abyme de *Darkover Landfall* laisserait ainsi entendre que le roman transcende, en les juxtaposant, les contingences du temps et même de l'espace. Mais peut-être est-ce aller trop loin que de proposer cette dernière interprétation; nous la présentons avec les réserves qui s'imposent.

## UN MÉCANISME ROMANESQUE QUI SE LAISSE ENTREVOIR

Outre la mise en abyme, il y a dans *Orlanda* d'autres manifestations d'un métadiscours. Le roman dévoile quelquefois les conventions sur lesquelles repose sa propre construction. Qu'entendons-nous exactement par l'idée de mécanisme d'un roman? Nous désignons par là les procédés ou les techniques faisant partie de la construction d'un récit romanesque. Par exemple, ce dernier repose sur un artifice de l'énonciation qu'on appelle la voix narrative et qui peut manifester un point de vue omniscient ou limité sur les événements racontés. En outre, la fiction d'un roman entretient avec la réalité des rapports plus ou moins étroits qui déterminent la vraisemblance de la narration. Jacqueline Harpman semble jouer quelquefois avec certains de ces éléments, laissant entrevoir par ce jeu le mécanisme interne de la composition romanesque, comme pour en révéler l'artifice ou les ficelles.

Nous avons évoqué ce type de métadiscours en parlant, plus haut, du narrateur qui se ménage un espace dans le roman sous les traits d'une romancière; nous avons vu qu'il y avait un jeu associé au dévoilement, dans le roman lui-même, de l'artifice par lequel le narrateur se charge de narrer: en effet, il se donne une identité, se fait connaître comme romancière, énonce même, avec humour, sa surprise de voir les personnages agir indépendamment de sa volonté: il met ainsi le doigt sur sa fonction d'instance

omnisciente ainsi que sur le rapport ambigu qui le lie à l'auteur; il introduit des commentaires métadiscursifs au plein milieu de son récit.

### **L'*incipit* et la fin d'*Orlanda*: des espaces autoréflexifs**

L'*incipit* et la fin du roman sont les lieux où le lecteur passe du réel à la fiction et vice versa. Plus haut, nous avons analysé l'*incipit*; nous allons maintenant l'envisager en même temps que l'espace de clôture du roman et essayer de montrer comment, à ces endroits précis, la fiction est autoréflexive.

Pour bien comprendre, il faut revenir au fractionnement qui s'opère en Aline à la page 14 du roman: on peut y voir peut-être une image de la naissance de la fiction. En effet, Orlanda matérialise une impossibilité du point de vue de la réalité: il incarne un être qui, selon les lois de notre monde, est invraisemblable et ne peut pas exister. En outre, son surgissement coïncide avec le début (la naissance) du roman. Enfin, Aline, dont il naît en s'en séparant, représente un monde vraisemblable et qui correspond donc à celui du lecteur: plus tard, elle se montrera incrédule, se croira même victime de folie devant Orlanda qui essaye de lui expliquer qu'il est une partie d'elle-même; les lettres du prénom Aline sont par ailleurs incluses dans celui de l'auteur (Jacqueline), qui est la source réelle d'où sont issus Orlanda et *Orlanda*. Le personnage serait donc une image de la fiction romanesque en train de voir le jour en s'extrayant de la réalité, dont elle se distingue clairement; au début du roman, il manifesterait le passage du monde réel au monde fictif; on se trouverait ainsi devant un clin d'œil adressé au lecteur par rapport au procédé romanesque de l'*incipit*.

Lors de la fermeture du roman, dans cet espace du texte qui fait pendant à celui de l'*incipit*, nous trouvons la description d'une zone transitoire en tout point semblable à celle qu'évoquait le début du roman et où s'opère la traversée d'Orlanda en sens inverse:

"Il entra dans l'entre-deux où le temps s'écoule autrement - à moins qu'il n'y existe pas, puisqu'il est lié à la matière qui, dans l'espace infiniment petit, occupe si peu de place qu'il faut, pour faire se cogner des atomes, dépenser des forces incroyables. La balle quitta le canon et s'engagea dans la trajectoire qui la conduirait au front de Lucien. [...] 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." (p. 288-289)

Orlanda entre à nouveau dans l'univers de "l'extravagance quantique" (p. 288). Or Jeannine Lardinois, amie d'Aline et professeur de physique, avait essayé au cours d'un dîner antérieur de définir cet univers à partir du phénomène de la télépathie et de la théorie des "psychotrons"<sup>261</sup>:

"La physique devient de plus en plus poétique [...]. Pourquoi ne pas espérer qu'on définisse un champ psychique? Les particules qui l'occupent se nommeraient les psychotrons, ils se déplaceraient aussi vite que la lumière [...], l'onde psychotronique s'élançait, mue par une force terrible, elle trouve le chemin de l'âme qu'elle cherche, survole les continents et pénètre dans l'esprit qui dort."  
(p. 209-210)

Jeannine Lardinois rend possible une explication de cette traversée effectuée à deux reprises par Orlanda, au début et à la fin du roman. L'hypothèse du champ psychique serait peut-être la métaphore de l'esprit de l'écrivain créateur de fictions; cette explication, poétique plus que scientifique, désignerait le passage du monde réel au monde imaginaire, et vice versa. L'acte de traversée présent dans l'*incipit* et dans la clôture d'*Orlanda* désignerait dès lors la naissance et la fermeture de la fiction romanesque: le surgissement d'Orlanda au début de l'histoire serait une image de la naissance du roman; la clôture présenterait le scénario inverse pour induire l'idée d'un retour à la réalité extra-romanesque, la fin d'un monde couvrant l'espace et le temps de 300 pages.

Par ailleurs, après être entré dans le corps de Lucien Lefrère, Orlanda se met à observer Aline:

"Aline est là-bas et je suis ici, la séparation a eu lieu, je regarde avec stupeur *moi* qui *lit*, oui, le verbe est désormais à la troisième personne du singulier, [...], *moi* est en face, un peu de biais, je suis dans le jeune homme blond, j'ai pénétré, tranquille, dans sa tête."  
(p. 18)

Le *moi* qui *lit* (p. 18) et que regarde Orlanda, outre qu'il désigne Aline, évoque peut-être le lecteur, comme si la fiction se mettait soudain à contempler la réalité, après s'en être séparée.

---

<sup>261</sup> Nous renvoyons le lecteur aux pages 207-210 d'*Orlanda*.

## Le vrai qui se donne pour faux ou le faux qui se donne pour vrai

La fiction romanesque est construite sur un certain rapport avec la réalité. On vient de voir que l'une et l'autre sont des thèmes présents dans *Orlanda*. Nous allons évoquer quelques passages du roman qui, pensons-nous, expriment certains rapports qu'entretiennent ces deux notions dans *Orlanda* et dans le roman en général. Ici et là, le texte de Harpman dévoile son caractère ambivalent et joue avec les notions de vrai et de faux, de réel et de fictif.

Ainsi, le narrateur d'*Orlanda* souligne la faille existant entre la réalité du monde des lecteurs et l'irréalité du passage d'Orlanda dans le corps de Lucien; il prévoit les réactions d'incrédulité:

"J'entends la question qu'on peut me poser:  
- 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?" (p. 102)

On remarque que le narrateur (qui est une femme) ne remet pas en cause la véracité des faits décrits; au contraire, il s'en porte garant et dit qu'ils sont vrais, jouant de cette façon avec les concepts de réel et de fictif: un jeu qui fait voir l'artifice sur lequel repose la vérité du roman.

L'existence d'Orlanda répond à d'autres lois que les nôtres ou celles du narrateur et d'Aline; elle exprime que *tout est possible, même l'impossible* et que la raison du monde réel n'a pas de prise sur lui:

"Ce voleur heureux [Orlanda] ne craint aucune police: qui devinerait son larcin? De toute façon, il n'y a pas de jurisprudence! Le code civil ne prévoit pas son crime, qui est double puisqu'il a dérobé la moitié de son âme à une femme et tout son corps à un garçon. [...]. D'ailleurs, imaginez le commissaire de police qui recevrait cette plainte-là! Il aurait vite fait de crier au fou et d'appeler les psychiatres, car ce qu'Orlanda a fait ne peut avoir lieu." (p. 102)

Dans un autre passage, le style indirect libre restitue les pensées d'Aline; Orlanda y est montré comme celui qui permet l'énonciation d'un *je* multiple:

"Devait-elle, disant ainsi *je*, considérer qu'une partie de ce *je* logeait dans un autre corps? Pourtant on ne peut dire *je* que de là où on est? Lucien Lefrère prétendait qu'il était *je* comme elle. Mais il prononçait le mot avec une autre bouche que celle d'Aline." (p. 155)

Serait-ce une allusion aux possibilités de la fiction? Avec *Orlanda*, le *je* est divers et revêt des corps différents.

On peut se demander jusqu'à quel point *Orlanda* ne serait pas une allégorie de la fiction, ou, plus simplement, du personnage romanesque; son existence couvre en effet la durée qui va du début à la fin du roman; elle exprime la liberté, la créativité et l'audace qui font défaut à Aline, séduite par lui:

"Il [*Orlanda*] a raison de se trouver beau, je [*Aline*] ne peux pas le nier [...]." (p. 227)

Il est présenté comme celui qui élimine du corps de Lucien Lefrère la tristesse et l'absence de beauté. N'y a-t-il pas une allusion à l'embellissement que la fiction apporte à la réalité? Lisons ce qu'*Orlanda* dit à ce sujet:

"Peut-être est-il [*Lucien*] fort content de mon arrivée, je l'ai soulagé de son existence, qui devait lui peser. Je me demande même s'il ne pensait pas au suicide." (p. 172)

Le monde auquel appartenait Lucien Lefrère est triste et déprimant; *Orlanda* le transforme. C'est peut-être ce qu'évoque aussi un épisode comme celui où, irrité par la grisaille de la famille Lefrère, *Orlanda* préfère s'évader dans la lecture d'un roman:

"J'espère en avoir fini avec les problèmes de famille, grogna-t-il en retournant sous la mousson." (p. 144)

La fiction est plus attirante que la réalité et le titre du roman de Broomfiel (*La Mousson*), plutôt que d'être cité, est mentionné de façon métaphorique, acquérant ainsi un statut de réalité palpable.

Ces exemples montrent que dans *Orlanda*, le roman se fait voir ou s'énonce dans sa paradoxale expérience d'un faux qui s'apparente au vrai et d'un vrai qui sonne faux; il dévoile aussi les possibilités qu'il a de transformer, de multiplier et d'idéaliser des faits qui, autrement, resteraient prisonniers dans la réalité.

## **Le narrateur n'est pas aussi omniscient qu'il en a l'air**

Un autre principe faisant partie du mécanisme d'un roman est la fonction narrative. Dans *Orlanda*, le narrateur est une femme, plus précisément une romancière, et se représente dans la fiction en révélant sa fonction de conscience écrivante. D'entrée de jeu, il se pose en tant qu'élément métadiscursif. Par ailleurs, Aline et Orlanda manifestent parfois un comportement autonome qui le surprend; il n'arrive pas toujours à comprendre leurs réactions et cela met en cause ses pouvoirs supposés de romancier. Il semble donc y avoir ici un trait d'humour par rapport au rôle du narrateur. Écoutons-le s'étonner:

"Depuis qu'elle [Aline] s'est imposée à moi, je suis toute déroutée car je n'ai presque rien à dire d'elle." (p. 37)

En réalité, comme narrateur omniscient, il vient exactement de raconter le passé du personnage depuis son enfance et son adolescence; sa déroute subite est à mettre sur le compte d'un trait d'esprit: brusquement, il interrompt le fil du récit et dialogue avec le lecteur. Toujours à propos d'Aline, il écrit encore:

"[...] elle déteste toujours le nommer Lucien et je ne peux pas lui souffler Orlanda." (p. 234)

Ces pseudo-aveux d'impuissance ou d'incompréhension devant les personnages désacralisent la figure du narrateur d'*Orlanda* qui, comme romancière, devrait avoir tous les pouvoirs sur la fiction; ils mettent au jour les artifices romanesques.

## **QUAND LE ROMAN PARLE DE L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE**

Il existe des tendances esthétiques sous l'orientation desquelles il est possible de hiérarchiser ou simplement de classer des types différents de roman: on distingue ainsi les bons et les mauvais romans, les romans classiques et les romans d'avant-garde; on sépare la littérature et la paralittérature (à laquelle appartiennent les romans noirs, les romans fantastiques, les romans policiers ou les récits de science-fiction). Les choix

esthétiques forment un ensemble qui inspire le travail du romancier pour composer son roman. Quelquefois, la question de ces choix apparaît dans le fil de l'écriture d'*Orlanda*.

### **Tradition et rupture**

Sans vouloir ici présenter la réflexion critique contemporaine sur la question de la tradition et de la rupture, nous allons expliquer comment cette question, qui relève d'une préoccupation esthétique, semble faire l'objet d'une mise en évidence assez explicite dans *Orlanda*.<sup>262</sup> Il semble clair tout d'abord qu'*Orlanda* naît d'un acte de rupture par rapport à Aline. Or celle-ci représente, on l'a vu, les valeurs (conventionnelles) de la tradition. La quête de chaque personnage pour affirmer son identité pourrait, dans la perspective métadiscursive, signifier deux modalités différentes de l'identité romanesque: *Orlanda* serait une manifestation de la rupture et Aline, de la tradition.

Tout cela n'est évidemment que pure hypothèse; mais essayons d'aller plus loin dans notre démonstration. Le récit de Woolf, qui provoque le réveil d'*un autre courant de pensées* d'où naîtra *Orlanda*, est peut-être à considérer comme une image d'un roman passé, appartenant à la tradition, répété et, en même temps, transformé par le récit de Harpman. De nouveau, n'avançons qu'avec extrême prudence; mais avançons.

Vu les rapports ambigus existant entre Aline et *Orlanda* d'une part, entre *Orlando* et *Orlanda* d'autre part, à la fois proches et dissemblables, se reflétant l'un l'autre, engendrant l'autre ou naissant de lui, Harpman montrerait peut-être que dans toute rupture existe la tradition et que l'une et l'autre sont moins éloignées qu'il paraît.

Avec un certain humour, le roman *Orlanda* présenterait donc (peut-être) l'alternative d'une écriture placée devant les choix esthétiques de la tradition et/ou de la rupture, par le biais des deux protagonistes; la fin du roman exalterait une sorte de synthèse ou de sublimation des différences: la rupture y serait acceptée, intégrée par Aline, ce qui mènerait à une nouvelle façon d'être.

Nous sommes conscients que rien n'oblige une interprétation comme celle que nous venons de proposer, sinon l'idée, déjà suggérée antérieurement, qu'*Orlanda* pourrait être un récit allégorique, comme l'était d'ailleurs *Orlando* de Virginia Woolf. Partant de cela, nous rappellerons que d'une part le titre *Orlanda* (qui désigne à la fois le

---

<sup>262</sup> Nous renvoyons le lecteur au premier chapitre du livre d'Octavio Paz: *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, trad. de l'espagnol par Roger Murier, coll. "Essais", Paris: Gallimard, 1976.

personnage et le récit) et d'autre part l'organisation temporelle sous la forme d'une semaine (qui symbolise peut-être la création romanesque) pourraient donner quelque poids à ce que nous venons d'écrire sur le roman racontant l'aventure de sa propre écriture, placée devant le choix entre la tradition et la rupture.<sup>263</sup>

Par ailleurs, on trouve dans le roman un épisode traitant explicitement de ce thème. Aline et Orlanda se remémorent d'abord les vers de l'épopée *La Légende des siècles* de Victor Hugo, qu'ils pastichent ensuite de façon parodique en évoquant la faim des lions, mise en rapport avec leur propre faim; lisons un extrait de cette imitation burlesque:

*"Les renvois des Titans ne sont pas plus horribles!  
-Ni les gargouillements des volcans enragés!  
-Alors tu conçois mon angoisse devant cette entrecôte! Mesure le  
conflit où l'instinct me jetait, j'avais la faim au ventre et la queue en  
avant." (p. 239-240)*

Le mélange des vers originaux du poème français avec les répliques en alexandrins improvisées par les personnages et l'irrévérencieuse évocation de la queue des lions dans un vers calqué sur celui d'Hugo: "*Tristes, ils se battaient le ventre de leur queue*" (p. 239) sont comme une désacralisation de la tradition poétique. Nous aurions ici la manifestation d'une certaine prise de distance d'*Orlanda* par rapport à la littérature dite sérieuse.

Un autre épisode également intéressant pour notre propos concerne une maison vide que visite Orlanda; elle est située avenue Winston Churchill, ornée de lambris et de dorures, de marbres et de robinets en col de cygne (p. 94), se trouve inoccupée depuis des années. La bibliothèque attire l'attention d'Orlanda: elle est vide, ses livres "ont disparu depuis longtemps et la couche de poussière a deux épaisseurs qui dessinent encore leurs traces, leurs fantômes sont toujours là." (p. 185-186) Il y a peu de descriptions de lieux dans le roman; c'est pourquoi la présence de la maison abandonnée et de ses ornements obsolètes attire l'attention. Or il se fait qu'Orlanda éprouve l'envie de restaurer l'édifice ainsi que sa bibliothèque:

*"J'achète la maison, je la restaure, je la revends à un riche bibliophile." (p. 186)*

---

<sup>263</sup> Nous renvoyons le lecteur à la partie, dans le présent travail, consacrée à la structure temporelle d'*Orlanda*.

Le nom de la rue (Churchill) ainsi que le type de lieu évoquent peut-être l'Angleterre, où vécut Virginia Woolf et où se passe le récit d'*Orlando*; la maison et la bibliothèque vides représenteraient peut-être un passé prestigieux qu'Orlanda voudrait réhabiliter, voire rénover. À moins qu'il s'agisse simplement d'une autre mise en abyme d'*Orlando*: on sait en effet qu'à trente ans Orlando, déçu par l'amour et par l'ambition, consacre tout son temps à la restauration de son manoir. Dans ce cas, le roman exprimerait un acte de répétition de la tradition (prestigieuse) représentée par *Orlando* de Woolf.

Enfin, nous avons été frappé par la présence, dans le roman, du thème de la mère castratrice. On va voir que ce dernier pourrait aussi intéresser notre propos. La mère d'Aline (et d'Orlanda) manifeste un rôle castrateur. On sait qu'Orlanda est né à l'intérieur d'Aline à partir des paroles réprobatrices prononcées autrefois par Mme Berger à sa fille; il montre à Aline son contentement après s'être libéré de sa prison:

"Je me sens mieux dans une identité de garçon qu'enfermé en toi, mais c'est à cause de maman. *Aline! une jeune fille ne fait pas ceci, ne fait pas cela*, à longueur de journée, d'année, elle avait rétréci mes gestes, mes pensées et mes projets, il n'y a qu'à te regarder, contenue, réfrénée, une vraie dame, quelle réussite pour une mère! C'est à cause d'elle que tu n'as jamais essayé d'avoir Maurice Alker, tu es incapable de provoquer un homme. Moi, je peux, et ça leur plaît." (p. 177-178)

Pour sa part, Aline est une femme et, comme telle, a été éduquée à respecter les convenances; elle a peur, baisse les yeux devant ses désirs. Orlanda lui déclare:

"Ta fidélité ne vaut rien, tu n'es fidèle que par imitation: ta mère l'était, et sa mère, et la mère de sa mère." (p. 273)

Ce n'est que plus tard qu'elle se libère elle-aussi:

"Aline qui a violemment combattu l'Orlanda au-dedans d'elle-même cède en quelques jours à sa gaîté et à son insolence, elle était triste, la voilà riieuse et qui ne respecte plus le trouble de sa mère étonnée qu'elle sorte sans Albert. L'explication est peut-être très simple, elle se serait pliée aux vœux de Mme Berger sans le savoir, quand Orlanda l'en informe, elle abandonne une position qui lui semble anachronique, puisque c'est pour son avenir que sa mère avait des craintes et que cet avenir est devenu un présent de bonne qualité." (p. 246-247)

Le narrateur apporte une explication à la soumission passée d'Aline: celle-ci aurait été victime de l'éducation répressive de sa mère à cause de l'influence culturelle d'une condition féminine aliénée:

"Elle [Aline] ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis." (p. 37-38)

En écho à Orlando et à Aline, dans un moment de confiance adressée au lecteur, le narrateur évoque une semblable expérience de castration; il raconte un souvenir de vacances à la plage où la forme du sexe sous le slip des garçons attirait son attention de petite fille:

"- Veux-tu bien regarder ailleurs! me dit ma mère en accompagnant ces paroles d'un soufflet qui me fit, en effet, tourner la tête.

- Ma parole, cette petite est vicieuse!

Et le soir elle se plaignit de ma curiosité malsaine à mon père. Il hochait tristement la tête." (p. 27-28)

Un autre écho du thème de la mère castratrice apparaît, bien que de façon moins explicite, au moment où Paul Renault présente à Orlanda le décor désuet de son appartement; les meubles et les livres témoignent d'un attachement sentimental proche de l'aliénation: la soumission de Mme Renault mère à son mari qu'elle aimait explique que Paul, même après le décès de ses parents, manifeste une égale soumission filiale ainsi qu'une crainte dirigée contre l'amour conjugal:

"Paul s'est senti accablé par tant de délicatesse et a reculé devant les exigences terribles de la vie conjugale. Il a opté pour la liberté et est devenu libertin." (p. 125)

Devant Orlanda en train de feuilleter les livres (objets sacrés offerts rituellement par son père à sa mère), Paul fait un effort sur lui-même:

"Paul Renault se dit que la situation n'est pas celle qu'il croyait et que le livre de sa mère ne risque rien." (p. 125)

D'autres personnages subissent une influence maternelle négative: Lucien Lefrère a une mère alcoolique qui compte sur son fils pour l'approvisionner en bouteilles de whisky; selon le narrateur, la sœur de Lucien risque de souffrir gravement, même après la mort de Mme Lefrère:

"Le destin des filles encombrées d'une mère impossible est tragique [...]. Annie emprisonnée dans la culpabilité de détester une mère détestable ne sera pas sauvée par sa mort, elle va se consacrer aux gens qui souffrent et si nous passons par là dans vingt ans, nous la trouverons célibataire, généreuse et insomniaque, vivant d'un maigre salaire et prise de tremblements nerveux quand elle voit une bouteille de whisky." (p. 260)

Y aurait-il un rapport entre ces mères castratrices et l'honorable dame britannique, Virginia Woolf, à laquelle le narrateur fait si souvent référence? C'est que ce dernier manifeste une crainte constante d'offusquer le bon goût de l'Anglaise par ses descriptions scabreuses, voire pornographiques; Virginia Woolf est présentée par lui comme une figure prude et respectable, face à laquelle il se sent parfois pris en défaut, assailli d'ailleurs par la mauvaise conscience:

"Ayant évoqué Virginia Woolf, je sens que la pudeur qui était encore de rigueur dans la première moitié de ce siècle [le XXème] suspendrait bien ma plume, [...] mais nous sommes dans les années 90, le millénaire court à sa fin et moi aux cheveux blancs, la pudeur des jeunes femmes ne m'est plus obligatoire." (p. 27)

Le narrateur d'*Orlanda* craint que son écriture offense la pudeur de Virginia: "Our Lady of Modesty" ne manquera sans doute pas, dit-il, de le regarder avec sévérité (p. 27); il ajoute:

"Mais, ô Virginia! détourne tes yeux de ces lignes, il se passa alors une chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t'écarta [...]." (p. 29)

À maintes reprises, le narrateur exprime ainsi sa gêne:

"Il passe quelques images propres à ce que je renouvelle mes excuses à Virginia Woolf." (p. 129)

La présence de Virginia Woolf dans *Orlanda* serait peut-être la représentation (certes humoristique) d'une tradition que Harpman se plairait à tourner en dérision.<sup>264</sup> En écho et débordant le cadre du métadiscours, les mères castratrices en général pourraient figurer l'emprisonnement exercé par les normes, les règles, les critères hérités du passé, dont Orlanda (et Aline) s'efforcent de s'affranchir.

Pour conclure cette question, on dira (avec prudence) que certains éléments du roman mettent peut-être sur la piste de la question de la tradition et de la rupture. L'écriture d'*Orlanda* à partir d'*Orlando* de même que la réunion d'Aline et Orlanda à la fin de l'histoire seraient peut-être l'expression du roman sublimant l'opposition entre les deux conceptions esthétiques: le nouveau serait inscrit dans l'ancien, et vice versa.

### **La bonne et la mauvaise littérature**

À un endroit du récit, Aline hésite entre la lecture de Xavier de Montépin, un écrivain français du XVIIème siècle auteur du *Médecin des pauvres*, et celle de *Darkover Landfall*, un roman de science-fiction de Marion Zimmer Bradley, une Nord-Américaine:

"La langue de Marion Zimmer Bradley est moins belle, cela est sûr, pensait Aline, mais je m'amuse, ce qui m'était nécessaire." (p. 47)

Dans cet extrait, on peut voir que le plaisir du texte, même s'il vient d'un genre dit mineur, est plus attrayant que le livre sérieux d'un auteur appartenant à la période classique. Plus loin, il est encore question du récit de Marion Zimmer Bradley et, après une apologie des romans policier et de science-fiction, on peut lire:

"- J'ai aimé, dit Aline. C'est mal écrit, le récit est plein de trous, les personnages rudimentaires, cependant on est pris par un charme.

[...].

- Je crois que je n'avais pas encore lu d'aussi mauvaise littérature." (p. 206)

---

<sup>264</sup> La castration est humoristique et n'est pas nécessairement à prendre au sens littéral; en effet, une étude comparée d'*Orlanda* et d'*Orlando* pourrait peut-être faire voir qu'il existe plusieurs ressemblances entre Harpman et Woolf: citons au hasard l'importance de la figure féminine, la composition allégorique, la déconstruction des conventions romanesques.

Aline révèle ici une capacité à ne pas suivre ce qui est communément admis comme représentant le bon goût. Le narrateur la peignait au début du roman comme une intellectuelle consciencieuse vivant sa pratique de l'analyse littéraire comme un "ennui vertueux qui est censé donner bonne conscience" (p. 48). Plus tard, elle apparaît sous un autre jour et se montre moins respectueuse de la tradition. On peut citer encore l'épisode où elle ose disqualifier mentalement l'érudition de Charles, son collègue d'université:

"[...] son discours était une forêt épaisse de choses déjà dites et Aline avait silencieusement rêvé de machette. Il arrange tout avec des idées prédigérées, comme si sa culture et son énorme information - il en savait infiniment plus que moi sur tout! - ne devait lui servir qu'à jouer les encyclopédies." (p. 74).

Même "coincée entre les Dames de Pureté, de Chasteté et de Pudeur" (p. 30), Aline démontre donc qu'elle détient un potentiel de transformation, venant à énoncer des goûts originaux eu égard à ses marques de référence universitaires et bourgeoises.

Orlanda montre un égal intérêt pour les livres dits de deuxième catégorie; dans la bibliothèque de Paul Renault, il est absorbé par la lecture de *La Mousson* de Bromfield et prononce des paroles identiques à celles d'Aline dans une circonstance évoquée plus haut:

"Cette bibliothèque est prodigieuse, je crois que je n'avais pas encore lu d'aussi mauvaise littérature." (p. 122)

Le narrateur ne manque pas de sourire:

"Bromfield! que tous les anges du Paradis se détournent de moi comme ils ont fait d'Orlanda si je mens; je n'ai plus la moindre idée de ce que raconte *La Mousson*!" (p. 123)

La grande littérature semble ainsi relativisée dans *Orlanda* et, pour revenir au fil conducteur de notre réflexion, nous y voyons un signe qui, avec humour et divertissement, ménage un discours de portée métadiscursive.

\*

Les considérations que nous venons de faire dans ce chapitre ont mis en évidence la présence de clins d'œil par rapport au genre romanesque, son contenu et son mode de fonctionnement. Nous avons, dans le titre, parlé de jeu eu égard à la

manière dont l'écriture du roman rend possible une interprétation métadiscursive. En effet, Jacqueline Harpman juxtapose dans le récit discours littéral et métatexte; ainsi, les significations se dédoublent et renvoient à divers niveaux de lecture. Le jeu métadiscursif dans *Orlanda*, on a pu le voir, met en évidence le processus de l'élaboration du récit romanesque (le récit d'*Orlanda* et le récit pris au sens large), dévoilant au grand jour certaines des conventions narratives qui sous-tendent l'écriture ou évoquant des sources littéraires et esthétiques qui sont à la base de la composition du roman. *Orlanda* est donc, à un certain niveau de lecture, le récit (peut-être allégorique) de l'expérience de la création romanesque.

Il nous reste à passer à une autre question, centrale dans *Orlanda*: celle de l'androgynie.

## **CHAPITRE 5**

### **UNE INTERPRÉTATION DU THÈME DE L'ANDROGYNE DANS *ORLANDA***

Le présent chapitre concerne l'androgynie. *Orlanda* de Jacqueline Harpman a pour personnages principaux Aline et Orlanda. Ils sont pourvus d'un corps et d'un esprit distincts mais sont les deux parts exprimant la division et l'hybridité d'un même individu; ils sont femme et homme, identités séparées d'un être androgynique que, par commodité, on nommera Aline-femme et Aline-homme.

Le thème de l'androgynie est dès lors essentiel dans *Orlanda*; l'approfondir s'avère fondamental pour analyser et interpréter le roman. Dans les pages qui suivent, nous remonterons aux origines du mythe de l'androgynie et expliquerons sous quelles formes ce dernier a servi de thème privilégié dans des œuvres de la littérature; parmi celles-ci, *Orlanda* retiendra spécialement notre attention et fera l'objet d'une étude à part dans la deuxième partie de ce chapitre.

#### **SUR LE MYTHE EN GÉNÉRAL ET SUR LE MYTHE DE L'ANDROGYNE EN PARTICULIER**

##### **Une définition du mot mythe**

Qu'est-ce qu'un mythe? Les dictionnaires s'accordent à dire qu'on appelle mythe un type de récit fabuleux ou héroïque qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature ou des aspects de la condition humaine; son origine est normalement orale, généralement populaire et collective.<sup>265</sup> Voyons ce que dit un spécialiste de la question, Mircea Eliade:

---

<sup>265</sup> Voir "Mythe", in: *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 1251; BUARQUE Aurélio de Holanda Ferreira, "Mito", in: idem,

"On commence enfin à reconnaître et à comprendre la valeur du mythe telle qu'elle a été élaborée par les sociétés 'primitives' et archaïques, c'est-à-dire par les groupes humains où le mythe se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture. Or, un fait nous frappe dès l'abord: pour de telles sociétés, le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant réel et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de signification, à tous les actes humains. En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré."<sup>266</sup>

Cette définition fait ressortir la valeur symbolique du mythe; d'après M. Eliade, le mode de pensée mythique est collectif - "O mito é o sonho do povo", dit poétiquement Juan Eduardo Cirlot<sup>267</sup> - et une de ses fonctions caractéristiques consiste à créer, à l'intérieur de et pour une société donnée, des modèles exemplaires: dans ce sens, nous entendons que les formes d'expression des mythes varient d'une société à l'autre.

Ailleurs dans son essai, on lit que le mythe n'est pas le propre des sociétés anciennes; selon M. Eliade, la pensée collective n'est "jamais complètement abolie dans une société, quel qu'en soit le degré d'évolution"; le comportement mythique existerait donc encore dans les sociétés modernes, visible par exemple dans l'utopie marxiste, qui aurait repris et prolongé le mythe de l'Âge d'Or; visible aussi dans les religions et les divertissements toujours plus sophistiqués (le spectacle, la lecture, le cinéma, le monde virtuel) des civilisations modernes.<sup>268</sup> Même si le mythe n'est plus dominant aujourd'hui, explique M. Eliade, même si la société humaine a désacralisé sa propre existence et ne cherche plus à répéter ou revivre ce que les dieux et les héros avaient vécu *in illo tempore*, il reste que le comportement mythique serait "consubstantiel à la condition humaine, en tant qu'il exprime l'angoisse devant le temps"<sup>269</sup>; il viserait, si nous comprenons bien, à sortir du temps historique pour rejoindre un état où serait

---

*Novo Dicionário da língua portuguesa*, 2<sup>a</sup> ed. revista e aumentada, Rio de Janeiro: Novas Fronteira, 1986, p. 1143; "Mythe", in: *Petit Larousse illustré*, Paris: Librairie Larousse, 1987, p. 668.

<sup>266</sup> ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, 5<sup>ème</sup> éd., Paris: Gallimard, 1957, p. 17-18.

<sup>267</sup> CIRLOT Juan-Eduardo, "Prólogo à primeira edição", in: idem, *Dicionário de símbolos*, trad. do espanhol por Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 11.

<sup>268</sup> ELIADE, op. cit., p. 18.

<sup>269</sup> Ibidem, p. 36.

recrée une dimension sacrée du monde et où le désir de participer à un temps glorieux, primordial, total trouverait une possibilité de réalisation.

Le caractère impossible ou improbable des choses racontées par le mythe apparaît comme fondamental; selon le même auteur, l'homme des sociétés traditionnelles, loin de les trouver aberrantes, y aurait découvert au contraire la révélation de la réalité<sup>270</sup>; en effet, dit-il, le mythe n'est pas une fable au sens de création puérile née d'une humanité considérée comme primitive, mais est "l'expression d'un *mode d'être dans le monde*" qui trouve encore un espace où exister aujourd'hui.<sup>271</sup>

M. Eliade ajoute qu'il faut inclure dans le mythe la représentation de faits ou de personnages réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective: il cite les exemples de Don Juan et de Goethe<sup>272</sup>; mais on pourrait aussi citer ceux de Faust, de Napoléon ou du peuple de l'Atlantide.

Il reste à parler du mythe dans un sens particulier que M. Eliade ne mentionne pas, mais qui fait l'objet d'une définition distincte dans les dictionnaires *Aurélio* et *Le Petit Robert*. Dans ceux-ci, nous lisons que Platon a utilisé le mythe dans un sens didactique et a contribué à le concevoir comme l'expression d'une idée, l'exposition d'une doctrine ou d'une théorie au moyen d'un récit poétique<sup>273</sup>; dans ce sens, le mythe pourrait être assimilé à l'allégorie dont le langage poétique, si l'on en croit les observations de M. Eliade sur le rôle de la poésie comme recherche de dépassement du quotidien et du présent, abolirait le langage courant de chaque jour et participerait à la sacralisation du monde.<sup>274</sup> Ce sens particulier du mythe remonterait à une époque où la scission entre la pensée mythique et la pensée logique ou scientifique n'était pas encore opérante.

Nous aurons l'occasion de nous pencher plus loin sur un des récits mythiques de Platon faisant partie de son livre intitulé *Le Banquet*; nous allons au préalable distinguer le mythe au sens restreint et le mythe au sens littéraire, ce qui nous permettra de comprendre pourquoi le récit de Platon doit être considéré comme le vestige littéraire d'un mythe ethno-religieux.

---

<sup>270</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 19. (c'est l'auteur qui souligne)

<sup>272</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>273</sup> BUARQUE, "Mito", in: idem, *Novo Dicionário*, op. cit.; "Mythe", in: *Le Petit Robert*, op. cit.

<sup>274</sup> Nous renvoyons le lecteur à ce que dit Mircea Eliade sur la poésie, in: op. cit., p. 33-34.

## Mythe ethno-religieux et mythe littéraire

C'est généralement par le biais de la littérature que nous avons accès aux mythes, surtout s'ils sont anciens. Ils trouvent en elle une possibilité d'expression qui peut se matérialiser par exemple dans le récit ou le théâtre (notamment la tragédie, comme dans le cas des mythes d'Édipe et d'Antigone). Pourtant, comme l'explique Frédéric Monneyron, l'expression *mythe littéraire* peut paraître ambiguë; en effet, dit-il, elle semble reposer sur un paradoxe parce qu'en devenant littéraire, un mythe perdrait sa nature et sa fonction pour devenir le thème d'une œuvre dont l'écriture constitue une fin en soi, manifestant un souci esthétique ou moral très éloigné du champ proprement ethnologique auquel appartenait le mythe originel.<sup>275</sup> Monneyron propose donc, dans un souci de clarté et de vérité, d'envisager le mythe littéraire comme désignant les vestiges de mythes dans la littérature.

Toujours selon Monneyron, la littérature peut engendrer des mythes, comme dans le cas de Don Juan. Mais il met en garde contre l'utilisation abusive de l'expression *mythe littéraire*, expliquant qu'il faut éviter par exemple de l'appliquer à des thèmes littéraires tels que le dandy ou la métamorphose dont le caractère mythique lui semble très douteux.<sup>276</sup> Il propose ainsi d'affiner la définition du mythe littéraire en ne l'appliquant qu'au seul cas des vestiges de mythes dans la littérature. Il poursuit:

"Une fois entendu que le mythe littéraire ne saurait coïncider entièrement avec le mythe ethno-religieux, il semble également légitime de se demander quelles caractéristiques restent valables pour l'un et pour l'autre."<sup>277</sup>

Monneyron cite Philippe Sellier qui, en se basant sur les études de théoriciens tels que Mircea Eliade, Lévi-Strauss et Gilbert Durand, a énoncé ce qu'il considère être les six caractéristiques du mythe *ethno-religieux* (qu'il distingue du mythe *littéraire*): 1) il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial; 2) il est de formation collective (donc anonyme) et orale; 3) il est une histoire sacrée qui décrit la présence du surnaturel dans le monde pour expliquer la venue à l'existence d'une réalité; 4) il a un sens littéral et un sens symbolique; 5) il correspond à une forme élémentaire de

---

<sup>275</sup> MONNEYRON Frédéric, *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble: ELLUG, 1994, p. 8-12.

<sup>276</sup> Il reste à expliquer le cas des mythes engendrés par la littérature elle-même, réflexion absente dans les livres que nous avons consultés.

<sup>277</sup> MONNEYRON, *ibidem*, p. 13.

réflexion philosophique; 6) il possède l'organisation structurale d'un récit exprimé dans une langue, un discours.<sup>278</sup> Sellier observe à partir des trois derniers critères une parenté entre le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire. Il pense dès lors, et Monneyron est d'accord avec lui, que, "pour justifier son appellation, le mythe littéraire se doit de rejoindre le mythe ethno-religieux sur ces trois points".<sup>279</sup>

Après ces considérations théoriques sur le mythe en général, penchons-nous sur le cas particulier du mythe de l'androgynie.

### **Origines et traces écrites du mythe de l'androgynie**

Qu'est-ce qu'un androgynie? Il est représenté dans la tradition littéraire et artistique sous la forme d'un être bissexué réunissant les caractéristiques masculine et féminine. Dans le langage courant, il désigne un individu présentant des caractères sexuels du sexe opposé; on parle ainsi d'homme ou de femme androgynes pour signifier qu'ils possèdent une morphologie, des caractères extérieurs appartenant au sexe opposé, ce qui apparaît dans l'étymologie du mot, composé des vocables grecs *andro* (qui signifie *homme*) et *gyne* (qui signifie *femme*).

Marie Delcour écrit que l'idée de l'androgynie apparaît tôt dans des cultures de pays comme la Chine, l'Inde, l'Égypte, le Japon, la Grèce; elle présente une liste d'images androgyniques qui, dit-elle, "sont notre bien à tous et qui constituent l'inconscient collectif"<sup>280</sup>: elle cite l'œuf cosmogonique originel brisé qui engendra le monde, le serpent qui se mord la queue, la recherche de la pierre philosophale capable de s'engendrer elle-même, le Phénix qui, pour naître, aspire à mourir et est à la fois son propre fils et son père, l'union du corps et de l'esprit, le géant anthropocosmique; ces images, écrit-elle, expriment toutes le mythe de l'androgynie et appartiennent au patrimoine de l'humanité.<sup>281</sup>

Il existe plusieurs récits mythiques de l'androgynie et beaucoup d'êtres androgyniques fixés par la tradition; en effet, l'androgynie a donné lieu à un grand nombre d'actualisations, diverses dans leurs récits et dans leurs significations.<sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> SELLIER Philippe, cité par MONNEYRON, *ibidem*, p. 13-14.

<sup>279</sup> SELLIER, cité par MONNEYRON, *ibidem*, p. 14.

<sup>280</sup> DELCOUR Marie, *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris: PUF, 1958, p. 115.

<sup>281</sup> Sur ce sujet, nous renvoyons le lecteur à DELCOUR, *ibidem*, p. 102-121.

<sup>282</sup> BRUNEL Pierre, "Androgynes", in: *idem, Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle éd. augmentée, Paris: Éditions du Rocher, 2000, p. 57.

Évoquant l'origine du mythe de l'androgyné, Frédéric Monneyron et Mircea Eliade signalent tous deux l'existence de pratiques rituelles antiques visant à garantir le succès d'événements associés à un commencement: le début de la vie sexuelle et culturelle, le nouvel an, le printemps, la fertilisation des champs. Le commencement par excellence étant la création, beaucoup de symboles cosmogoniques auraient fait partie de ces rites initiatiques ou agricoles.<sup>283</sup>

Par ailleurs, Marie Delcour, qui s'intéresse principalement à la tradition grecque antique, écrit que beaucoup de dieux présentent une dualité ambiguë: Zeus, Héra, Hercule, Dionysos, Déméter manifestent des signes de dualité sexuelle associée à l'idée de croissance des arbres, de victoire sur la mort, de santé, d'abondance, de moissons.<sup>284</sup>

Delcour rappelle en outre que l'androgyné trouve une incarnation divine en la figure d'Hermaphrodite et fait l'objet d'un culte aux IV<sup>ème</sup> et III<sup>ème</sup> siècles avant Jésus Christ. Monneyron explique que le nom d'Hermaphrodite a été composé à partir des noms d'Aphrodite, la déesse de l'amour, et d'Hermès, que Jung et Kerényi associent à Éros, le propre fils d'Aphrodite et dieu de l'amour; ils écrivent sur ce sujet:

"Aphrodite et Éros appartiennent l'un à l'autre, comme des forces et des principes qui doivent, de par leur essence, se compléter. Éros, l'enfant divin, est l'accompagnateur et compagnon naturel d'Aphrodite. Mais si les aspects mâle et femelle de la nature commune d'Aphrodite et d'Éros se trouvent réunis en une figure, ce personnage devient Aphrodite et Hermès en un: *Hermaphroditos*. Dans le sens de l'ordre olympien, cet être bisexué se classe généalogiquement comme enfant d'Hermès et d'Aphrodite".<sup>285</sup>

Dans une autre explication formulée par Jessen, Hermès et Aphrodite étaient associés dans un même culte comme les protecteurs de l'union sexuelle; il s'exprime en ces termes:

"Quelle que soit l'interprétation adoptée, il semble qu'Hermaphrodite ait été le symbole d'une unité reconstituée lors de l'étreinte amoureuse. Toutefois, faire d'Hermaphrodite l'enfant de

---

<sup>283</sup> ELIADE, *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*, trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p 119; MONNEYRON, op. cit., p. 133.

<sup>284</sup> Les informations qui suivent sont extraites de DELCOUR, op. cit., p. 87.

<sup>285</sup> JUNG Carl Gustav, KERENYI Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, cités par MONNEYRON, op. cit., 19-20.

ces deux divinités n'est peut-être qu'une tentative d'explication *a posteriori* du nom lui-même."<sup>286</sup>

Selon Monneyron, le thème de l'androgynie acquiert ensuite une forme proprement mythique et s'exprime dans des récits dont, si l'on en croit Marie Delcour, des auteurs comme Pindare, Ovide, Callimaque, Hésiode, Homère, Aristote, Hérodote et Hippocrate se sont fait l'écho; dans leurs narrations, écrit-elle, interviennent des échanges de vêtements masculins et féminins, des mutations successives en homme ou en femme.<sup>287</sup>

Suivant la logique des commentaires de Monneyron sur la définition du mythe littéraire, penchons-nous sur trois vestiges du mythe de l'androgynie considérés par Pierre Brunel comme les trois récits fondateurs d'une tradition littéraire de l'androgynie: la "Genèse", *Le Banquet* de Platon et *Les Métamorphoses* d'Ovide.<sup>288</sup> Commençons par le plus ancien, à savoir le premier récit de la *Bible*.

Même s'il reconnaît que le mythe de l'androgynie fut occulté par l'exégèse judéo-chrétienne, Pierre Brunel en trouve une expression dans le premier récit de la "Genèse" (I, 27); on notera qu'il s'agit d'un récit de création et que le sens des rituels de commencement se trouve peut-être ici répété; Brunel fait une lecture de ce passage, qu'il différencie du deuxième récit de la "Genèse" relatant aussi la création mais de façon différente:

"Un créateur et une créature androgynes: telle serait l'idée latente du premier récit de la Genèse, beaucoup moins souvent commenté et illustré que le second: 'Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa - homme et femme il les créa.' Ce récit postule une bissexualité de Dieu et montre en sa double image, l'Adam et l'Ève d'avant la chute, une cohabitation harmonieuse du masculin et du féminin."<sup>289</sup>

Marie Delcour explique pour sa part que le *Talmud*<sup>290</sup> présente une humanité primitive bissexuée où Adam et Ève sont l'homme universel.<sup>291</sup> F. Monneyron propose pour sa part, bien que timidement, une interprétation de la "Genèse" où, pense-t-il, se trouverait

---

<sup>286</sup> JESSEN in: PAULY-WISSWA, *Realencycl.*, s.v. "Hermaphroditos", col. 718, cité par MONNEYRON, op. cit., p. 20.

<sup>287</sup> MONNEYRON, op. cit., p. 133; DELCOUR, op. cit., p. 50-65.

<sup>288</sup> BRUNEL, op. cit., p. 57.

<sup>289</sup> BRUNEL, op. cit., p. 57-58.

<sup>290</sup> Recueil des enseignements des grands rabbins.

<sup>291</sup> DELCOUR, op. cit., p. 112.

l'idée d'une androgynie divine et humaine; mais l'essentiel de son propos montre qu'il n'y a pas de traces à proprement parler du mythe de l'androgynie dans la tradition judéo-chrétienne:

"Si on n' [...] observe pas, apparemment, de traces [du mythe de l'androgynie] dans une tradition judéo-chrétienne qui semble avoir refoulé le féminin, on le [le mythe de l'androgynie] retrouve dans de grandes hérésies qui contestent les orthodoxies judaïque et chrétienne. C'est ainsi que, dès les débuts de l'ère chrétienne, il [le mythe de l'androgynie] est récupéré par certaines sectes de ce gigantesque syncrétisme qu'est la Gnose et qu'il réapparaît ensuite tout au long des siècles dans les doctrines mystiques, dans la Kabbale juive ou encore dans la théosophie."<sup>292</sup>

Selon Monneyron, donc, c'est plus tardivement et dans la tradition ésotérique que le mythe de l'androgynie pénètre à l'intérieur de mouvements mystiques dérivés du christianisme, comme le gnosticisme, la Kabbale et l'alchimie.<sup>293</sup>

En ce qui concerne le deuxième récit fondateur, qui appartient à la tradition grecque antique, Brunel et Monneyron rappellent que Platon (né en 428 ou 427 et mort en 348 ou 347 avant J.C.) insère le mythe de l'androgynie son *Banquet*:

"[...] il [le mythe de l'androgynie] passe, après avoir coïncidé pour un temps avec les systèmes encore empreints de pensée mythique des présocratiques, à la métaphysique où, dans le *Banquet*, il sert à illustrer les différentes étapes de l'ontologie platonicienne."<sup>294</sup>

Le récit poétique et allégorique du *Banquet* sert à exposer une doctrine philosophique de l'amour; le mythe de l'androgynie y prend une valeur didactique. Platon imagine trois types d'ancêtres de l'humanité sexuellement doubles, deux fois mâles, deux fois femelles ou androgynes. Ils ont la forme d'un cercle à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux sexes. Les premiers sont fils du Soleil, les deuxièmes sont fils de la Terre et les troisièmes sont fils de la Lune, qui est un corps céleste à mi-chemin entre le Soleil et la Terre, signifiant ainsi la double nature sexuelle de l'androgynie.<sup>295</sup> Marie Delcour écrit

---

<sup>292</sup> MONNEYRON, op. cit., 133.

<sup>293</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>294</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>295</sup> BRUNEL, op. cit., p. 58; MONNEYRON, op. cit., p. 25.

que, dans le récit de Platon, les dieux de l'Olympe se vengent de l'orgueil des êtres originels et les coupent en deux:

"Apollon donc ramenait la peau sur ce qui, à présent, s'appelle le ventre, serrant les bords sur ce qui est devenu le nombril."<sup>296</sup>

Pour Platon, le destin des hommes depuis lors est d'être toujours en quête de leur moitié perdue et de reconstruire l'unité primitive. L'amour est la force de cette réunion.

Le troisième récit fondateur est attribué à Ovide. Brunel écrit que le poète latin (né en 43 avant J.C. et mort en 17-18 après J.C.) raconte dans ses *Métamorphoses* que la nymphe Salmacis était amoureuse du jeune Hermaphrodite, adolescent de quinze ans. Ce dernier la dédaignait et un jour qu'il se baignait avec insouciance dans les eaux de la source, la naïade se jeta sur lui. "Tel on voit le lierre s'enrouler au tronc des grands arbres; tel encore le poulpe déploie ses mille bras pour envelopper sa proie, la nymphe supplie les dieux: 'Ordonnez que rien ne puisse le séparer de moi ni moi de lui.'"<sup>297</sup> Pris de force par la nymphe Salmacis, Hermaphrodite est appauvri dans sa masculinité à la suite de l'union dans les eaux du lac qui dissout et élimine les différences. Dans ce conte, la séduction conduit à l'impuissance et présente une vision où l'expérience de l'androgynie est une privation et une neutralisation de la sexualité.<sup>298</sup>

### **Quelques interprétations du mythe de l'androgynie**

Nous avons d'abord défini l'androgynie et nous venons d'expliquer les formes sous lesquelles il est apparu durant l'Antiquité; il reste à nous intéresser, comme on vient de le faire en présentant une interprétation (redevable à Delcour et à Brunel) du sens de la dilution d'Hermaphrodite dans le lac, aux sens véhiculés par lui, en partant des analyses proposées par Eliade et Monneyron. Si un mythe est l'expression symbolique d'aspects de la condition humaine ou de forces de la nature, ainsi que nous l'avons dit au début de ce chapitre en résumant les définitions du mot *mythe* d'après les dictionnaires, quelles significations profondes se cachent derrière le sens littéral du mythe de l'androgynie?

---

<sup>296</sup> DELCOUR, op. cit., p. 112-113.

<sup>297</sup> OVIDE, *Métamorphoses*, cité par DELCOUR, op. cit., p. 80.

<sup>298</sup> DELCOUR, ibidem et BRUNEL, op. cit., p. 61.

Pour Mircea Eliade, l'androgynisme signifie l'Être, qui par excellence doit être total. Il existerait depuis la préhistoire et serait né de la profonde insatisfaction de l'homme par rapport à sa condition imparfaite. Ce dernier se sentirait incomplet et éprouverait la nostalgie de l'état primordial où, dans une mystérieuse unité, coexistaient les contraires: stabilité et mouvement, vie et mort, ordre et désordre, sexualité masculine et sexualité féminine, matière et esprit, bien et mal. Il se sentirait donc incomplet depuis que la totalité fut un jour divisée pour que naissent le monde et l'humanité.<sup>299</sup> Le chaos primordial indifférencié tel qu'il apparaît dans la vision cosmogonique de l'homme, la masse unitaire non divisée, la plénitude où existaient toutes les virtualités sont résumées, dit Eliade, par la formule latine *coincidentia oppositorum*<sup>300</sup>, la superposition des contraires dont parlaient les alchimistes.

Complétant cette interprétation, Frédéric Monneyron s'intéresse à la version grecque du mythe de l'androgynisme qui, écrit-il, pourrait être un symbole de l'harmonie des contraires prônée par Héraclite: harmonie entre le divin et l'humain, l'être et le devenir, l'Un et le Tout. Il pourrait être aussi, ajoute-t-il, un symbole de la vision parménidienne qui présente un monde idéalisé par la logique de la pensée humaine. Monneyron met donc en rapport la réflexion de philosophes grecs avec le mythe de l'androgynisme; les discours mythique et philosophique de ce temps, pense-t-il, concernent l'idée de perfection; ils sont nés dans un même lieu et ont été inspirés par un même esprit.<sup>301</sup>

À propos de la tradition du mythe de l'androgynisme développée par les cultures grecque et chrétienne, Monneyron explique par ailleurs que les récits présentent une structure narrative en trois phases qu'il résume comme suit: 1) l'unité originelle, 2) la bipolarité sexuelle, 3) la reconquête de l'unité perdue. Cette structure ternaire montrerait une humanité déchue, privée de l'unité originelle du monde, punie à cause de sa désobéissance et de son ambition. Les dieux mécontents des hommes forcèrent ces derniers à entrer dans le devenir et à vivre selon la bipolarité sexuelle. Depuis lors, par l'ascèse, l'érotisme ou le travestissement susceptibles de réduire le drame de la différence des sexes, les hommes n'ont eu de cesse de retrouver l'idéal perdu. Dans la tradition antique, ce dernier correspond à un état de plénitude sexuelle; dans la tradition chrétienne, au contraire, il transcende la frontière des sexes et prône l'insexualité. La

---

<sup>299</sup> ELIADE, *Mefistófeles e o andrógino*, op. cit., p. 111 et 127.

<sup>300</sup> Ibidem, p. 119 et 127.

<sup>301</sup> MONNEYRON, op. cit., p. 24.

structure tripartite reposerait, d'après Monneyron, sur les images différenciées du monde a-temporel ou a-historique des essences et du monde temporel ou historique de l'existence.<sup>302</sup>

Après avoir expliqué les origines du mythe de l'androgynie et après avoir énoncé les significations qu'il est censé véhiculer dans les récits primitifs, observons sous quelles formes il a pénétré dans la littérature, autrement dit comment il s'est constitué en tant que mythe littéraire.

### **Une typologie de l'androgynie littéraire**

Selon Pierre Brunel, qui s'intéresse essentiellement à la tradition littéraire française et aux œuvres qui ont pu inspirer celle-ci:

"[...] de la Bible à Ovide en passant par Platon, on voit les mythes d'androgynie prendre des directions différentes; l'être bissexué peut être source de scandale ou modèle de perfection [...]. Entre ces deux voies on trouve l'homme de douleur ou le modèle équivoque".<sup>303</sup>

L'auteur décrit ainsi la tradition littéraire du mythe de l'androgynie en différenciant quatre thèmes.

Le premier d'entre eux, dit-il, apparaît clairement dans des récits qui présentent un personnage androgynie pervers, efféminé et provoquant l'indignation d'autrui; c'est le cas de *La Tentation de Saint Antoine* (1849) de Flaubert, des récits d'écrivains du mouvement décadent de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (traduit en français en 1984) de Milan Kundera.

D'autres auteurs contribuent à développer le thème de l'homme de douleur en publiant des récits où apparaît un androgynie marqué par la tragédie de l'affliction; par exemple, Tristan L'Hermitte au XVII<sup>ème</sup> siècle; Lautréamont, Gautier et Péladan au XIX<sup>ème</sup> siècle; au XX<sup>ème</sup> siècle, Dominique Fernandez, dans *Porporino ou Les Mystères de Naples* (1974), faisant revivre l'opéra italien avec ses castrats et décrivant

---

<sup>302</sup> MONNEYRON, *L'Androgynie décadent: mythe, figure et fantasmes*, Grenoble: ELLUG, 1996, p. 7; MONNEYRON, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p. 38.

<sup>303</sup> BRUNEL, op. cit., p. 62.

"la castration préservatrice" comme le "seul moyen d'arrêter l'évolution mutilante vers le sexe unique".<sup>304</sup>

Une troisième catégorie de l'être androgynique analysée par Brunel concerne le modèle équivoque, qui désigne le mythe en tant que métaphore de l'entreprise littéraire, perçue "comme une tentative de conjonction des contraires [...] et donc [comme] une activité fondamentalement équivoque". Dante (décrivant dans *La Divine Comédie* - 1307-1321 - les âmes hermaphrodites de poètes admirés de lui), l'Arioste (XVIème siècle) et Marino (XVIIème siècle) ont contribué à diffuser cette représentation métadiscursive de l'androgynie.

Le quatrième volet (le modèle de perfection) présente enfin la vision d'un androgynie parfait et heureux, où l'insexualité et l'autarcie affective sont présentées comme exaltantes, même si elles ont pour prix la mutilation et la solitude. Brunel cite l'œuvre de Cyrano de Bergerac, auteur des *États et Empires du Soleil* (1662), qui décrit la fusion des règnes minéral, végétal, animal et humain. Il cite aussi Gabriel de Foigny, auteur du roman utopique *La Terre australe connue* (1676), qui fait le portrait d'androgynes jouissant d'une surabondance de vie et de vigueur, à l'opposé des demi-hommes européens monosexués. De son côté, dit Brunel, Honoré de Balzac a écrit *Séraphita* (1835), qui présente un être androgynique irradiant un cercle de lumière phosphorescente comme la lune, réminiscence de Platon. Des œuvres du XXème siècle écrites par Gide, Gustav Meyrink et André Breton auraient aussi présenté un androgynie heureux. De son côté, dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Proust considère la perfection androgynique comme le résultat de la création esthétique entendue comme expérience d'autofécondation, donc de bisexualité mentale de l'artiste. Plus proche de nous, Michel Tournier décrit dans *Les Météores* (1975) un héros vivant une expérience fusionnelle avec l'univers.<sup>305</sup>

F. Monneyron propose une vision différente de la tradition du mythe littéraire de l'androgynie telle que la décrit Brunel. Il choisit d'analyser le XIXème siècle français, sans considérer les récits mythiques fondateurs étudiés par Brunel ni l'ensemble des œuvres répertoriées par ce dernier pour illustrer une histoire du mythe littéraire de l'androgynie. Il n'hésite pas à situer l'entrée du mythe de l'androgynie dans la littérature

---

<sup>304</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>305</sup> Pour l'analyse des quatre catégories du thème de l'androgynie, nous renvoyons à BRUNEL, op. cit., p. 62-76.

au XIX<sup>ème</sup> siècle avec *Seraphîta* de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.<sup>306</sup>

Selon Monneyron, le premier récit offre une vision spiritualiste du mythe littéraire. L'histoire se passe en Norvège, dont les paysages contribuent à créer un climat immatériel et mystique; elle est dominée par une doctrine philosophique hermétique qui occupe le discours de la majeure partie du roman; Séraphîta est homme dans le premier chapitre et femme dans le second, c'est un être angélique qui vit dans un état intermédiaire entre la matière et l'esprit, s'éloigne progressivement dans la sphère du Divin.

À l'inverse, continue Monneyron, le récit de Gautier est une version idéaliste, avec une coloration érotique, du thème de l'androgynie. *Mademoiselle de Maupin* est un roman épistolaire construit sur la quête du désir parfait; souhaitant connaître celui-ci dans sa totalité, le personnage d'Albert voudrait se mettre à la place de la femme et ressentir en femme l'effet qu'il a produit en homme; l'androgynie incarne la perfection (inaccessible) du désir, il existe en tant qu'idée pure.

Monneyron décrit d'autres œuvres (françaises et anglaises) de la même époque, moins intéressantes, pense-t-il, que les deux romans décrits ci-dessus. Selon lui, l'omniprésence du mythe dans les littératures européennes à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle serait le reflet d'une société puritaine contre laquelle veulent s'élever des esprits éclairés.<sup>307</sup> La frustration aurait engendré une violence proche de la perversion, comme c'est le cas dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, qui présente la figure de l'éphèbe efféminé suscitant le désir homosexuel et capable de tout pour assouvir sa soif du vice avant de terminer dans la mort. Souvent, explique Monneyron, la méditation sur l'androgynie aurait débouché dans la littérature sur le désespoir et l'échec.

Après cette réflexion théorique sur le mythe de l'androgynie et ses avatars dans la littérature, observons comment Jacqueline Harpman actualise ce mythe littéraire dans *Orlanda*.

---

<sup>306</sup> Voir à ce sujet MONNEYRON, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p. 134-136

<sup>307</sup> MONNEYRON, *L'Androgynie décadent*, op. cit., p. 77.

## L'ANDROGYNE DANS *ORLANDA*

### Aline-homme et Aline-femme

Plutôt qu'un être ambigu, un homme efféminé ou une femme masculine, l'être bissexué est représenté dans *Orlanda* sous les traits de deux personnages distincts qui sont les deux facettes d'une seule et même entité divisée en Aline (la femme) et Orlanda (l'homme): fatigué d'être maintenu prisonnier dans les tréfonds de l'inconscient et avide d'exister, ce dernier quitte un jour l'enveloppe corporelle d'Aline et s'incarne sous les traits d'un homme. Selon le narrateur, il s'agit d'une "réduplication" (p. 164) grâce à laquelle Aline-femme et Aline-homme mènent des existences séparées sans perdre leur essence commune. Celle-ci se fait voir à certains endroits du récit, par exemple dans la confusion du *je* d'Orlanda avec le *tu* d'Aline lors de l'évocation d'un souvenir d'enfance où il est question d'une carafe bleue:

"[...] c'est moi qui l'ai cassée, un jour où elle [maman] m'avait trop énervé, et tu sais bien que tu l'as fait exprès, en passant devant la petite table à roulettes de la cuisine, que j'aurais très bien pu ne pas bousculer." (p. 149)

Le narrateur exprime ses doutes concernant la séparation des personnages:

"C'est, entre ces deux-là, une bien étrange situation, et quand je dis ces deux-là, j'hésite: sont-ils vraiment bien deux?" (p. 181)

Toujours selon lui, cette séparation est un redoublement plus qu'une division, car ils sont semblables en beaucoup de points. Décrivant Aline en train d'affirmer que sa mère la tuera à force de bons conseils, le narrateur commente:

"Il est certain que la relation entre ces deux-là n'est pas facile à comprendre et je me demande ce qu'il a emporté en la quittant. J'ai déjà pu observer qu'il possédait son savoir, mais qu'elle ne l'a pas perdu pour autant: en somme, ce n'est pas un partage mais une réduplication. Orlanda a la mémoire d'Aline et les émotions dont elle n'a pas voulu, il n'a pas consenti à la soumission qui divisait sans cesse la petite fille, il est devenu le lieu où cacher la colère. Mais alors *Ma mère me tuera* dans la bouche d'Aline? C'est l'Orlanda qui s'est senti lentement assassiné, d'où vient qu'Aline le sache? Quand on attaque le garçon, touche-t-on aussi la fille?" (p. 164)

Dans la deuxième partie du récit, Aline et Orlanda vivent des moments dont le symbolisme fusionnel est explicite:

"Il est une heure du matin, ils ont sommeil, ils vont dormir tête contre tête, unité reformée qui jouit de soi-même." (p. 242)

À plusieurs reprises, le récit rapporte qu'"ils couraient à cet accollement des fronts qui les apaisait en les transformant en siamois, une seule tête pour deux corps et la complétude." (p. 261)

Plus qu'à une union charnelle, c'est à une union spirituelle qu'ils aspirent, et comme ils sont les deux pôles d'une même nature androgynique, le thème de l'inceste est latent:

"[...] elle se jeta contre lui, ils restèrent quelques secondes appuyés l'un à l'autre, il est vrai que tout spectateur les eût pris pour des amants, mais l'étroit accollement des corps ne comptait pas, seules leurs tempes se cherchaient, ils goûtèrent quelques instants à l'unicité retrouvée, le halètement du manque s'apaisa, ils sourirent." (p. 265)

Selon Jean Libis, "l'androgynat, l'inceste et la gémellité pourraient bien constituer des éléments réversibles d'une même famille mythogène", ajoutant: "Chacun de ces termes, d'une certaine manière, transgresse un ordre, s'oppose à ce qui est donné, s'érige en fantasmagorie. Chacun d'eux abolit une distance et gomme, dans une certaine mesure, une dualité. Chacun d'eux restitue une intimité perdue".<sup>308</sup> Par ailleurs, Brunel laisse entendre que le thème de l'inceste affleurerait dans le récit d'Ovide où Hermaphrodite et Salmacis ont un grand-père commun.<sup>309</sup> Conformément à ce qu'écrivent Jean Libis et Pierre Brunel, il est possible d'analyser la relation d'Aline et Orlanda à partir des thèmes de l'inceste et de la gémellité. Par exemple, dans la deuxième partie du récit, il est dit qu'ils dorment ensemble et se baignent l'un avec l'autre dans une parfaite nudité:

"Aline alla prendre des serviettes-éponges et un peignoir de bain dans l'armoire: quand elle se retourna, Orlanda, nu, se regardait dans le grand miroir à trois faces. Les automatismes de la jeune femme jouèrent, elle baissa les paupières." (p. 225)

Devant Albert, Aline fait passer Orlanda pour son frère né d'une relation adultère:

---

<sup>308</sup> LIBIS Jean, cité par BRUNEL, op. cit., p. 71.

<sup>309</sup> BRUNEL, ibidem, p. 59.

"- Ce jeune homme est mon frère [...], il est le produit d'un égarement dont mon père a été la victime il y a vingt ans." (p. 189)

Comme l'indique le narrateur observant les deux personnages, "ce pourrait être [...] le frère et la sœur évoquant leur jeunesse, mais c'est étrange car ils disent tous les deux *je*" (p. 230). Il avait dit à un autre endroit du roman: "il va de soi qu'elle [Aline] était née sous le signe des Gémeaux" (p. 60). Ces observations du narrateur induisent donc la lecture selon les thèmes de l'inceste et de la jumeauté, que Brunel, dans son essai, associe aux récits androgyniques.

L'intensité du rapprochement entre Aline et Orlanda apparaît aussi par l'existence d'un sixième sens qui les fait se rejoindre instinctivement:

"Où était-elle? Il réfléchit, n'en eut pas la moindre idée et cependant se mit en route comme si son corps le pourvoyait de la réponse que la tête refusait." (p. 236)

Pour rejoindre Orlanda, Aline trouve facilement le chemin bien qu'elle ne connaisse pas le lieu où se trouve le garçon:

"[...] et [elle] suivit l'aiguille de cette étrange boussole qui l'orientait, de rue en rue." (p. 268)

À la fin du récit, après qu'Aline a tiré sur Orlanda, l'obligeant à revenir à l'intérieur d'elle, l'unité androgynique est reconstituée et un bonheur immense est recouvré:

"[...] déjà la fusion s'accomplissait, il sentit qu'il n'était pas renvoyé dans les souterrains obscurs de l'exil, il s'unissait à Aline comme lorsqu'ils joignaient les fronts, [...] tout lui était familier, il fut comme le voyageur qui a parcouru des contrées admirables et ne peut pas se défendre d'un certain bonheur en retrouvant le paysage habituel de sa vie, il a un soupir d'aise où se consomme le retour, puis il cessa d'avoir une existence autonome et Aline agrandie respira profondément. L'expérience d'Orlanda devint la sienne." (p. 291)

### ***Orlanda* comme actualisation du mythe littéraire de l'androgynisme**

Rappelons les six caractéristiques du mythe énumérées par Philippe Sellier: l'inscription dans un temps primordial, la formation collective et orale, la présence du sacré et du surnaturel, la dimension symbolique, la réflexion philosophique et la structure sous forme de récit. Souvenons-nous aussi de la définition du mythe littéraire qu'il propose et qui suppose la présence des trois dernières caractéristiques énoncées ci-dessus.<sup>310</sup> Partant de ces éléments, voyons si le roman *Orlanda* est un vestige littéraire authentique du mythe de l'androgynie, dans la tradition duquel, si la réponse est affirmative, on pourra l'inscrire sans hésiter.

Les critères de base justifiant l'appellation de mythe littéraire sont donc trois: le sens symbolique, la dimension philosophique et la structure narrative. Il n'y a guère de doute concernant la présence dans *Orlanda* de la dernière des trois caractéristiques mentionnées. Le roman est en effet structuré en récit; et de surcroît, comme le mythe primitif de l'androgynie, il possède une structure narrative ternaire passant de l'unité androgynique à la dualité puis à l'unité reconstruite.<sup>311</sup>

Par ailleurs, sans vouloir proposer ici une étude poussée du symbolisme d'*Orlanda* et sans perdre de vue notre propos, qui est de montrer que le roman de Harpman est une réactualisation du mythe littéraire de l'androgynie, observons qu'Aline est un personnage caractérisé par une morale de la pureté et par l'activité de son esprit; elle vit loin de son corps, passe son temps dans les livres, développant une activité intellectuelle presque exclusive; prude, elle n'ose pas avoir conscience de sa beauté. De son côté, Orlanda est un personnage sensuel à l'écoute de son corps et de ses instincts; sa beauté est parfaite, comme on peut le voir lorsqu'il s'admire devant le miroir de la salle de bain:

"Ah! c'est la première fois que je me vois en entier. Je suis encore plus beau que je ne pensais! regarde ça! le dos est superbe, long et droit, avec une chute de reins bien étroite et des fesses menues, délicatement musclées, et ce duvet blond, comme il prend joliment la lumière! Je m'adore. Je suis sûr que je te [Aline] plais." (p. 225)

L'Androgynie Aline/Orlanda pourrait dès lors symboliser l'opposition entre l'esprit et la matière, comme dans le mythe primitif; Aline existerait d'abord par son intelligence et Orlanda, par ses instincts. On perçoit qu'*Orlanda* peut être lu comme une fable

---

<sup>310</sup> SELLIER, cité par MONNEYRON, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p. 13-14.

<sup>311</sup> Pour la structure en trois temps, nous renvoyons à MONNEYRON, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p. 38.

symbolique. Le premier des trois critères de base énoncés par Sellier se trouverait donc également rempli.

*Orlanda* pourrait aussi symboliser la psyché humaine; dans l'étude consacrée au symbolisme de la semaine, le personnage d'Orlanda a été présenté comme l'expression poétique d'une prise de conscience opérant dans l'esprit d'Aline; le roman illustrerait dans ce sens le dynamisme résultant de la cohabitation harmonieuse entre le masculin et le féminin à l'intérieur des êtres humains et montrerait le danger du refoulement conscient ou inconscient de cette part différente présente en chacun. Jeannine Paque, lorsqu'elle écrit que les romans de Jacqueline Harpman sont l'expression littéraire de mécanismes psychologiques, renforce notre interprétation; comme elle a soin de le dire, il ne faut pas oublier que la romancière belge est aussi psychanalyste:

"[...] l'écriture ne représente qu'une partie de son activité, partage sa vie en deux."<sup>312</sup>

Observant que l'écriture et la psychanalyse sont deux activités également essentielles dans la vie de Jacqueline Harpman, J. Paque avance prudemment l'idée que dans l'œuvre romanesque de celle-ci, la littérature pourrait être un mode d'expression privilégié des remuements de l'esprit. La romancière, de son côté, se montre néanmoins prudente quant au rapport que certains critiques voudraient voir entre son écriture et la psychanalyse; mais elle ne rejette pas l'idée pour autant:

"Je n'en vois aucun [rapport] bien qu'il faille nuancer. Lorsque j'écris, je ne 'sens' nullement la présence de ma pratique professionnelle. Mais je suppose qu'elle y est bien évidemment, je suis suffisamment informée pour le savoir mais ce n'est pas conscient."<sup>313</sup>

Penchons-nous pour finir sur la présence possible dans *Orlanda* du deuxième des trois critères de base énoncés ci-dessus et voyons si le mythe de l'androgynie actualisé dans le roman de Harpman possède un sens philosophique. Il semble que ce dernier passe par le biais du symbolisme, qui a comme caractéristique de mettre en rapport le sens littéral de l'intrigue avec un sens abstrait dont, dans une intention didactique, elle serait l'image. À la manière du *Banquet* de Platon, *Orlanda* développerait une histoire allégorique. Dans un tel cas, quelles significations

---

<sup>312</sup> PAQUE Jeannine, "Le Geste autobiographique dans la littérature féminine", *Textyles*, n° 9, intitulé "Romancières de Belgique", Bruxelles: Textyles-Éditions, 1993, p. 284.

<sup>313</sup> Jacqueline Harpman, citée par PAQUE, op. cit., p. 264.

philosophiques celle-ci exprimerait-elle? La plus évidente est sans doute celle que le narrateur associe implicitement à la doctrine sur l'amour humain exposée par Platon dans *Le Banquet*:

"Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines." (p. 146)

La relation entre Aline et Orlanda est présentée parfois selon le modèle de la quête amoureuse, incluant le désir de construire l'union parfaite des corps et des âmes. Pourtant, *Orlanda* n'est pas un roman d'amour ni un roman parlant de l'amour; disons qu'il n'est cela qu'indirectement et de façon absolument secondaire. L'amour et l'attirance réciproque existant entre Aline et Orlanda ne sont pas de type érotique et, même revêtus de connotations incestueuses, ne laissent jamais supposer que les deux personnages se désirent en tant qu'amants. La signification philosophique du roman n'est donc pas celle d'une doctrine sur la relation amoureuse, sauf si l'on considère Orlanda comme l'incarnation des désirs cachés d'Aline, dont il extérioriserait la recherche d'une plénitude sexuelle en dehors des normes et des tabous. Jacqueline Harpman exprimerait dans cette perspective ce que Monneyron nomme une philosophie idéaliste, opposant l'idée et la réalité<sup>314</sup>; par l'entremise des personnages d'Aline et d'Orlanda, elle illustrerait le réveil et l'effort de la réalité (Aline) pour correspondre à la perfection de l'idée (Orlanda) qui est en elle et, inversement, le réveil et l'effort de l'idée pour s'incarner dans la réalité; en d'autres mots, la romancière belge, à la différence de Balzac qui faisait passer dans *Séraphita* une vision spiritualiste en soumettant la matière à l'esprit et en faisant de l'androgynie un être asexué, présenterait une vision où l'ordre et la moralité qui régissent le monde réel sont amplifiés par le pouvoir de l'idée (en effet, contrairement à l'esprit, l'idée ne joue pas un rôle réducteur): l'Orlanda (le narrateur utilise parfois l'article défini, peut-être pour déshumaniser le personnage et le présenter comme un concept) fait surgir le désordre d'un autre univers où tout devient possible; le personnage de l'androgynie y libère les fantasmes de sa sexualité débridée.

Selon Monneyron, le mythe originel de l'androgynie exprimait l'idée de perfection par l'image qu'il proposait de l'harmonie des contraires.<sup>315</sup> Cette dernière est présente dans *Orlanda*, dont l'histoire montre le dépassement de divers concepts

---

<sup>314</sup> MONNEYRON, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p. 38.

<sup>315</sup> Ibidem, p. 24.

contradictaires: les concepts d'idée et de réalité étudiés ci-dessus; ceux de masculin et de féminin, transcendés dans le roman au moment où Aline se dédouble en femme et en homme; le concept d'*être* confronté à celui de *non-être* (Orlanda serait l'image du non-être qui décide d'exister); celui de raison opposé à celui de folie, quand Aline ne sait plus que penser de l'existence irrationnelle d'Orlanda; enfin, celui d'unicité opposé à celui de totalité (représenté par l'androgynie Aline/Orlanda).

Pour terminer cette ébauche de lecture philosophique d'*Orlanda*, nous dirons encore qu'au delà des symboles porteurs de vérités générales sur la vie et le monde, le roman présente une image de la complexe hétérogénéité de l'homme, plus exactement de la présence de l'autre en lui. Orlanda serait une fable philosophique sur l'identité humaine et sur la difficile connaissance qu'on a de soi-même: Aline s'ignore; l'autre (Orlanda), présent en elle, la fait se découvrir et s'assumer dans sa totalité.

Outre les trois critères de base dont parle Sellier, il semble que d'autres caractéristiques attribuées par lui au mythe pris dans un sens ethno-religieux sont présentes dans *Orlanda*. Nous dépasserions donc ici la parenté minimale exigée par le théoricien entre le mythe ancien et ses avatars littéraires. En vérité, nous ne voulons pas démontrer qu'*Orlanda* est un récit mythique (au sens ethno-religieux). En effet, il est évident qu'il ne l'est pas; son appartenance au genre romanesque, les modes de création et de réception qu'il présuppose le différencient clairement du mythe. La narration d'*Orlanda* exprime et fait revivre le mythe de l'androgynie sans relever pour cela du genre mythique. La nature du récit d'*Orlanda* est d'ailleurs indiquée dès la page de couverture, où l'on peut lire "roman" en-dessous du titre, ainsi que dans l'épigraphe:

"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. *Le Petit Littré*, 1990." (p. 9)

*Orlanda* résulte de l'imagination individuelle d'un écrivain, dont le narrateur (une romancière) serait une représentation; le récit est explicitement présenté comme une fiction romanesque et, à ce titre, se distingue du mythe, dont les affabulations fantastiques revêtent un caractère sacré et sont l'expression d'un mode d'être dans le monde. Le narrateur d'*Orlanda* écrit à la dernière page du livre:

"[...] ah! c'était un roman, une histoire inventée qui n'a eu lieu que dans ma tête." (p. 299)

Pourtant, il nous paraît intéressant d'observer comment l'auteur Jacqueline Harpman a utilisé certaines caractéristiques propres aux narrations mythiques dans l'écriture de son roman, qui présente ainsi un ton et une coloration particuliers. Revenons donc à la liste des six critères établie par Sellier pour définir le mythe au sens restreint. Nous avons déjà étudié la présence de trois d'entre eux dans *Orlanda*; observons maintenant de quelle façon les trois critères restants pourraient être applicables au récit de Harpman; il s'agit de 1) la sortie du temps historique pour rejoindre le Grand Temps du commencement, 2) l'existence du surnaturel, 3) l'origine collective et orale.

La construction du temps romanesque dans *Orlanda* telle que nous l'avons analysée antérieurement tend à faire se confondre les jours et les semaines, à faire perdre la notion de l'exacte évolution temporelle; l'a-temporalité de la fiction d'*Orlanda* serait peut-être la transposition, dans l'univers romanesque, de l'a-temporalité des mythes anciens.

En outre, le roman *Orlanda* semble avoir conservé - mais en le laïcisant profondément - le caractère magique et surnaturel de l'androgynisme primitif; sans qu'il s'agisse d'une récréation du mythe (le caractère proprement religieux a été évincé), le récit de Jacqueline Harpman le réinvente et le transforme en matière romanesque. Le personnage d'Aline/Orlanda possède ainsi une nature fantastique et il n'est pas excessif de dire que l'histoire confine au genre fantastique (l'auteur elle-même le laisse entendre à certains endroits du récit, on l'a vu, en affirmant qu'Orlanda, bien qu'il transgresse les lois de la raison, est réel).<sup>316</sup>

Enfin, s'il est vrai qu'*Orlanda* n'est pas une production orale anonyme ni n'est le résultat d'une création collective, on peut néanmoins observer dans le roman la présence d'une voix narrative s'exprimant à la première personne du pluriel (*nous*) et prenant la collectivité des lecteurs à partie pour raconter une histoire dont ils connaissent peut-être les sources (le roman de Virginia Woolf).<sup>317</sup> Ainsi, l'acte de narration fait entendre la voix d'un conteur, comme s'il s'agissait d'un commentaire *off* dirigé à un public d'écouterants auquel, quelquefois, est attribuée la parole et dont l'horizon intellectuel peut être sollicité (du moins, dans le cas des lecteurs qui connaissent l'existence de Woolf et

---

<sup>316</sup> Il y aurait matière à réflexion sur la parenté d'*Orlanda* avec le conte, le fantastique, le merveilleux et la science-fiction.

<sup>317</sup> Il reste que la collectivité à laquelle renvoient les mythes diffère évidemment de celle qui est concernée par les romans.

la nature de son roman *Orlando*). Voyons quelques exemples de ce dialogue entre le narrateur et le public; on y percevra la présence d'une forme d'oralité par l'utilisation de mots désignant un acte d'audition ou par un mode d'énonciation faisant intervenir l'acte de parole: "J'entends grogner: Mais quel effroyable Narcisse que votre Orlanda!" (p. 27); "Nous ne le [Orlanda] suivrons pas" (p. 73); "Nous ne verrons pas très longtemps Marie-Jeanne" (p. 86); "J'entends la question qu'on peut me poser: - Mais alors, [...] que vous prend-il de prétendre qu'il l'a fait?" (p. 102); "[...] et me voilà, torturée, ne sachant plus qui suivre!" (p. 128).

La similitude de l'écriture d'*Orlanda* avec un type de narration propre aux récits oraux est source d'un certain humour, relevant principalement de l'intimité de la communication entre la voix du narrateur-conteur et son public de lecteurs-auditeurs; par ailleurs, elle restitue peut-être au genre romanesque une spontanéité, certaines qualités originelles du roman comme l'imagerie fantastique ou la création d'un univers envoûtant capable de susciter une sortie hors du temps réel.

Après ce qui vient d'être étudié, nous pensons qu'*Orlanda* de Jacqueline Harpman mérite d'être intégré à la liste des œuvres littéraires qui actualisent le mythe originel de l'androgynie. Sachant cela, il nous faut encore étudier de quelle manière ce récit se distingue de la tradition qui l'a précédé et, plus spécifiquement, comment il se rattache aux sources du mythe littéraires représentées par les trois récits fondateurs.

### ***Orlanda* et les traces des récits fondateurs du mythe de l'androgynie**

Pouvons-nous déceler dans *Orlanda* un échos des textes de la *Bible*, du *Banquet* et des *Métamorphoses*? Essayons de le vérifier.

Dans le récit de Platon, les ancêtres de l'humanité, parmi lesquels les androgynes, ont la forme d'un cercle à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux sexes; l'image du cercle fait passer l'idée de perfection résultant de la totalité impliquée par la réunion et récupère peut-être la signification de l'œuf originel, dont parle Marie Delcour dans son essai:

"[...] le rêve d'une unité primordiale se précise et met à l'origine de la vie, gage de sa pérennité, un être double sorti d'un œuf, symbole de croissance et de totalité."<sup>318</sup>

Comme les ancêtres humains de la vision de Platon, l'œuf est le symbole de la synthèse parfaite, il est l'image du Tout, l'harmonie qui résulte des contraires.

Il se peut que le symbolisme de la forme circulaire ait été transposé par Harpman dans l'appartement d'Aline, qui est justement construit en forme d'anneau. Lisons comment cet espace singulier a vu le jour, naissant de la fusion entre l'appartement d'Aline et celui d'Albert, qui fit abattre la cloison séparant initialement les deux espaces privés:

"Albert faisait sauter les pans de mur, il enrobait les tuyauteries découvertes de gaines qu'il recouvrait de miroirs, il était lyrique. Comme il prenait toute la fantaisie en charge, Aline put se laisser aller et l'idée la plus folle vint d'elle:

- 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." (p. 59)

Quand il y revient pour la première fois après sa séparation d'Aline, Orlanda manifeste son contentement de retrouver un lieu qu'il affectionne particulièrement:

"- Ouf! dit-il en parcourant à grands pas l'appartement, que c'est bon de se retrouver chez soi!" (p. 221)

Durant les jours qu'ils passent ensemble dans ce microcosme, loin de tout et de tous, Aline et Orlanda goûtent des moments de bonheur parfait: ils parlent, mangent, dorment et se baignent en communion. C'est comme s'ils reconstituaient l'unité de l'œuf primordial.

La trace d'un autre récit mythique ancien est peut-être également perceptible dans la description des nombreuses immersions d'Aline et Orlanda, capables de rester sous l'eau de la baignoire pendant de longues minutes; cette façon particulière qu'ils ont de prendre leur bain pourrait être une marque de filiation (sans doute non dénuée d'humour) par rapport au récit de la nymphe Salmacis qui, dans le récit d'Ovide, séduit Hermaphrodite; dans cette histoire, en effet, l'eau joue un rôle central puisqu'elle unit les deux êtres en diluant l'opposition de leurs sexes et la différence de leurs aspirations; en définitive, l'eau permet la naissance du personnage androgynique associant la naïade et

---

<sup>318</sup> DELCOUR, op. cit., p. 106.

le jeune garçon dans une seule identité. Les épisodes des bains interviennent à plusieurs reprises dans *Orlanda* et seraient certainement relégués dans la catégorie des situations banales s'il n'y avait la mise en évidence d'un comportement hors du commun manifesté dans la baignoire par Aline et par Orlanda. L'un et l'autre aiment l'eau et sont capables d'y rester sans respirer durant un laps de temps très long. Lisons un extrait:

"[...] elle se retourna et regarda Orlanda qui flottait, le visage sous l'eau, les yeux clos. Comme elle-même quand elle s'immergeait, il devait, de temps à autre, sortir la bouche et le nez pour prendre l'air frais, il était heureux et ne semblait pas prêt à interrompre son plaisir." (p. 228)

En dehors du contexte spécifique du bain, l'image de l'eau est présente de façon explicite dans une métaphore exprimant le manque de l'autre ressenti par Aline presque au delà du supportable:

"[...] elle vacillait au-dessus d'un abîme en se distrayant comme elle pouvait, la seule vérité étant l'attente d'Orlanda et de l'instant où plonger avec lui - en lui - pour nager exquisément dans les eaux mystérieuses où ils ne pouvaient aller qu'à deux, saoulés par les mortelles délices de l'union retrouvée." (p. 271-272)

Ces épisodes ou ces références aquatiques dans *Orlanda* dialogueraient donc peut être implicitement avec le mythe d'Hermaphrodite et de Salmacis raconté par Ovide.

Par ailleurs et pour terminer notre recherche sur les traces de sources mythiques primitives dans *Orlanda*, nous pensons que l'idée de la semaine pourrait renvoyer au récit de la Genèse (nous avons déjà parlé de cela plus haut). Le thème de la création apparaît au début du livre, comme un récit de la Genèse; en effet, le lecteur y lit la matérialisation d'Orlanda traversant l'éternité du temps et prenant corps dans un jeune homme: en d'autres mots, et pour utiliser une expression de la *Bible*, ce dernier est comme le verbe fait chair qui, à un endroit du livre semblable à celui qu'occupe, dans la *Bible*, la Genèse, manifeste la nature androgynique d'Aline.<sup>319</sup> De cette façon, le roman *Orlanda* pourrait être placé dans la famille des récits inspirés, même partiellement, par l'androgynie biblique telle que Brunel la mentionne.

## **Orlanda et la typologie de l'androgynisme dans la tradition littéraire**

À laquelle des quatre représentations de l'androgynisme littéraire distinguées par Brunel peut-on rattacher la figure androgynique d'Aline-Orlanda? Au monstre scandaleux et libertin? À l'homme de douleur? Au modèle équivoque, métaphore de l'art? À l'être parfait, source d'euphorie et d'exaltation?

Avant d'entrer dans cette analyse inspirée par Brunel, intéressons-nous à l'avis de Monneyron sur les représentations de l'androgynisme au XIX<sup>e</sup> siècle. La typologie qu'il établit est différente de celle de Brunel, car elle est adaptée à la France (à quelques exceptions près) des périodes romantique et décadente; différenciant l'androgynisme (androgynisme dont les traits dominants sont masculins) et la gynandre (androgynisme dont les traits dominants sont féminins), cette typologie de Monneyron propose une classification en quatre figures: le dandy esthète, la victime éphémère, la lesbienne et la femme fatale. Selon l'auteur, mis à part *Séraphita* et *Mademoiselle de Maupin*, les récits du XIX<sup>e</sup> siècle véhiculent un modèle androgynisme appauvri par une perspective réaliste et morale réduisant dans l'androgynisme la part du surnaturel. Ces textes, continue-t-il, présentent l'androgynisme sous les traits réalistes d'individus au comportement sexuel non orthodoxe, tels qu'ils pourraient exister dans la société; ils présentent en outre un éventail limité de combinaisons à partir du scénario basé sur le mythe de l'androgynisme, à cause du souci qu'ont les auteurs de respecter la morale.<sup>320</sup> Pour ces raisons, termine Monneyron, ces représentations réduisent la portée symbolique et métaphysique élevée de la figure androgynisme primitive. Les auteurs et les récits du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il mentionne sont par exemple Henri Latouche (*Fragoletta*), Joséphin Péladan (*L'Androgynisme* et *La Gynandre*), Oscar Wilde (*Le Portrait de Dorian Gray*), Joris-Karl Huysmans (*À Rebours*), Catulle Mendès (*Méphistophéla*), Paul Adam (*Le Vice filial*), Jean Lorrain (*Le Vice errant*), Hugues Rebell (*La Nichina*). Comme on va le voir, *Orlanda* se distancierait moins du modèle mythique primitif que ne l'ont fait la plupart des récits du XIX<sup>e</sup> siècle.

On a dit que le premier type d'androgynisme présent dans la classification de Brunel est celui d'un être pervers, généralement efféminé et provoquant l'indignation. On sait que la partie masculine d'Aline représentée en Orlanda est un personnage libertin qui trouve dans son corps une source de plaisir esthétique (sa coquetterie est souvent

---

<sup>319</sup> Nous renvoyons le lecteur à la page 14 du roman.

<sup>320</sup> MONNEYRON, *L'Androgynisme romantique*, op. cit., p. 135 et 137.

associée au thème du miroir révélateur des identités<sup>321</sup>) et sexuel (Orlanda aime à exhiber ses organes sexuels, pour lui-même et pour autrui):

"Il en admira le contour, la longueur élégante, les replis gracieux."  
(p. 29)

Devant un voyageur dans le train, son identité est réduite à la forme d'un sexe; il se sent devenir "hampe, mât, étendard" (p. 46). Plus tard, devant Aline, il "ne se sent[...] pas du tout embarrassé par la légère érection que tant de charmes provoqu[ent]". (p. 226)

Pourtant, il ne faudrait pas associer la figure d'Aline/Orlanda à celle d'un être sombre et vicieux. D'abord à cause de l'existence d'Aline qui, depuis qu'elle est adolescente, vit selon les règles de l'éducation bourgeoise prodiguée par sa mère, cette même éducation qui avait refoulé dans les souterrains de la conscience tout ce qui, en Aline, représentait un écart par rapport à la norme de la respectabilité. Ensuite parce que l'attraction d'Orlanda pour le vice et les incessants appels de la sexualité sont révélés sous un jour agréable et positif. Orlanda est le double inversé d'Aline et la pudeur de celle-ci rend amusante l'effronterie du premier, qui apparaît comme un être sympathique, frondeur et spontané. Il faut signaler qu'à l'exception d'un épisode au début du roman (celui d'une rencontre avec un voyageur inconnu dans les toilettes du train), il n'y a pas de description des aventures sexuelles d'Orlanda; celles-ci appartiennent aux domaines du non-dit et du sous-entendu.

Loin d'être un prisonnier pervers du vice, il est un homme libre et dynamique, qui ne confond pas ses moments de satisfaction érotique dans les quartiers réservés pour ce type d'activité (que le roman se contente seulement d'évoquer) avec la vie au grand jour, partagée entre Aline et Paul, à Bruxelles; son homosexualité est présentée sous un éclairage plaisant, expliquée d'ailleurs comme la continuation de la sexualité d'Aline à l'intérieur de lui (sa moitié installée dans un corps masculin): comme Aline, Orlanda est attiré par les hommes. La luxure à laquelle il s'adonne est décrite avec un humour qui en évince le caractère malsain et vient contrebalancer le puritanisme bourgeois d'Aline. Par exemple, au terme de sa première expérience sexuelle dans les toilettes du train Paris-Bruxelles, Orlanda ouvre la porte et se retrouve face à face avec une respectable dame qui attend patiemment son tour devant les W.C.; celle-ci, à sa grande surprise, voit sortir les deux hommes:

---

<sup>321</sup> Comme on peut le constater aux pages 26, 227 et 292 du roman.

"Elle n'avait pas fini d'examiner avec inquiétude un jeune homme fort poli, mais vêtu en voyou, qu'à son extrême étonnement une deuxième personne quittait un lieu si étroit. Le monsieur s'inclina discrètement et passa. J'espère, pour le bonheur de nos héros, qu'elle avait une âme naïve et que le scandale n'y pénétra pas." (p. 48)

Le discours du narrateur joue ici un rôle important. Invoquant par exemple la bienséance (notamment, avec ironie et sous forme de jeu de mots, celle de la religion) ou l'honorabilité supposée d'une dame britannique respectable comme Virginia Woolf, ses non-dits et ses sous-entendus pour décrire les activités sexuelles d'Orlanda amusent certainement le lecteur.<sup>322</sup> Ainsi, à un moment où le jeune homme est en train de rire "aux anges", le narrateur joue avec les mots et écrit:

"[...] oh! ceux-là doivent détourner la face!" (p. 41)

Il dit ailleurs, décrivant Orlanda en train d'admirer la beauté de sa virilité:

"Mais, ô Virginia! Détourne tes yeux de ces lignes, il se passa alors une chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t'écarta, Orlanda regardait, reposant mollement dans sa main d'homme [...], la chose rose et tendre dont il était pourvu et trente ans de désir amoureux frémirent dans ses veines." (p. 29)

Le narrateur agit de même avec le personnage d'Aline, dont il tourne la pudeur en dérision. Dans l'épisode des *dames blanches*, un dessert à base de crème glacée nappée de sauce au chocolat, le narrateur paraît sourire de la rigide austérité d'Aline, coincée "entre les dames de Pureté, de Chasteté et de Pudeur aux fronts adornés de glaçons ou de blanche laine d'agneau" (p. 30); cette austérité semble justement fondre comme neige au soleil, les *dames* glacées faisant écho à la froideur des dames allégoriques tirées de l'œuvre de Woolf. Il y aurait donc une source d'humour fonctionnant aux dépens d'Aline, en état de stupéfaction :

"[...] et ici, devant les dames blanches qui fondent dans les coupes, elle est stupéfaite." (p. 152)

---

<sup>322</sup> Pour la référence à la bienséance, voir *Orlanda* aux pages 41, 73, 109, 117; pour les références à Virginia Woolf, voir les p. 27, 36, 45, 129, 160.

Dès lors, il n'est pas surprenant que le narrateur commente la brusque transformation d'Aline qui, au contact d'Orlanda, devient audacieuse; elle agit comme jamais encore: elle ment à Albert, parle de mauvaise littérature à ses amis, fait des escapades en ville:

"Décidément, Aline ne cesse pas de me surprendre. Je croyais qu'elle était une femme timorée, je n'attendais pas d'imagination, donc pas de mensonges: en somme, je l'ai suivie dans l'idée qu'elle a de soi, en oubliant qu'elle a constitué l'Orlanda. La complexité des âmes piège parfois le conteur, ce qui me trouble le plus est l'incroyable malhonnêteté de cette aimable jeune femme [...]" (p. 192)

Autrefois "immensément convenable" (p. 99), Aline attire maintenant les points d'exclamations du narrateur faussement scandalisé:

"Mais, grands dieux! c'est qu'elle est retorse! je ne m'attendais pas à cela de sa part." (p. 188)

Ces exclamations et ces interventions du narrateur ne jettent pas le discrédit sur Aline; elles sont plutôt source d'un humour complice avec le lecteur et manifestent en réalité l'admiration et l'amusement du narrateur devant les revirements d'attitude inattendus et la soudaine légèreté de la jeune femme en train de se libérer du carcan de ses bonnes manières:

"Ce n'est plus du tout la femme morose de la gare, ni l'amputée qui marchait sans joie aux côtés d'Albert." (p. 78-79)

Ces commentaires du narrateur ont un effet de distanciation par rapport au type traditionnel de l'androgynisme triste ou dépravé. Sérieuse ou bien élevée, Aline est tournée en dérision; elle devient admirable lorsqu'elle se laisse contaminer par Orlanda dont le libertinage et l'insouciance sont source de vitalité et de bonne humeur. L'androgynisme Aline-Orlanda est décrit positivement pour sa capacité à dépasser les clivages moralisateurs et à inverser les rapports habituels opposant le vice à la vertu.

Cet androgynisme reproduirait-il d'avantage l'image que Brunel intitule le personnage de douleur? Pâle et souffrant, ce dernier est solitaire, hanté par le sentiment d'être différent des autres, déchiré par la perte de l'état d'enfance où il ne se savait pas encore déterminé par un sexe unique. D'après Brunel, les portraits d'androgynisme dans la

tradition littéraire sont généralement graves; ce sont des êtres qui souffrent parce qu'ils veulent transgresser un écart (entre l'homme et la femme, entre la créature et le créateur, entre l'homme et le cosmos, entre le temps et l'éternité) et que, pour cette raison, ils appartiennent à la marginalité. Comme l'écrit Brunel, "la voie de la perfection androgynique a pour prix la mutilation, la solitude, la réprobation divine ou humaine: même exaltante, elle reste liée au péril que signalaient ses premières formes".<sup>323</sup> Monneyron va dans le même sens que Brunel; parlant des androgynes figurant dans les œuvres du XIX<sup>ème</sup> siècle, il écrit:

"Leurs désirs ou les désirs qu'ils suscitent les entraînent vers des abîmes opposés à ceux auxquels leur perfection formelle ou leur pureté initiale semblaient les destiner."<sup>324</sup>

Monneyron classe donc aussi la représentation androgynique du côté du vice et de la douleur.

Dans ce même esprit, observons que, dans *Orlanda*, Aline-femme se transforme au fil du récit et se découvre "des cernes sous les yeux, les traits tirés, l'air hagard" (p. 266):

"- Une camée! J'ai l'air d'une camée!" (p. 266)

En réalité, depuis la Brasserie de l'Europe à Paris, une tension ne la quitte plus et lui devient même familière.<sup>325</sup> Orlanda, lui, est moins atteint, car "[...] docile à son seul caprice [il] p[eu]t tromper l'impatience en draguant" (p. 261). Pourtant, il recherche aussi la présence d'Aline, s'embusque devant son appartement, l'invite chez le glacier, essaye de la retrouver à l'université, cherche à multiplier les rencontres pour lui parler et pour la toucher. Il ressent un "étrange élan" vers Aline et désire qu'elle connaisse qui il est, qu'elle l'accompagne en esprit, sinon en personne.<sup>326</sup> Son corps le guide vers elle spontanément, sans qu'il en ait conscience. Ils ont besoin de se retrouver pour éliminer la douleur du manque, sans cela insupportable. On lit par exemple qu'après sa sortie du corps d'Aline, Orlanda se sent triste, exilé du bel appartement qu'il pouvait habiter autrefois; il a fui ce qu'il pensait être une prison pour vivre un autre type d'enfermement:

---

<sup>323</sup> BRUNEL, op. cit., p. 76.

<sup>324</sup> MONNEYRON, *L'Androgyne décadent*, op. cit., p. 17.

<sup>325</sup> Nous renvoyons le lecteur à la page 223 du roman.

<sup>326</sup> Nous renvoyons le lecteur à la page 147 du roman.

"L'impulsion l'avait jeté hors d'Aline car il détestait la prison et voilà qu'il était enfermé à l'extérieur de chez lui: pendant une seconde, il sut que, si furieux qu'il fût contre son geôlier, il aimait les livres, l'immense baignoire, la passerelle vitrée où se glisser entre les branches des bougainvillées et les murs clairs des pièces peu meublées. Cette pensée le fit frissonner de colère, il se crispa [...]." (p. 127)

La référence au mythe de Tristan et Yseult, caractérisé par la tristesse et l'impossible réalisation de l'amour qui sera finalement vaincu par la mort, se fait l'écho de la souffrance d'Aline et Orlanda:

"Tristan et Yseult nous hantent [...] et l'amour qui est le lot des mortels est toujours vaincu." (p. 166)

Le sentiment de folie qui s'empare d'Aline est une autre manifestation de la douleur:

"Aline soupira. Il fallait bien le reconnaître: elle ne doutait plus. Ne pas douter signifie peut-être que je suis devenue complètement folle? Elle haussa les épaules: c'est une autre folie de ne pas se rendre à l'évidence, même si l'évidence semble insensée. J'ai plongé dans un roman fantastique." (p. 180)

Le personnage d'Aline est en proie à ce sentiment d'étrangeté à plusieurs reprises.<sup>327</sup> La folie exprime le malaise de l'étonnement devant la transgression représentée par la réalité de l'androgynie.

Pourtant la souffrance est transcendée dans *Orlanda*. Jacqueline Harpman narre une histoire dont le héros androgyne conquiert son bonheur et parvient à reconstruire son unité. De cette façon, son roman rejoindrait la tradition littéraire de l'androgynie heureux, modèle de perfection et motif d'admiration euphorique, le troisième type androgynique défini par Brunel. Les rencontres d'Aline et Orlanda sont effectivement synonymes de vigueur:

"Une étrange osmose unit ces deux-là, Orlanda infuse de la vigueur à Aline, mais il faut la proximité physique." (p. 143)

Elles signifient aussi une conscience accrue, un savoir amplifié:

---

<sup>327</sup> Voir à ce sujet les pages 154, 179, 257, 268 du roman.

"C'est alors qu'Orlanda comprit ce qu'il voulait [...]: il désirait qu'elle le sût, qu'elle l'accompagnât en esprit, sinon en personne. Je veux la déniaiser, se dit-il." (p. 147)

L'existence d'Orlanda fait comprendre à Aline:

"[...] ces choses que chacun est seul à connaître sur lui-même et qui font peur. Ce que je n'ai jamais dit me définit et m'isole absolument, cela que je suis seul à savoir sur moi garantit mes frontières, ici c'est moi, là c'est le reste du monde qui ne sait pas ce que je n'ai jamais avoué" (p. 147-148).

Orlanda est pour Aline une "charge de dynamite" (p. 250) et une libération: "elle n'a plus peur" (p. 242), quitte définitivement son vêtement de tristesse et de dépression qui la rendait morose au début du roman. Lors de la fusion finale, il est vrai que le thème de la mort est présent:

"[...] alors il préféra le retour à la mort et laissa les courants naturels le porter vers son lieu d'origine, mais des larmes coulaient le long de ses joues immatérielles, il pleurait sa vie d'homme et fit sa rentrée en sanglotant." (p. 289)

Toutefois, la mort est directement sublimée et Aline sent se répandre dans les veines de son être la présence d'Orlanda:

"[...] elle sentit battre cette partie de son corps que sa mère n'avait jamais nommée [...] et dit: - Je suis moi." (p. 291-292)

Il faut préciser que l'androgynie dans *Orlanda*, contrairement à ce qui est observable dans les récits de la tradition littéraire de l'androgynie heureux, manifeste un désir (hétérosexuel et homosexuel) qu'il peut assouvir. Loin d'être représenté sous les traits d'un être habité par un désir idéal impossible à concrétiser, Orlanda explore, sans barrières ni limites, la réalisation de sa sexualité. De cette façon, il surmonte les frustrations et les interdits d'Aline, réalisant ce qu'elle n'a jamais osé expérimenter. Aline et Orlanda séparés représentent chacun une expérience différente de la sexualité. Elle fait l'amour avec Albert mais le narrateur se demande si elle l'aime vraiment, car elle ne semble pas sentir bouillir en elle le feu de l'amour:

"Aline aime-t-elle Albert? Aucun feu ne la brûle, cela est sûr, mais elle a de l'affection [...]. La passion n'est pas là." (p. 184)

Orlanda n'est certes pas amoureux mais le narrateur laisse entendre qu'il est insatiable dans son désir et fougueux dans ses relations sexuelles. Plus qu'à l'écoute de ses passions, il libère et suit ses instincts. Il déclare à Aline:

"Où tu rougis, je commence à bander." ( p. 242)

La dialectique entre deux sexualités différentes (l'une est calme, sans passion; l'autre, animale) est transcendée lorsqu'Aline et Orlanda reforment une même entité; Aline, satisfaite à la perspective de retrouver Albert, se sent "impatiente [...] de le donner à la fougue de l'Orlanda" (p. 292); sexualité et passion semblent s'être rencontrées.

Il reste à parler de la quatrième catégorie d'androgynie littéraire, celle de la métaphore de l'activité poétique perçue comme expérience équivoque. Monneyron confirme les propos de Brunel, car selon lui "l'idéal androgyne vient avant tout d'une réflexion sur l'art".<sup>328</sup> Voyons si cela est perceptible dans *Orlanda*.

La réflexion proprement esthétique serait un des niveaux de connaissance englobé par le mythe de l'androgyne. Comme l'explique Monneyron, Oscar Wilde en fait la démonstration en écrivant *Le Portrait de Dorian Gray* qui oppose l'œuvre d'art éternelle et la nature soumise au changement; l'image parfaite et immuable de la peinture contraste avec son modèle appelé à vieillir et à perdre la perfection de ses magnifiques mais éphémères attraits.<sup>329</sup>

Jacqueline Harpman, dans le début de son roman, fait peut-être référence à l'acte de la création romanesque, au surgissement de la fiction (Orlanda naît et connaît un destin de personnage romanesque que ne limitent pas les lois de la vraisemblance) à partir de la réalité (Aline déterminée par son travail, son eau minérale et ses aspirines). Conformément à l'esprit du mythe de l'androgyne, elle présenterait l'acte de la création comme une fragmentation à partir d'un état premier où existaient tous les possibles. Le surgissement d'Orlanda est comme l'incarnation des virtualités romanesques. L'androgyne Aline/Orlanda pourrait dès lors être l'image des rapports mystérieux entre la réalité et la fiction. Pour utiliser une expression du vocabulaire alchimique signifiant la rencontre et l'annulation des contraires, nous pourrions considérer l'art romanesque comme une forme particulière de *coincidentia oppositorum* transcendant, par l'art de l'écriture, les concepts du réel et du fictif. Aline/Orlanda en serait la représentation, nous

---

<sup>328</sup> MONNEYRON, *L'Androgyne décadent*, op. cit., p. 59.

<sup>329</sup> Ibidem, p. 82.

y reviendrons en parlant du métadiscours. On ajoutera qu'Aline/Orlanda pourrait aussi signifier les parts masculine et féminine à l'œuvre chez tout écrivain qui, comme le signale l'auteur<sup>330</sup>, transcende la dualité des sexes.

\*

Pour conclure cette partie, disons que Jacqueline Harpman renouvelle et vivifie l'image de l'androgynisme littéraire. Elle s'inscrit dans la tradition romanesque qui l'a précédée mais s'en éloigne là où celle-ci limitait la figure de l'androgynisme par des cadres érotique et éthique qui en faisaient un être réaliste et marginal affligé par la tristesse et par la solitude.

Elle s'en écarte encore en ne privilégiant pas la représentation masculine: il y a dans les textes littéraires, explique Monneyron, un attrait particulier pour les hommes androgynes et un rejet des représentations de femmes masculines. Malgré les apparences, *Orlanda* ne perpétue pas cette vision que Monneyron rattache à une société de type patriarcal où l'homme exerce un pouvoir de domination.<sup>331</sup> Certes, Orlanda a l'apparence d'un homme; mais son prénom est féminin, délibérément différencié de l'Orlando de Virginia Woolf, et sa personne est la représentation fictionnelle d'Aline, la matérialisation d'une part de celle-ci qui, à la fin du roman, retourne à son état d'origine à l'intérieur du corps féminin. C'est donc bien la femme - en l'occurrence Aline - qui constitue l'essence de la représentation de l'androgynisme présenté dans *Orlanda*. C'est peut-être une rupture et un renouveau par rapport à la tradition littéraire.

Enfin, le métadiscours tel que nous l'avons analysé dans le chapitre précédent qui, rappelons-le, abordait le thème de la représentation du roman dans le roman, pourrait être rapproché du concept de l'androgynisme; le roman perçu comme reflet de lui-même posséderait en effet une nature androgynique exprimant la diversité à l'intérieur de l'unité, le dépassement des oppositions et la transgression<sup>332</sup>; le roman serait un type particulier d'androgynisme mêlant le réel et la fiction, la nouveauté et la tradition, les voix de l'auteur, du narrateur et des personnages, les sens littéral et figuré, l'écriture et l'oralité, les temps du passé, du présent et du futur. Le thème de l'androgynisme dans *Orlanda* serait, dans une telle perspective, la représentation métaphorique (et peut-être

---

<sup>330</sup> Voir Itinéraire biographique et littéraire, en annexe.

<sup>331</sup> MONNEYRON, op. cit., p. 68.

<sup>332</sup> Voir à ce sujet la description de l'androgynisme comme métaphore de l'activité littéraire, in: BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle éd. augmentée, op. cit., p. 68-69.

même allégorique) du roman *Orlanda* lui-même, dont les 300 pages seraient le signe concret d'un dédoublement du réel, d'une faille opérée dans le cours normal des événements par l'œuvre de fiction à partir d'Aline, qui est une image de Jacqueline<sup>333</sup>; *Orlanda* serait, dans un sens plus large, un récit symbolisant la création littéraire, plus précisément la création romanesque.

---

<sup>333</sup> Il y aurait une étude à faire sur le jeu autobiographique réalisé dans *Orlanda*; on observerait plusieurs détails, semés au fil du texte, renvoyant à la vie de Jacqueline Harpman; comme dans un roman antérieur (*La Plage d'Ostende*), celle-ci s'est ménagé, en forme de clin d'oeil, une place dans son récit.

## CONCLUSION

Nous avons présenté l'histoire de la Belgique et montré l'existence d'opinions diverses (souvent contradictoires) qui reconnaissent ou nient la légitimité d'une nation, voire d'un État belges. Nous avons mis en évidence l'existence d'explications historiques *a posteriori* soucieuses de faire valoir un fédéralisme belge ancré tantôt sur la séparation, tantôt sur l'union. Il est apparu que les problèmes communautaires et régionaux belges sont amplifiés par certains historiens et relativisés par d'autres, en sorte que les assertions sur l'histoire de la Belgique comportent une part de vérité et une part de fiction qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer. Il est dès lors important de ne pas voiler les sous-entendus politiques se cachant derrière les ouvrages des historiens; en définitive, chacun témoigne souvent (pas toujours) d'une vision déterministe formulée à partir de présupposés (idéologiques?) sur la Belgique qui conditionnent leur vision relativement à l'idée d'un État-nation.

Il ressort de tout cela une difficulté à définir une identité belge spécifique dès lors que la perception et la réception de celle-ci sont prédéterminées par des cadres et des codes pétris par l'émergence des États-nations au XIX<sup>ème</sup> siècle; ces codes, qui postulent par exemple que la langue est l'essence de la nation ou, que pour qu'une nation existe, il lui faut déclarer la guerre à autrui (point de vue que les faits confirment certes à de nombreux égards), semblent discutables. Pour étudier la Belgique, il semble donc fondamental de complexifier le point de vue et de ne pas se limiter aux idées reçues.

Le discours et la compréhension du Belge francophone relativement à son pays, à sa région et à sa communauté conditionnent assez sensiblement les écrivains belges francophones et leurs choix esthétiques. L'absence de consensus sur l'origine et la nature de la nation Belgique traduit une identité belge complexe dont il est possible de percevoir des effets dans le champ littéraire francophone du pays.

Selon les époques et selon les auteurs, des attitudes diverses se sont manifestées. Les unes ont contribué, dans les premières années du royaume, à alimenter le rêve d'une nation unie, nécessaire et légitime; les écrivains de ce temps formaient la génération dite léopoldine, qui a œuvré dans l'optique d'une *âme belge* telle que l'a formulée Edmond Picard et qui associait dans une même identité belge harmonieuse les éléments de la latinité et de la germanité. Plus tard, dans la mouvance obligée de l'affirmation francophone face au mouvement flamand, beaucoup d'écrivains ont délaissé la patrie et ses illusions nationales pour se retrancher derrière la langue française et se tourner, au nom de celle-ci, vers la France, dont ils se sont efforcés de gagner la reconnaissance et l'estime. Pourtant, à la fin des années 1970, des écrivains francophones de Belgique ont énoncé les bases d'une francophonie belge spécifique, consciente de son identité en creux mais décidée à affirmer sa *belgitude*, puis sa *belgité* (Marc Quaghebeur utilise aujourd'hui cette expression, forgée par Ruggero Campagnoli, pour manifester qu'un chemin a été parcouru depuis la *belgitude* et ce qu'elle avait permis seulement de faire entrevoir<sup>334</sup>), devant l'Autre français.

Marc Quaghebeur rappelle l'importance du débat relatif à l'autonomisation des francophonies face à la France et à son appropriation de la langue française. Il énonce un discours visant à promouvoir l'émergence des cultures francophones spécifiques au sein des espaces belge, européen et mondial. Sa réflexion touche à une variété de situations et d'historicités francophones comme la Belgique, la Suisse, le Canada, l'Algérie, le Congo.

Les ouvrages critiques consultés mentionnent pour la Belgique francophone l'existence de traits littéraires spécifiques parmi lesquels un certain rapport à la langue semble jouer un rôle souvent explicite. Épurées, évanescences, fantaisistes ou autres, les recherches stylistiques des écrivains belges francophones manifesteraient une attitude allant du retranchement au débordement et témoigneraient d'un effort de réappropriation de la langue.<sup>335</sup> Parlant de plusieurs écrivains belges francophones, Marc Quaghebeur écrit:

"[...] on peut, chaque fois, voir s'inscrire ou se profiler une historicité spécifique qui transcende - subtilement et ironiquement,

---

<sup>334</sup> QUAGHEBEUR Marc, "Avant-propos à la deuxième édition", in: idem, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor, 1998, p. IV.

<sup>335</sup> QUAGHEBEUR, "Spécificités des lettres belges de langue française", in: *Congo-Meuse*, revue des lettres belges et congolaises de langue française, numéro 1, intitulé "Écrire en français en Belgique et au Congo", Mbuji-Mayi (Congo): CELIBECO, 1997, p. 174.

fût-ce en pleine dénégation - les formes canoniques des codes littéraires français; bricole d'autres assemblages; bouleverse et emmêle les frontières des genres, des temporalités et des topologies; fait du paysage ou du décor un espace qui est plus que ce que la raison leur concède généralement."<sup>336</sup>

Après nous être penché sur l'histoire de la Belgique et sur ses lettres francophones, nous avons fait une analyse du roman *Orlanda*. Pour avoir de ce dernier une vision panoramique, nous nous sommes d'abord attaché à dégager quelques éléments essentiels de la composition narrative: l'accélération de plus en plus forte du rythme de l'intrigue, la présence d'un narrateur-écrivain se ménageant une place dans le début du roman et commentant sa propre activité créatrice, une organisation temporelle aux repères symboliques, la présence de la petite bourgeoisie et les valeurs incarnées par chacun des deux protagonistes. Nous nous sommes intéressé ensuite au métadiscours, montrant les moyens mis en œuvre pour que le roman soit un miroir de lui-même, dévoilant certains traits de l'écriture de Jacqueline Harpman dans *Orlanda*. Enfin, nous avons étudié le mythe de l'androgynie, ses sources primitives et les représentations qu'il a suscitées dans la littérature au fil du temps. Nous avons perçu que, laïcisé par Jacqueline Harpman, ce mythe donne lieu dans *Orlanda* à une réflexion sur le thème de l'identité, qui inclut l'identité romanesque. Ainsi, une lecture possible de l'androgynie Aline/Orlanda a fait apparaître qu'il pourrait s'agir d'une image (symbolique et métadiscursive) de la nature androgynique du roman, considéré comme un espace où la fiction et la réalité, la tradition et la modernité coexistent par-delà leurs différences; l'androgynie permettrait donc d'exprimer le pouvoir de la création romanesque.

La présence de l'humour est une caractéristique importante du roman qui justifierait une étude particulière. Nous avons toutefois mis en évidence la notion de divertissement et fait apparaître le roman comme un jeu. Vu sous cet angle, *Orlanda* aurait-il quelque signification dans la perspective de la Belgique francophone? C'est possible si l'on adopte une attitude conforme à celle décrite par l'auteur belge Henri Michaux:

"Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe?"

---

<sup>336</sup> QUAGHEBEUR, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", in: GONZALEZ Ana (Org.), *Historia de las literaturas francofonas*, Madrid, Catedra, sous presse. Nous remercions monsieur Quaghebeur de nous avoir communiqué ce texte encore inédit.

Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.

Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.

Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi?"<sup>337</sup>

Le discours de Michaux relativise l'opinion du texte écrit par un auteur, porteur d'un message unique qu'il appartiendrait au lecteur de décoder; il suggère que le sens du texte est ouvert et que l'acte de lecture est un acte de création. Allons dès lors plus loin, cherchons autre chose, pour que rebondissent peut-être les significations d'*Orlanda*. Il nous est apparu que la Belgique est androgyne et "comporte une dualité multiséculaire qui contredit les schémas au nom desquels on entend [...] construire les États"; les parts qui la composent, outre qu'elles revendiquent et affirment une identité spécifique, forment un ensemble qui, pour avoir voulu préserver l'unité, est aujourd'hui "un des pays les plus sophistiqués qui soient".<sup>338</sup>

Le fait qu'*Orlanda* se déroule à Bruxelles (il n'est fait mention de Paris qu'au tout début du roman), le fait aussi qu'apparaisse la figure d'une mère castratrice dans différents endroits du roman (que ce soit sous les traits de Mme Berger, de Mme Renault ou de Virginia Woolf) ne sont pas sans rapport avec l'histoire de la communauté linguistique belge francophone soucieuse d'affirmer sa spécificité par rapport à l'Autre français.

Le récit dit pourtant qu'après avoir savouré la prodigieuse nouveauté de l'*extraterritorialité* (p. 146), *Orlanda*, comme le Belge francophone, souffre d'être "enfermé en dehors de chez lui" (p. 127) et désire retrouver sa maison dont il se sent exilé. On peut lire aussi qu'Aline habite dans un appartement situé entre la rue Molière (un nom qui symbolise la France) et la rue Constantin Meunier (ce dernier était un peintre de Bruxelles), qu'il est construit en forme de cercle et exprime une volonté d'ouverture (les cloisons sont abattues, il est possible de circuler dans un espace en forme de boucle qui fait se rejoindre harmonieusement les côtés rue Molière et rue Constantin Meunier). Tout ceci évoque une Belgique où, par delà les oppositions intra-nationales et par delà les différences vis-à-vis de la France, pourrait régner une forme d'harmonie.

---

<sup>337</sup> MICHAUX Henri, "Postface", in: idem: *Plume, précédé de lointain intérieur*, Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1998, p. 220.

<sup>338</sup> QUAGHEBEUR, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", op. cit.

Nous voudrions prolonger encore notre lecture d'*Orlanda*, la compléter par l'étude d'autres romans de Jacqueline Harpman, analyser en ceux-ci la présence de mythes, approfondir notre réflexion sur le peuple francophone de Belgique. Mais nous nous arrêtons, conscient que nous sommes arrivé au terme d'une étape à laquelle nous allons donner suite, pour aller plus loin dans la compréhension et l'analyse d'une littérature, d'un peuple et d'un pays dont la reconnaissance nous tient très à cœur, que nous aimons et qui déterminent une part de notre identité.

## ANNEXE

# UN BREF ITINÉRAIRE BIOGRAPHIQUE ET LITTÉRAIRE

### UNE HISTOIRE DE JACQUELINE HARPMAN

Depuis une dizaine d'années, les textes publiés sur la romancière Jacqueline Harpman construisent un récit. Les articles de journaux, les quatrièmes de couverture et les postfaces de romans publient des informations brèves qui se répètent et se confirment dans le temps, ajoutent parfois un détail encore ignoré sur l'existence de Jacqueline Harpman. La réitération des informations, la volonté et le choix manifestés par les critiques et par l'auteur lui-même de mettre en évidence certains épisodes précis, les précisions biographiques accumulées au fil des années nous ont permis d'écrire ce qui suit.<sup>339</sup>

La carrière littéraire de Jacqueline Harpman a connu deux phases. La première va de 1958 à 1966, huit années pendant lesquelles l'auteur a publié quatre romans. La deuxième carrière débute en 1987 et va jusqu'à ce jour: en 15 ans, l'auteur a publié 11 romans. Abandonnant toute activité d'écriture pendant 20 ans, il explique:

"J'ai arrêté d'écrire [...] parce que je voulais retourner à l'université. Après un détour, je revenais à mon idée première, la psychanalyse."<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Nous remercions le Musée de la Littérature (Belgique) qui nous a fait parvenir plusieurs articles de presse datés de 1990 à 2000 concernant la production littéraire de Jacqueline Harpman; les références de ces articles, qui m'ont été envoyés sous forme de photocopies, sont parfois incomplètes voire absentes, ce dont nous nous excusons. Les intéressés peuvent se procurer ces documents au Musée de la Littérature (Bruxelles).

Cette longue formation l'éloigne de l'écriture. Jacqueline Harpman n'imaginait pas de concilier la littérature et la psychanalyse. Aujourd'hui, la production littéraire de Jacqueline Harpman est féconde puisqu'elle publie près d'un roman par an.

La romancière belge habite dans le quartier chic d'Uccle, une des dix-neuf communes bilingues de Bruxelles. Mariée à Pierre Puttemans, architecte et poète, elle habite une élégante maison bourgeoise que les journalistes décrivent avec une certaine affectation de style dans le but non avoué de créer une atmosphère de légende autour de l'écrivain:

"Partout chez elle, le cuir, le bois déclinent la gamme chaude des bruns. Jusque sur les murs généreusement hâlés pour mieux en percevoir la présence-cocon autour d'elle. Ils sont tapissés de livres côté ombre. Côté porte-fenêtre, ils accrochent la lumière, le foisonnement d'un jardin intérieur et l'élégance d'un piano noir."<sup>341</sup>

Jacqueline Harpman a des chats, également insérés dans les exercices de style journalistiques. On apprend par exemple que l'un d'eux porte le nom "aristocratique et proustien" de Bazin de Guermantes.<sup>342</sup> Ils font partie de l'espace où vit et travaille l'écrivain belge. J'ai trouvé des poils de chat collés sur une des deux enveloppes envoyées par Jacqueline Harpman à mon adresse à Porto Alegre.<sup>343</sup> Cette découverte m'a fait me souvenir de textes journalistiques comme celui qui suit:

"Deux chattes blanches se baladent sur les fauteuils du salon [...]. L'un[e] prend la pose au sommet d'une étagère. L'autre s'étend de tout son long entre deux rayonnages, toujours attenti[ve] à ne pas perdre une miette de ce qui se dit."<sup>344</sup>

Des dix premières années de sa vie, Jacqueline Harpman affirme ne pas se souvenir. L'éclat de son séjour à Casablanca, alors qu'elle entrait dans l'adolescence, a terni, voire effacé la période antérieure. La romancière est née à Etterbeek, dans la banlieue sud de Bruxelles, en 1929. Son père, d'origine juive et hollandaise, vendait des

---

<sup>340</sup> HARPMAN Jacqueline, "J'ai deux amours, l'inconscient et le roman", mini-interview concédée à Josiane Vandy, 1990. (référence incomplète)

<sup>341</sup> HARPMAN, "Jacqueline Harpman, psychanalyste et romancière", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir illustré*, 24/08/1994, p. 8.

<sup>342</sup> HARPMAN, "J'écris tant que ça m'amuse", interview concédée à Jacques De Decker, *La Libre Belgique*, Bruxelles, 4/11/1990.

<sup>343</sup> À moins qu'il s'agisse des poils d'un manteau en fourrure ou de moufles de laine; mon imagination a préféré identifier les chats.

<sup>344</sup> "Écrivains", *Gaël*, novembre 1991, p. 82-83.

objets de luxe dans les contrées lointaines: l'Amérique du Sud, l'Afrique du Nord, l'Indonésie et l'Indochine étaient les pays où il se rendait pour pratiquer ses transactions. La mère de Jacqueline Harpman était Belge, elle avait aussi le virus des pays lointains. Le couple acquit peu à peu une petite fortune. En 1937, la famille déménagea place Constantin Meunier dans un appartement très confortable; le personnage d'Aline dans le roman *Orlanda* habite un appartement situé à la même adresse:

"Aline's apartment belongs in reality to Harpman and her sister, who lives there with her husband.

'The apartment is fine for two', says the author. 'But we spent part of our childhood there when there were five of us, and it was far too small. So in my novel, I allowed myself the luxury of pulling down the dividing wall and adding the flat next door. My husband doesn't condone the changes - he thinks they would [sic] look awful - but I am delighted with it.'"<sup>345</sup>

Pour échapper à l'invasion allemande, la famille Harpman émigra au Maroc, à Casablanca, en 1940. Ce fut le commencement d'une période que l'écrivain aime à présenter dans les interviews comme heureuse, éclairée, bien que solitaire. À Casablanca, la jeune Jacqueline se prit "d'une véritable passion pour la grammaire, la syntaxe et les grands classiques de la littérature française".<sup>346</sup> À 14 ans, elle découvrit Freud par hasard, parce qu'elle cherchait dans la bibliothèque municipale un roman de Flaubert dans la section des "F" et que *Madame Bovary* précédait les livres du psychanalyste. En lisant Freud, elle se sentit chez elle et eut la certitude qu'elle serait psychanalyste. Durant cette période, elle avoue avoir écrit des bribes de romans, qui ne dépassaient jamais la première page. Elle lisait beaucoup, faisait de la natation et ne vivait que pour l'école (elle était fascinée par son professeur de français); elle ne fréquentait guère les autres enfants. Cette vie idyllique s'acheva peu après la guerre. Jacqueline Harpman explique qu'avec la fin des colonies, le commerce itinérant disparut. Et sa famille revint à Bruxelles, que Jacqueline trouva bien grise.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> HARPMAN, "Mad about the boy", interview concédée à Lisa Johnson, *The Bulletin*, December 5th, p. 29.

<sup>346</sup> CAUNES Blandine (de), "Postface", in: HARPMAN, *Dieu et moi*, Paris: Mille et une nuits, 2001, p. 88.

<sup>347</sup> Pour ces informations, voir HARPMAN, "Une Psychanalyste peu convenable", interview concédée à Josiane Vandy, *Gael*, 1992, p. 13 (référence incomplète); HARPMAN, "Jacqueline Harpman, psychanalyste et romancière", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir illustré*, 24 août 1994, p. 8-9; "Repères biographiques", in: HARPMAN, *Les Bons Sauvages*, coll. "Espace Nord", Bruxelles: Labor, p. 330-331.

Après son retour au pays natal, elle termine ses humanités (études secondaires). En 1947, elle s'inscrit à l'université où elle commence des études de médecine. À 21 ans, elle est atteinte de tuberculose et passe près de deux ans dans un sanatorium:

"Malgré la maladie, le repos absolu, l'austérité des lieux, ou peut-être à cause de tout cela, la bizarre autonomie du reclus est bonne à vivre. Hors le sommeil, l'existence est dévolue à la lecture et bientôt à l'écriture."<sup>348</sup>

Guérie, Jacqueline Harpman reprend ses études interrompues. Elle entame sa cinquième année de médecine mais de nouveaux problèmes de santé compromettent ses examens et elle recule devant certains actes médicaux pour lesquels elle se sent mal formée. Finalement, elle abandonne définitivement la médecine en 1953. La même année, elle se marie avec le cinéaste Émile Degelin, mais préfère aujourd'hui ne pas évoquer cet épisode de sa vie.<sup>349</sup> Sur ce sujet, elle dit seulement:

"Je me suis mariée une première fois brièvement et la seule manière qui me soit apparue de conquérir mon indépendance a été de m'enfuir à tire-d'aile."<sup>350</sup>

Elle s'adonne totalement à l'écriture et, pendant une période de 10 ans, va publier des romans; le premier paraît en 1958 chez un éditeur parisien. En 1961, elle rencontre Pierre Puttemans avec qui elle a deux filles, en 1963 et en 1965. Son parcours biographique prend un tournant en 1967 puisqu'elle cesse d'écrire et s'engage sur la voie de la psychanalyse. Elle décide ainsi de retourner à l'université pour y faire des études de psychologie. Pendant presque vingt ans, elle n'écrit plus une ligne.<sup>351</sup> Elle est engagée comme psychothérapeute avant la fin de sa formation et, à partir de 1971, elle ne fait plus que de la psychanalyse.

Pourtant, le 14 juillet 1985, elle assiste, surprise, à "la réactivation d'une mémoire restée immobile".<sup>352</sup> Elle se remet à écrire. Pendant des jours de vacances, elle

---

<sup>348</sup> "Parcours chronologique", in: HARPMAN, *Les Bons Sauvages*, op. cit., p. 331-332.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>350</sup> HARPMAN, "Entretien avec Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste", interview concédée à Monique Verdussen, *La Revue générale*, numéro 12, 23/12/1997, p. 45.

<sup>351</sup> HARPMAN, "Jacqueline Harpman, psychanalyste et romancière", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir illustré*, 1994.

<sup>352</sup> "Parcours chronologique", op. cit., p. 334. On remarquera au passage la similitude avec la situation d'Aline au début d'*Orlando*; la mémoire de la jeune fille se réveille soudain à la lecture d'*Orlando* de Virginia Woolf et fait naître le roman.

prend un crayon, un papier et se met à écrire une phrase, puis deux, trois. "Et tout s'est remis en mouvement", explique-t-elle<sup>353</sup>:

"- J'ai supplié mon mari: 'Empêche-moi de continuer! C'est stupide. Je suis une psychanalyste, une personne convenable avec un métier sérieux, et la considération de mes collègues. Je ne vais pas me mettre à écrire des romans, c'est histrionique!' Lui, il m'a dit: 'Vasy!' Et, avec sa bénédiction, je suis repartie."<sup>354</sup>

Aujourd'hui, Jacqueline Harpman considère ses activités psychanalytique et littéraire comme (nous la citons):

"deux lieux différents où je donne satisfaction au même intérêt pour ce qui se passe dans la tête des gens. Mes personnages de fiction reflètent, d'une certaine façon, ce qui se passe dans ma tête, dans d'autres régions que celles dans lesquelles mon esprit a l'habitude d'évoluer."<sup>355</sup>

Elle reçoit ses clients dans sa maison, où elle a installé un cabinet de consultation. Elle est inscrite à la Société belge de psychanalyse et fait partie de l'Association psychanalytique internationale. Entre les consultations ou après celles-ci, elle trouve le temps d'écrire: son "violon d'Ingres", son "jouet".<sup>356</sup>

Expliquant ses choix d'écriture, la romancière critique la vogue facile du discours au présent et n'hésite pas à dire que beaucoup d'auteurs actuels ne manient pas sûrement la langue ou se laissent influencer par le cinéma; or, "il y a, évidemment, toujours un décalage entre le moment narré et le moment de la narration, que le présent dénie"<sup>357</sup>; elle préfère donc affirmer la présence de l'auteur-*écrivain* et utiliser le passé simple, même si, dit-elle dans un article sur le roman, "ça fait littéraire. Ce n'est pas *in. Pas chébran*, quoi!".<sup>358</sup> Dans le même article, elle dit aussi:

---

<sup>353</sup> HARPMAN, "J'ai deux amours, l'inconscient et le roman", mini-interview concédée à Josiane Vandy, 1990. (référence incomplète)

<sup>354</sup> HARPMAN, "Jacqueline Harpman, psychanalyste et romancière", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir illustré*, 24/09/94.

<sup>355</sup> HARPMAN, "Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains", interview concédée à Valérie Denis, *Axelle*, 9/9/1999, p. 12.

<sup>356</sup> HARPMAN, "La Diva, le divan et le roman", interview concédée à Sébastien Ministrou, *Télémoustique*, 1999, p. 48. (référence incomplète)

<sup>357</sup> Cette citation et les informations qui suivent viennent de HARPMAN, "À propos du roman", *La Libre Belgique*, 16-17/04/1994.

<sup>358</sup> Ibidem.

"J'aime le passé défini. Il me relie à l'Histoire et aux écrivains qui m'ont formée, il crée dans ma vie et dans mon esprit cet espace délicieux où je suis libre des contraintes que ma réalité m'impose. Il ne joue pas qu'il est au cinéma, il se déclare roman, histoire inventée, il ne prétend pas mimer la réalité ni imiter le journalisme qui appartient aux médias. Il est la littérature: Dieu! quel beau mot! et comme je hais ceux qui prétendent le traîner dans le ruisseau fétide qu'on nomme le goût du jour."

Jacqueline Harpman n'est critique littéraire qu'occasionnellement, publiant quelquefois, dans les journaux et dans les magazines, un commentaire sur un livre qu'elle a lu. Elle a écrit en 1994, dans le journal *La Libre Belgique*, un article paru dans la rubrique *Opinion*, où elle exprime ses conceptions sur le roman<sup>359</sup>, théorisant sa pratique d'écrivain et affirmant le roman pour ce qu'il est vraiment, à savoir une œuvre de fiction. Elle rappelle l'importance de la tradition et se montre puriste concernant l'usage de la langue française.

La romancière connaît aujourd'hui le succès, comme en témoignent les cinq prix littéraires (l'un résultant du choix du grand public) dont elle a été jusqu'ici récompensée; en outre, elle a été sélectionnée à deux reprises comme finaliste d'un grand prix littéraire; évoquant le roman *La Plage d'Ostende*, l'auteur écrit:

"Je n'ai pas eu le Fémina pour *La Plage d'Ostende*, mais effectivement je l'ai frôlé. Mon éditeur m'a même obligée à venir à Paris, y endurer mon échec, et a tenté de me consoler en me faisant dîner au Crillon. Ce fut un moment très peu plaisant, on rentre chez soi la queue entre les jambes. Je suppose que le repas était bon, comme je suis une femme décente, j'ai veillé à ce que mes larmes ne salent pas les sauces."

## L'ÉCRITURE COMME JEU

Les journalistes et les critiques s'accordent pour signaler que l'écriture de Jacqueline Harpman est impétueuse et prend le lecteur au piège<sup>360</sup>:

"Un auteur que l'on attend de livre en livre, comme une amie, parce que sa vision des choses et des êtres nous importe, parce que tout

---

<sup>359</sup> Ibidem.

<sup>360</sup> VERDUSSEN Monique, "Le Souffle de la passion pour 'La Plage d'Ostende'", *La Libre Belgique* 21/11/1991.

en elle est don au lecteur. Elle veut à la fois le surprendre, l'intriguer, le distraire, le choquer et le charmer [...]."<sup>361</sup>

En lisant les romans de Jacqueline Harpman, le lecteur peut ressentir des envies de rire et percevoir chez l'auteur une volonté de ne pas trop se prendre au sérieux. Il a l'impression de lire un récit qui touche au roman policier, au conte fantastique, au roman noir et au roman psychologique.<sup>362</sup> C'est un mélange inattendu:

"Elle a rameuté tout le bric-à-brac du roman à sensations, aux portes dérobées, appartements clandestins, empoisonnements, mauvais sorts, viols ensorcelés et tutti quanti."<sup>363</sup>

Par ailleurs, cette écriture dépasse les clivages qui différencient une écriture masculine et une écriture féminine. Jacqueline Harpman note qu'"on ne peut pas écrire avec un seul sexe"<sup>364</sup> et que "le romancier qui n'aurait qu'un sexe dans la tête serait perdu".<sup>365</sup> Écrire, selon elle, n'a pas de sexe. Elle répugne ainsi à utiliser le substantif *écrivaine*, préférant la neutralité du substantif *écrivain*.<sup>366</sup> Dans certains de ses romans, elle fait intervenir une voix narrative "au sexe jamais défini".<sup>367</sup>

Une autre dimension du jeu de l'écriture est la présence du *je*. Jacqueline Harpman dit que dans l'écriture moderne, le *je* devient un acte de sincérité:

"Comme à tous les romanciers, on me demande, à chaque livre, s'il est autobiographique: désormais, je réponds 'oui', après qu'il ait été écrit."<sup>368</sup>

Souvent, le narrateur de ses romans intervient directement dans le récit et donne son sentiment<sup>369</sup>, comme à la fin de la nouvelle *La Lucarne*:

---

<sup>361</sup> DE DECKER Jacques, "Harpman parmi les mythes", *Le Soir*, 23/09/92.

<sup>362</sup> DELHASSE Guy, "Les Lucarnes de J. Harpman", *La Wallonie*, 20/10/1992.

<sup>363</sup> DE DECKER Jacques, "L'Embouteillage indiscret", *Le Soir*, 1/09/1993.

<sup>364</sup> PEETERS Maurice, "Sois Belge, romancière et ne te tais pas!", *L'Écho*, 9/03/1994.

<sup>365</sup> HARPMAN, "À propos du roman", op. cit.

<sup>366</sup> VERDUSSEN Monique, "Écrire au féminin", *La Libre Belgique*, 9/02/1994. On notera en outre que, pour Jacqueline Harpman, la féminisation des noms de métier est ridicule et la heurte car elle est connotée d'infériorité. Par ailleurs, l'auteur préfère ne pas assimiler la règle grammaticale du masculin qui l'emporte avec des considérations féministes ou émotionnelles; voir à ce sujet HARPMAN, "Entretien avec Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste", interview concédée à Monique Verdussen, *La Revue générale*, numéro 12, 23/12/1997.

<sup>367</sup> HARPMAN, *Lettre à Dominique Boxus*, 31/01/2002. Un semblable jeu d'ambiguïté se trouve dans *Orlanda*.

<sup>368</sup> HARPMAN, "À propos du roman", op. cit.

<sup>369</sup> A.M.P., "L'Épine au poing", *La Cité*, 25/03/93.

"Au secours! Je sais tout! Mon prénom est Jacqueline, mon nom est Harpman, je suis une femme et chaque seconde qui passe me rapproche de ma mort."<sup>370</sup>

Dans le roman *Le Bonheur est dans le crime*, on trouve une phrase qui parle, avec humour, de l'omniscience des écrivains; cette phrase, qui se répète d'une autre manière dans *Orlanda*, dit ceci:

"Dieu et le romancier ont des oreilles partout."<sup>371</sup>

Jacqueline Harpman joue aussi avec les lieux de Bruxelles.<sup>372</sup> Ceux-ci forment le cadre de beaucoup de ses romans. C'est un décor qui semble l'intéresser, elle a en effet été invitée à participer à une émission télévisée où il était question des "chemins de Bruxelles [qui] croisent ceux de ses romans".<sup>373</sup> Cela lui semble logique vu qu'elle habite dans cette ville, mais elle a soin de préciser qu'"être Belge, et par surcroît une femme, n'a [...] jamais joué un rôle".<sup>374</sup>

Elle n'a publié jusqu'à ce jour que des romans.<sup>375</sup> Peut-être parce que c'est un genre qui se prête davantage à sa pratique d'une écriture-jeu, où elle se permet d'expérimenter plusieurs possibles. Tout peut en effet se passer dans ses fictions, même l'impossible:

"Sa force vient de ce qu'elle s'aventure avec les moyens de la fiction au-delà de ce qui est cadastré par la science ou ce qui en tient lieu."<sup>376</sup>

---

<sup>370</sup> "'La Lucarne', fin de la nouvelle", *La Cité*, 10/10/1992.

<sup>371</sup> HARPMAN, *Le Bonheur est dans le crime*, citée par DE DECKER, "L'embouteillage indiscret", op. cit.

<sup>372</sup> DENIS Valérie, "Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains", *La Libre Belgique*, 18/12/1990.

<sup>373</sup> F.Lt., "Le Bruxelles de Jacqueline Harpman", *Le Soir*, 9/10/1999.

<sup>374</sup> HARPMAN, "Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains", interview concédée à Valérie Denis, *Axelle*, 9/09/1999, p. 12-14.

<sup>375</sup> Il y a quelques textes différents: à une époque, Jacqueline Harpman a écrit des critiques théâtrales pour la presse et des scénarios pour le cinéma, elle a aussi écrit un livret d'opéra. Voir à ce sujet CAUNES, "Postface", in: HARPMAN, *Dieu et moi*, op. cit., p. 89.

<sup>376</sup> DE DECKER, "L'embouteillage indiscret", op. cit., p. 25.

## DIX-NEUF ROMANS

Selon Jeanine Paque, "les romans harpmaniens construisent une seule et longue histoire, inscrivent un grand texte."<sup>377</sup> Plusieurs romans de Jacqueline Harpman établissent entre eux un dialogue. Des thèmes, des personnages, un lieu, une phrase, un ton se répètent dans les romans comme dans un miroir ou à la manière d'un écho. Par exemple, le personnage féminin se retrouve au centre de tous les romans de Harpman:

"Dans tous ses livres, l'histoire est toujours racontée du point de vue d'un personnage féminin."<sup>378</sup>

La romancière elle-même s'exprime à ce sujet:

"[...] mes personnages principaux sont toujours des femmes. Étant moi-même une femme, cela semble logique [...]."<sup>379</sup>

Il est possible d'observer un autre exemple d'écho dans le fait que les romans de Harpman développent les mêmes thèmes: la relation amoureuse, la mort, la maternité:

"[...] je traîne, depuis l'adolescence, une énorme exaspération devant le mythe des mères."<sup>380</sup>

Ces thèmes répétés au fil des romans seraient peut-être des explorations diverses d'une même vision. Jacqueline Harpman construit aussi une impression de chevauchement entre ses romans en s'incarnant comme personnage dans sa propre fiction: c'est le cas dans *La Lucarne*, *La Plage d'Ostende* et dans *Orlanda* où une certaine Jacqueline Harpman apparaît furtivement.

Nous énumérons ci-dessous la liste de dix-neuf romans de l'auteur. Ils sont accompagnés de la date de leur publication ainsi que d'un commentaire abrégé. Notre souci est de mettre en évidence ce qui est susceptible d'intéresser la compréhension d'*Orlanda*, qui est analysé dans le chapitre III. Tous les récits de la romancière belge

---

<sup>377</sup> PAQUE Jeannine, "Lecture", in: *Les Bons sauvages*, op. cit., p. 303.

<sup>378</sup> CAUNES, "Postface", in: HARPMAN, *Dieu et moi*, op. cit., p. 91.

<sup>379</sup> DENIS, op. cit.

<sup>380</sup> HARPMAN, "J'ai deux amours, l'inconscient et le roman", mini-interview concédée à Josiane Vandy, 1990. (référence incomplète)

n'ont pas connu la même réception. Généralement, celle-ci est vive et enthousiaste.

### Première phase d'une carrière littéraire

*L'Amour et l'acacia* (1958): aujourd'hui épuisé, ce roman est absent des commentaires critiques sur l'œuvre de Jacqueline Harpman, il n'est même pas toujours mentionné dans les listes bibliographiques de son œuvre. Dans une lettre qu'elle m'a envoyée, l'auteur écrit:

"*L'Amour et l'acacia* est une œuvre de jeunesse dont je ne veux plus parler. Personne ne l'a lu et je brûlerai le seul exemplaire qui me reste avant de mourir: il faut préserver sa dignité."<sup>381</sup>

*Brève Arcadie* (1959): Prix Rossel<sup>382</sup>, ce roman est qualifié de "Nouvelle Princesse de Clèves" et d'exemple de résurgence de la veine classique dans le roman d'analyse.<sup>383</sup>

*L'Apparition des esprits* (1960): ce roman qui raconte l'histoire d'une adolescente séduite par un quadragénaire<sup>384</sup> "amorçait la série des quêtes identitaires de jeunes filles."<sup>385</sup>

*Les Bons sauvages* (1966) raconte l'émancipation de la jeune Clotilde, qui choisit de prendre sa vie en main.<sup>386</sup> Avec ce livre se termine la première phase de la carrière littéraire de Jacqueline Harpman.

### Deuxième phase d'une carrière littéraire

Elle revient à la littérature avec *La Mémoire trouble* (1987), vingt ans plus tard: "[...] à la fin des *Bons Sauvages*, Clotilde part en Amérique du Sud; au début de *La*

---

<sup>381</sup> HARPMAN, *Lettre à D. Boxus*, 31/01/2002.

<sup>382</sup> Ce prix a été créé en 1938 par le journal *Le Soir* et vise à récompenser un roman ou un recueil de nouvelles belges. C'est un des événements majeurs de la vie littéraire en Belgique. Voir [www.francophonie.philo.ulg.ac.be](http://www.francophonie.philo.ulg.ac.be)

<sup>383</sup> "Repères biographiques", in: *Les Bons Sauvages*, op. cit., p. 302 et 332.

<sup>384</sup> R.B., "Génération 'no future' chez J'ai lu et Ancrage pour les romans belges", *Le Matin*, 20/09/1999.

<sup>385</sup> "Repères biographiques", in: *Les Bons Sauvages*, op. cit., p. 302.

<sup>386</sup> A.M.P., "L'Épine au poing", *La Cité*, 25/03/93.

*Mémoire trouble*, Charlotte en revient.<sup>387</sup> Le récit "se lit un peu comme une intrigue policière"<sup>388</sup> dont le narrateur est de sexe incertain<sup>389</sup> et où il est question pour une jeune fille d'élucider le suicide de son frère. Quatre amis sont amenés, au fil de cette recherche, à "redéfinir leurs relations personnelles, amicales et amoureuses"; le thème de la mort est omniprésent dans ce récit sur "la dévoration phagocytaire du fils par le père".<sup>390</sup>

***La Fille démantelée*** (1980): une fille exorcise la haine qu'elle ressent pour sa mère morte; elle la fait mourir une deuxième fois, symboliquement, par l'écriture. Le roman commence ainsi: "Reste morte ma mère".<sup>391</sup>

***La Plage d'Ostende*** (1991): roman sélectionné pour le Prix Femina<sup>392</sup> 1991. Il reçoit le Prix Point de Mire<sup>393</sup> en 1992. L'histoire est très romantique: à 11 ans, Émilienne découvre son amour pour le peintre Léopold Wiesbek et la certitude qu'elle le réalisera; elle "ne recule devant rien ni personne, pour se construire un destin à la hauteur de ses rêves".<sup>394</sup> La relation amoureuse est décrite en parallèle avec le mythe de Tristan et Yseult et celui de l'androgynie. Comme les vagues gelées de la mer du nord, de la même couleur gris-perle que les yeux du peintre, la réalité s'imprime sur la page du roman, plus belle, ennoblie par l'esthétique de l'écriture qui transgresse toutes les limites du monde banal et quotidien.

***La Lucarne*** (1992): recueil de nouvelles dont les héroïnes sont des femmes. Antigone, Marie, Jeanne d'Arc et d'autres *je* féminins bousculent avec humour et insolence les mythes et les idées reçues.<sup>395</sup>

---

<sup>387</sup> "Repères biographiques", in: *Les Bons Sauvages*, op. cit., p. 302.

<sup>388</sup> MINGELGRÜN Albert, "Jacqueline Harpman ou l'amour-récit", in: *Textyles*, numéro 9, intitulé "Romancières de Belgique", Bruxelles: Textyles-éditions, 1992, p. 296.

<sup>389</sup> Dans sa lettre du 31/01/2002 adressée à D. Boxus, Jacqueline Harpman écrit: "Dans *La Mémoire trouble*, le sexe du narrateur reste toujours indéfini, contrairement à ce que semblent penser les commentateurs de ces deux articles, qui n'ont pas remarqué que jamais, *jamais*, rien ne le désigne! Ce qui était un exercice de style assez sophistiqué!" Les deux articles en question sont de Renée Linkhorn ("Je[u] romanesque et niveaux narratifs chez Jacqueline Harpman") et de Albert Mingelgrün (op. cit., p. 296-297).

<sup>390</sup> MINGELGRÜN, op. cit., p. 297.

<sup>391</sup> MATHOT Cathy, "Jacqueline Harpman, Belge et fière de l'être", *La Libre Belgique*, 18/12/1990.

<sup>392</sup> Prix littéraire français, décerné par un groupe de femmes de lettres, à une oeuvre d'imagination.

<sup>393</sup> Ce prix est belge et veut "attirer l'attention sur un écrivain de talent susceptible de toucher le large public et qu'aucun prix récent n'a consacré". Il a été créé par la RTBF, chaîne de télévision belge francophone, et a récompensé des auteurs comme Allende, Le Clézio et Quignard. Voir DELIZÉE Pascal, "Jacqueline Harpman reçoit le Prix Point de Mire 1992", *La Libre Belgique*, 15-16/02/1992.

<sup>394</sup> CAUNES, "Postface" in: HARPMAN, *Dieu et moi*, p. 91.

<sup>395</sup> DELHASSE, "Les Lucarnes de Jacqueline Harpman", *La Wallonie*, 20/10/1992; DE DECKER, "Harpman parmi les mythes", *Le Soir*, 23/09/1992.

*Le Bonheur est dans le crime* (1993): dans les dédales d'une maison bruxelloise, au milieu de la luxuriance architecturale de la capitale, l'histoire présente les rapports incestueux entre un frère et une sœur.<sup>396</sup>

*Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995): finaliste pour le Prix Femina 1995. Lisons ce que le journaliste Pierre Maury écrit sur ce roman:

"Est-ce sur la Terre que se passe son histoire, ou sur quelqu'autre planète inconnue? Nous l'ignorerons jusqu'au bout, comme d'ailleurs la narratrice, une toute jeune fille au début d'un roman qui la conduira jusqu'à un âge avancé, aux portes de la mort. [...]. Enfermée avec trente-neuf femmes dans une grotte souterraine, elle n'en sortira qu'après le départ précipité des gardiens [...] suite à une alerte jamais expliquée. Et une longue pérégrination dans des paysages d'où toute vie humaine est absente ne débouchera jamais sur aucune rencontre."<sup>397</sup>

Il y a peut-être ici une résurgence du mythe de la caverne. L'écrivain Dominique Fernandez présente ce livre comme "un récit impeccable, qui devrait occuper une des premières places dans les romans de la rentrée".<sup>398</sup>

*Orlanda* (1996) est une "petite plaisanterie de mauvais goût", dit Jacqueline Harpman<sup>399</sup>, qui obtient le Prix Médicis 1996<sup>400</sup>, neuf ans après *Les Éblouissements*, roman d'un autre écrivain belge de renom: Pierre Mertens. *Orlanda* postule l'existence d'un côté masculin et d'un côté féminin en chaque individu. L'histoire se construit par le passage d'une âme d'un corps à un autre, plus exactement le passage du côté masculin d'Aline Berger, longtemps brimé par les paroles d'une mère castratrice, dans le corps d'un jeune homme. Dans une interview, Jacqueline Harpman explique:

"Cette façon de voir aurait scandalisé Freud, mais est aujourd'hui tout à fait reçue en psychanalyse. Chaque individu a une vérité intérieure qui se fonde sur ces deux éléments qu'il doit réussir à marier en lui sans se croire obligé de se mutiler de la part qui ne lui ressemble pas. Beaucoup de gens ne l'admettent pas et considèrent qu'on ne peut qu'être viril si on est un homme, féminine si on est une femme, sans interférence de l'un à l'autre. Or, quand on n'intègre pas les qualités psychiques de l'autre sexe que l'on porte

<sup>396</sup> DE DECKER, "L'Embouteillage indiscret", *Le Soir*, 1/09/1993.

<sup>397</sup> MAURY Pierre, "Jacqueline Harpman, une fable sur la condition humaine", *Le Soir*, 30/09/1995.

<sup>398</sup> FERNANDEZ Dominique, "L'Étrange Roman de Jacqueline Harpman; mes ladies en sous-sol", *Le Nouvel Observateur*, 19-20 sept. 1995.

<sup>399</sup> HARPMAN, "Orlanda, un très belle homme", interview concédée à Sébastien Ministru, 1992. (référence incomplète)

<sup>400</sup> Ce prix est français; il est attribué à un roman qui fait preuve d'un ton et d'un style nouveaux.

en soi, on tronque sa personnalité et cela risque d'influer sur d'autres aspects importants du comportement."<sup>401</sup>

***L'Orage rompu*** (1998): Prix Gaël 1999.<sup>402</sup> Une femme rentre de l'enterrement de son ex-mari. Dans le TGV Paris-Bruxelles, elle commence un dialogue avec un homme. Le roman est un discours amoureux à l'éloquence sensuelle, avec "de très beaux passages dédiés aux souvenirs de petite fille et d'adolescente de la narratrice".<sup>403</sup>

***Récit de ma dernière année*** (2000): le roman est basé sur le thème de la mort. Le narrateur, une femme de 50 ans, est atteinte d'un cancer. Il lui reste un an à vivre. Le livre cherche à connaître ce qui se passe juste avant que la mort n'arrive, pose la question du savoir, qui aujourd'hui va très vite, et de la capacité de l'absorber. Selon Jacques De Decker, journaliste au quotidien belge *Le Soir*, Jacqueline Harpman montre avec ce roman que:

"[...] c'est à travers sa dignité face à ce qui l'annihile que l'être humain trouve sa véritable grandeur."<sup>404</sup>

***Le Véritable amour*** (2000) est la suite de *L'Apparition des esprits*; entre les publications respectives de ces deux romans, quarante ans ont pourtant passé. On y voit l'héroïne conquérir son destin. La romancière explique:

"Je ne pouvais pas la laisser dans l'échec, elle venait, au milieu de ma nuit, me tirer les orteils."<sup>405</sup>

***Dieu et moi*** (2001) est un roman en forme de sotie<sup>406</sup> où la narratrice rêve, avec beaucoup d'humour, à ce qui pourrait se passer lorsqu'elle mourra et rencontrera Dieu.

***La Vieille Dame et moi*** (2001) est un récit de cinquante pages construit sur un dialogue (à la manière de *Dieu et moi*) entre la narratrice en train de jardiner tranquillement et une vieille dame (comme dans *Orlanda*), tantôt revêche, tantôt charmante; cette situation rend possible une réflexion sur le thème de la communication entre un auteur et son lecteur.

---

<sup>401</sup> HARPMAN, "Entretien avec Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste", interview concédée à Monique Verdussen, *La Revue Générale*, numéro 12, 23/12/1997, p. 43-44.

<sup>402</sup> C'est le Prix Découverte des lectrices de 1998; c'est un magazine mensuel belge féminin, du groupe médiaxis.

<sup>403</sup> "Jacqueline Harpman, l'Orage rompu", *Femmes d'aujourd'hui/Libelle*, 14/05/1998.

<sup>404</sup> DE DECKER, "Fin dernière et heures de grâce", *Le Soir*, 23/02/2000.

<sup>405</sup> HARPMAN, *Lettre à D. Boxus*, 31/01/2002.

*En Quarantaine* (2001): en cinquante pages, la narratrice raconte son adolescence d'élève juive réfugiée en Afrique du nord et sa mise en quarantaine pour avoir osé mettre en cause l'amour de la patrie de ses condisciples françaises, un amour qui peut changer de visage d'un jour à l'autre et saluer sans distinction Pétain ou De Gaulle. Ce récit est basé sur l'expérience de Jacqueline Harpman, juive exilée à Casablanca pendant la Deuxième Guerre.

*La Dormition des amants* (2002): L'eunuque Girolamo narre les chroniques de l'infante d'Espagne, Maria Concecion de Los Lloros, qui fut reine de France. Il raconte comment elle l'arracha à la mort alors que, rescapé d'un bateau d'esclaves, il avait été offert à huit ans au roi Carlos. La jeune infante en avait onze. Dans un XVIIème siècle imaginaire, le roman raconte un amour inachevé entre la reine et le castré, qui l'assiste de jour comme de nuit; il décrit la vie d'une femme moderne et son rêve fou d'unifier l'Europe ravagée par les guerres de religion.

*Le Temps est un rêve* (2002).<sup>407</sup>

#### Liste des écrits fictionnels de Jacqueline Harpman (dans l'ordre chronologique de publication)

*L'Amour et l'acacia*, Paris: Julliard, coll. "Nouvelles", 1958.

*Brève Arcadie*, Paris: Julliard, 1959.

*L'Apparition des esprits*, Paris: Julliard, 1960; rééd, Paris: Ancre, 1999.

*Les Bons Sauvages*, Paris: Julliard, 1966; rééd. Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1992.

*La Mémoire trouble*, Paris: Gallimard, 1987.

*La Fille démentelée*, Paris: Stock, 1990; rééd. Bruxelles: Labor, 1998.

*La Plage d'Ostende*, Paris: Stock, 1991; rééd. Paris: LGF, 1993.

*La Lucarne, nouvelles*, Paris, Stock, 1992.

*Le Bonheur est dans le crime*, Paris: Stock, 1993; rééd. Bruxelles: Labor, 2000.

*Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris: Stock, 1995; rééd. Paris: LGF, 1997.

*Orlanda*, Paris: Grasset, 1996; rééd. Paris: LGF, 1998.

*L'Orage rompu*, Paris: Grasset, 1998.

*Récit de ma dernière année*, Paris: Grasset, 2000.

*Le Véritable Amour*, Paris: Ancre, 2000.

*Dieu et moi*, Paris: Mille et une nuits, 2001.

*La Vieille Dame et moi*, Paris, Le Grand Miroir, coll. "La Petite Bibliothèque", 2001.

*En quarantaine*, Paris: Mille et une nuits, 2001.

---

<sup>406</sup> Pièce dramatique qui relève de la satire sociale ou politique.

<sup>407</sup> Les informations nous manquent pour que nous puissions commenter ce roman récent, le dernier publié.

*La Dormition des amants*, Paris: Grasset, 2002.  
*Le Temps est un rêve*, Paris: Le Grand Miroir, 2002.

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉCRITS DE JACQUELINE HARPMAN<sup>408</sup>

- "À propos du roman", *La Libre Belgique*, 16-17/04/1994.
- "À propos des robes et des âmes", *Week-end/Le Vif L'Express*, 26/2/1999.
- "Comment ne pas écrire?", *La Libre Belgique*, 5/11/1999.
- Dieu et moi*, Paris: Mille et une nuits, 2001.
- "Emballés par Balzac", *Le Soir*, 24/2/1999.
- "Entretien avec Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste", interview concédée à Monique Verdussen, *La Revue générale*, n°12, 23/12/1997.
- "Harpman: J'écris tant que ça m'amuse", interview concédée à Jacques De Decker, *La Libre Belgique*, Bruxelles, 4/11/1990.
- "Jacqueline Harpman", interview concédée à *L'Instant*, 1/1/1991.
- "Jacqueline Harpman et le prix Médicis", interview concédée à Bernard Gheur, *La Lanterne*, 23/11/1996.
- "Jacqueline Harpman: l'énorme plaisir d'écrire...", interview concédée à Jean-Luc Vernal, *Bulletin wolwendael*, 39ème année, n° 424, déc. 1996.
- "Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains", interview concédée à Valérie Denis, *Axelle*, 9/9/1999.
- "Jacqueline Harpman, psychanalyste et romancière", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir illustré*, 24/08/1994, p. 8-9.
- "Jacqueline Harpman, une psychanalyste peu convenable", interview concédée à Josiane Vandy, *Gael*, 1992, p. 13-14.
- "Jacqueline Harpman, vingt ans de silence après le Rossel", interview concédée à Josiane Vandy, *Le Soir*, 24/11/1990.
- "J'ai deux amours, l'inconscient et le roman", mini-interview concédée à Josiane Vandy, 1990. (référence incomplète)
- Les Bons Sauvages*, rééd., Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1992.
- "La Diva, le divan et le roman", interview concédée à Sébastien Ministrou, *Téléoustique*, 1999, p. 48. (référence incomplète)
- La Plage d'Ostende*, Paris: Stock, 1991.
- "Le Médicis couronne Jacqueline Harpman et Jean Rolin", interview concédée à Fr. M., *La Libre Belgique*, 5/11/1996.
- "Le Meilleur de Bruxelles selon Jacqueline Harpman", *Park Mail Pocket*, 1/2/1997.

---

<sup>408</sup> Les articles de presse concernant Jacqueline Harpman et son oeuvre nous ont été envoyés par le Musée de la Littérature (Bruxelles); la grande majorité vient de magazines ou de journaux belges; nous nous excusons du caractère incomplet de certaines références, qui nous ont été communiquées sous cette forme.

Lettre de Jacqueline Harpman à Dominique Boxus du 31/01/2002.  
 "Mad about the boy", interview concédée à Lisa Johnson, *The Bulletin*, December 5th.  
 "Orlanda, un très belle homme", interview concédée à Sébastien Ministru, 1992.  
 (référence incomplète)  
 "Où sont les innocents?", *La Libre Belgique*, 12/1/1998.  
*Moi qui n'ai pas connu les hommes*, rééd., Paris: LGF, 1997.  
*Orlanda*, Paris: Grasset, 1996.  
*Récit de ma dernière année*, Paris: Grasset, 2000.  
 "Sur le divan de Jacqueline Harpman, de l'encre sur les mains", interview concédée à  
 Nicolas de Pape, [...] *pie Magazine*, n° 65, déc. 1996. (référence incomplète)  
 "Une Psychanalyste peu convenable", interview concédée à Josiane Vandy, *Gael*, 1992,  
 p. 13-14.

## AUTRES TEXTES

MERTENS (P.), *Une Paix royale*, nouvelle édition diminuée, Paris: Seuil, 1995.  
 MICHAUX Henri, "Postface", in: idem: *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Paris:  
 Gallimard, coll. "Poésie", 1998.  
 WOOLF Virginia, *Orlando*, trad. de l'anglais par Charles Mauron, Paris: Stock, coll.  
 "Le Livre de Poche", 1974.

## ÉTUDES SUR LA BELGIQUE

BLAISE Pierre, DESMARET Alain et JEUNEJEAN Thérèse, *Comprendre la Belgique  
 fédérale*, 2ème édition, Bruxelles: De Boeck/Ligue des Familles, coll. "Les Cahiers  
 du Petit Ligueur", 2001.  
 BLAMPAIN Daniel, GOOSSE André, KLINKENBERG Jean-Marie et WILMET  
 Marc, *Le Français en Belgique*, Louvain-la-Neuve: Duculot, 1997.  
 BUSEKIST Astrid von, *La Belgique, politique des langues et construction de l'État, de  
 1780 à nos jours*, Paris-Bruxelles: Duculot, 1998.  
 DEWEERDT Marc, "Belgique: introduction", in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3,  
 Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 955.  
 DEWEERDT, "Belgique: la Belgique en quête de son avenir", in *Encyclopaedia  
 Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 971-973.  
 DUMONT Georges-Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles: Le Cri, 2000-2001.  
 DUMONT, *La Belgique*, Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1993.  
 GAMBLIN André, "Belgique: géographie et économie politique", in *Encyclopaedia  
 Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 973-980.  
 JOIRET Michel et BERNARD Marie-Ange, "Belges Pages de littérature", interview  
 concédée à Isabelle Blandiaux, *La Dernière Heure*, 10/9/1999.  
 KESTENS Paul, "Belgique: géographie et économie politique", in *Encyclopaedia  
 Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 980-984.  
 LECLÈRE L., *La Question d'Occident: le pays d'entre-deux de 843 à 1921 (Régions  
 Rhodaniennes, Alsace et Lorraine, Belgique et Rhénanie)*, Bruxelles: Maurice  
 Lamertin, 1921.  
 PEETERS Guido, "Belgique", in: *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3, Paris,  
 Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 955-971.

- QUAGHEBEUR Marc, "Belgique: lettres françaises", in: *Encyclopaedia Universalis*, corpus 3, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 984-992.
- STENGERS Jean, "La déconstruction de l'État-nation: le cas belge", *Vingtième siècle*, n° 50, Paris: Fondation nationale des sciences politiques, avril-juin 1996.
- STENGERS, "La Genèse du sentiment national", *Actes du Colloque Europalia VI*, organisé à Bruxelles les 22-23 novembre 1985 et intitulé "1585: op gescheiden wegen", Louvain: In Aedibus Peeters, 1988.

## ÉTUDES SUR LES LETTRES BELGES FRANCOPHONES

- Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles: Association pour la Promotion des Lettres belges de Langue française, 1962.
- ARON Paul, "Postface", in *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1998, p. 405-423.
- Au Nord d'ailleurs, images de la littérature belge de langue française 1830-1985*, catalogue de l'exposition réalisé par la Promotion des Lettres belges de Langue française, Editions Traces, 1986.
- BURNIAUX Robert et FRICKX Robert, *La Littérature belge d'expression française*, Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1973.
- CARPEAUX Otto Maria, *Ensaïos reunidos 1942-1978*, volume 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 1999, p. 133-140.
- Des Mots tirés en l'air comme des coups de feu; avant-gardes et modernité littéraire en Belgique francophone (1917-1940). Dictionnaire*, catalogue de l'exposition réalisé par la Promotion des lettres belges de Langue française, Bruxelles, 1992.
- FRICKX Robert et KLINKENBERG Jean-Marie, *La Littérature française de Belgique; textes et travaux*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, coll. "Littérature et langages", n° 6, 1980.
- GORCEIX Paul, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris: Ellipses, 2000.
- JOIRET Michel et BERNARD Marie-Ange, *Littérature belge de langue française*, Paris: Hatier, 1999.
- Le Coq et la plume; propos sur la littérature francophone de Belgique*, brochure de la direction générale de la Culture du ministère de la Communauté française, 1/1984.
- Les Écrivains belges de langue française*, catalogue produit par le ministère de la Communauté française de Belgique, l'Association des libraires francophones de Belgique et le groupement des libraires français et belges de l'Œil de la lettre, octobre 1992.
- QUAGHEBEUR Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1998.
- QUAGHEBEUR Marc, "Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre", in: ARON Paul et alii (Dir.), *Leurs occupations: l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*, Actes de la section "Littérature" du colloque *Société, culture et mentalités: l'impact de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, organisé par le Centre de recherches et d'études historiques de la Seconde Guerre mondiale, Bruxelles, 23-27 Octobre 1995.
- QUAGHEBEUR Marc, "Le Soi et l'autre: variations congolaise, algérienne et belge", in: *Actes du colloque "L'Europe et les francophonies, les francophonies et l'Europe"*, Strasbourg, sous presse.

- QUAGHEBEUR Marc, "Spécificités des lettres belges de langue française", *Congo-Meuse, revue des lettres belges et congolaises de langue française*, n° 1, intitulé "Écrire en français en Belgique et au Congo", Mbuji-Mayi (Congo): CELIBECO, 1997.
- QUAGHEBEUR Marc, "Une Historicité qui remet en cause les modèles français", in: GONZALEZ Ana (Org.), *Historia de las literaturas francofonas*, Madrid: Catedra, sous presse.
- QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *Un Pays d'irréguliers*, Bruxelles: Labor, coll. "Archives du futur", 1990.

## ÉTUDES SUR JACQUELINE HARPMAN

- A.M.P., "L'Épine au poing", *La Cité*, 25/03/93.
- A.M.P., "Une Extrême Solitude", *La Cité*, 21/9/1995.
- ANDRIANNE René, PAQUE Jeannine, MINGELGRÜN Albert, PIRET Pierre, "Jacqueline Harpman", *Textyles*, revue des lettres belges de langue française, n° 9, intitulé "Romancières de Belgique", Bruxelles: Textyles-édition, 1993, p. 257-332.
- BIANCIOTTI Hector, "La Mémoire à néant", *Le Monde*, 15/9/1995.
- CAUNES Blandine (de), "Ainsi soient-elles...", in: HARPMAN Jacqueline, *Dieu et moi*, Paris: Mille et une nuits, 2001, p. 85-93.
- CLAEYS Janine, "Pour Jacqueline Harpman, écrire c'est jouer", *Le Soir*, 30/11/1996.
- DE DECKER Jacques, "Conversation avant un enterrement", *Le Soir*, 20-21/7/1999.
- DE DECKER, "Du Diable et du bon (?) Dieu", *Le Soir*, 20-21/7/1999.
- DE DECKER, "Fin dernière et heures de grâce", *Le Soir*, 23/02/2000.
- DE DECKER, "Harpman parmi les mythes", *Le Soir*, 23/9/1992.
- DE DECKER, "L'Embouteillage indiscret", *Le Soir*, 1/09/1993.
- DELHASSE Guy, "Les Lucarnes de J. Harpman", *La Wallonie*, 20/10/1992.
- DELIZÉE Pascal, "Jacqueline Harpman reçoit le Prix Point de Mire 1992", *La Libre Belgique*, 15-16/02/1992.
- DENIS Valérie, "Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains", *Dernière Heure*, 18/12/1990.
- "Écrivains", *Gaël*, novembre 1991, p. 81-82.
- FERNANDEZ Dominique, "L'Étrange roman de Jacqueline Harpman; mes ladies en sous-sol", *Le Nouvel Observateur*, 19-20 sept. 1995.
- F. Lt., "Le Bruxelles de Jacqueline Harpman", *Le Soir*, 9/10/1999.
- HAUBRUGE Pascale, "Harpman, brillante à chaque ligne", *Le Soir*, 4/3/1998.
- "Jacqueline Harpman", *Art & Culture*, déc. 1992.
- "Jacqueline Harpman: L'Orage rompu", *Femmes d'aujourd'hui/Libelle*, 14/05/1998.
- "'La Lucarne', fin de la nouvelle", *La Cité*, 10/10/1992.
- Le Vif/L'Express*, 22/12/1996.
- MATHOT CATHY, "Jacqueline Harpman, Belge et fière de l'être", *La Libre Belgique*, 18/12/1990.
- MAURY Pierre, "Jacqueline Harpman: une fable sur la condition humaine", *Le Soir*, 30/09/1995.
- "'Orlanda' de Jacqueline Harpman", *La Wallonie*, 6/11/1996.
- PAQUE Jeannine, "Lecture", in: HARPMAN Jacqueline, *Les Bons Sauvages*, Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1992, p. 301-318.
- PEETERS Maurice, "Sois Belge, romancière et ne te tais pas!", *L'Écho*, 9/03/1994.

- PIRARD Anne-Marie, "'Récit de la dernière année', de Jacqueline Harpman, le goût de l'irréremédiable", *Le Matin*, 20/09/1999.
- "Psychanalyste et écrivain, Jacqueline Harpman (Prix Rossel)", *La Lanterne*, 6/12/1996.
- "Repères biographiques", in: HARPMAN Jacqueline, *Les Bons Sauvages*, Bruxelles: Labor, coll. "Espace Nord", 1992, p. 329-334.
- R.B., "Génération 'no future' chez J'ai lu et Ancrage pour les romans belges", *Le Matin*, 20/09/1999.
- VERDUSSEN Monique, "Écrire au féminin", *La Libre Belgique*, 9/02/1994.
- VERDUSSEN Monique, "Le Souffle de la passion pour 'La Plage d'Ostende'", *La Libre Belgique*, 21/11/1991.
- VERDUSSEN Monique, "L'Ultime Solitude des humains", *La Libre Belgique*, 1/9/1995.
- VREBOS Pascal, "La Fille démantelée", *L'Instant*, Bruxelles, 11/10/1990.
- ZAJTMAN Sara (B.), "Orlanda, une histoire d'androgynie", *Regards 390*, 5/12/1996, p. 19.

## ÉTUDES SUR L'ANDROGYNE

- BRUNEL Pierre, "Androgynes", in: idem, *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris: éditions du Rocher, 2000, p. 57-77.
- DELCOUR Marie, *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris: PUF, 1958.
- ELIADE, *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*, trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MONNEYRON Frédéric, *L'Androgynie romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble: ELLUG, 1994.
- MONNEYRON, *L'Androgynie décadent: mythe, figure et fantasmes*, Grenoble: ELLUG, 1996.

## AUTRES ÉTUDES

- BARNET Sylvan, BERMAN Morton and BURTO William, "Symbolism", in: idem, *Dictionary of literary terms*, London: Constable, 1964, p. 138.
- BÉNAC Henri, RÉAUTÉ Brigitte, "Symbole", in: idem, *Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Paris: Hachette, coll "Faire le point - Méthode", 1986, p. 229.
- BÉNAC Henri et RÉAUTÉ Brigitte, "Métatextualité", in: idem, *Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, p. 149.
- BHABHA (H.K.), *O Local da cultura*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUARQUE Aurélio de Holanda Ferreira, "Mito", in: idem, *Novo Dicionário da língua portuguesa*, 2<sup>a</sup> ed. revista e aumentada, Rio de Janeiro: Novas Fronteira, 1986, p. 1143.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, "Semana", in: idem, *Dicionário de símbolos*, trad. par Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim et Lúcia Melim, 4<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 813.
- CIRLOT Juan-Eduardo, "Prólogo à primeira edição", in: idem, *Dicionário de símbolos*, trad. do espanhol por Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 3-28.

- DEL LUNGO Andrea, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, n° 14, Paris: Seuil, 1998, p. 131-152.
- DURAND Gilbert, *A Imaginação simbólica*, trad. Liliane Fitipaldi Pereira, SP: Cultrix, Editora da USP, 1988.
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, 5ème éd., Paris: Gallimard, 1957.
- KRISTEVA (J.), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1989.
- LURKER Manfred, "Símbolo", in: idem, *Dicionário de simbologia*, trad. Mario Krauss et Vera Barkow, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 656.
- "Mythe", in: *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 1251.
- "Mythe", in: *Petit Larousse illustré*, Paris: Librairie Larousse, 1987, p. 668.
- PAZ Octavio, *Point de convergence, du romantisme à l'avant-garde*, trad. de l'espagnol par Roger Murier, Paris: Gallimard, coll. "Essais", 1976.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Dunod, 1991.
- SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris: Fayard, 2000.
- SCARPETTA Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris: Grasset, coll. "Figures", 1996.
- "Symbole", in: *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986.





Figure 1: Blasons des dix provinces belges  
 (reproduite à partir de BLAISE et alii, , 2001, p. 39)  
 (reproduite à partir de BLAISE et alii, , 2001, p. 39)  
 De Boeck/La Ligue des Familles, coll. "Cahiers du Petit Ligneur", 2001, p. 39)

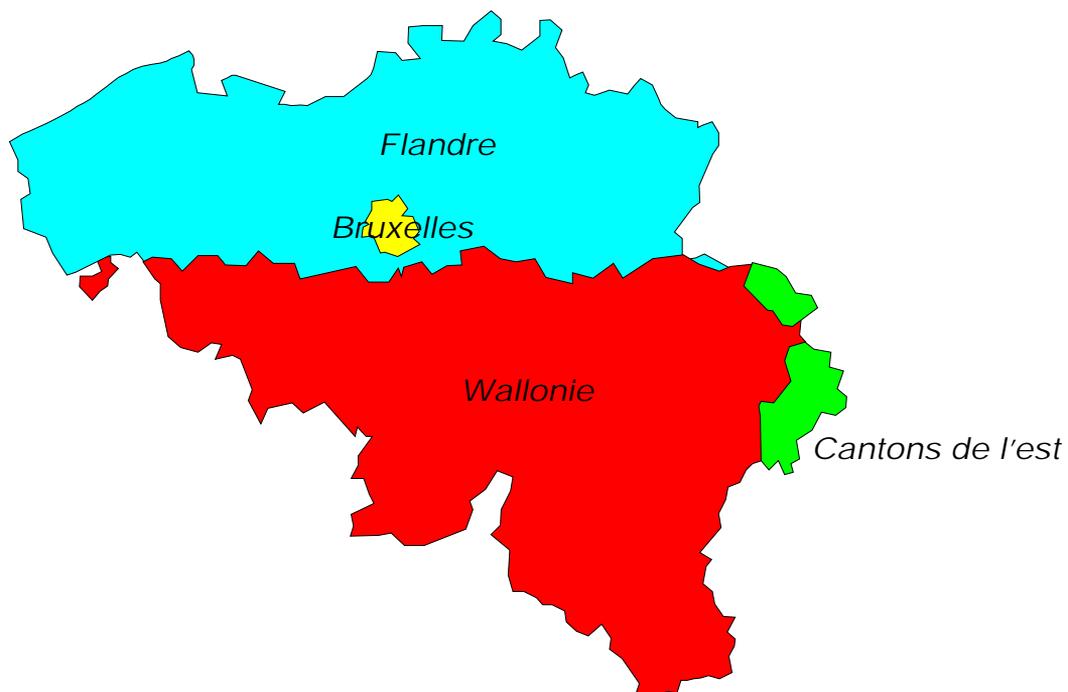


Figure 2: La Belgique actuelle  
 (établie à partir de Blaise et alii, ibidem, p.16)

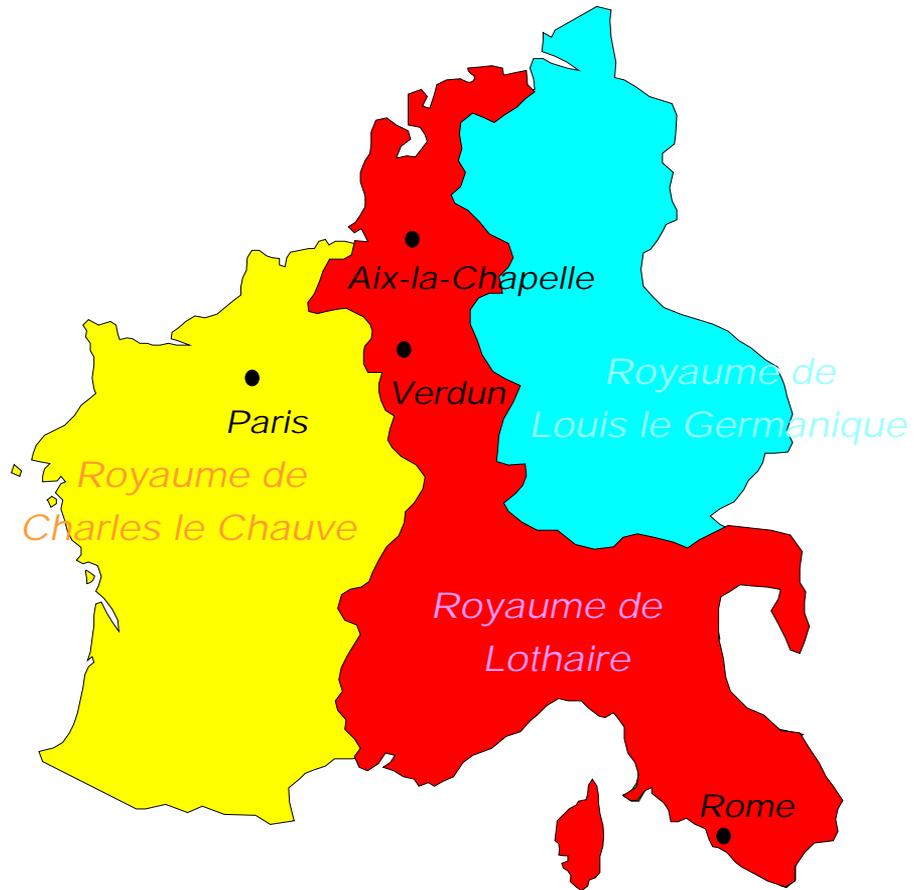


Figure 3: Traité de Verdun (843)  
(établie à partir d'un atlas historique)



Figure 4: La Grand-Place  
(reproduite à partir de BLAISE et alii, op.cit., p. 43)



Figure 5: Peinture des journées de septembre 1830, de Wappers, Baron Gustaf (1803-1874)  
 (reproduite à partir de BLAISE et alli, op. cit., p. 9)

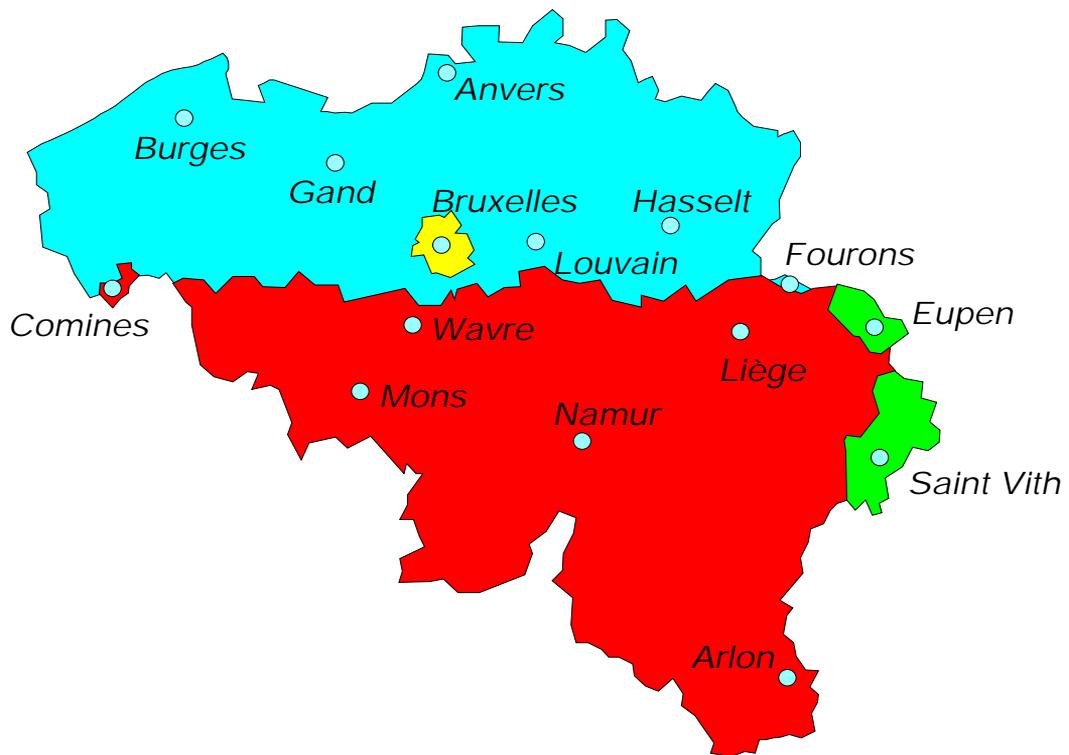


Figure 6: Les quatre régions linguistiques ( Francophone, nlandophone, ge Germanophone et bili bilingue)  
 (carte établie à partir de BLAISE et alli, op. cit., p. 16)

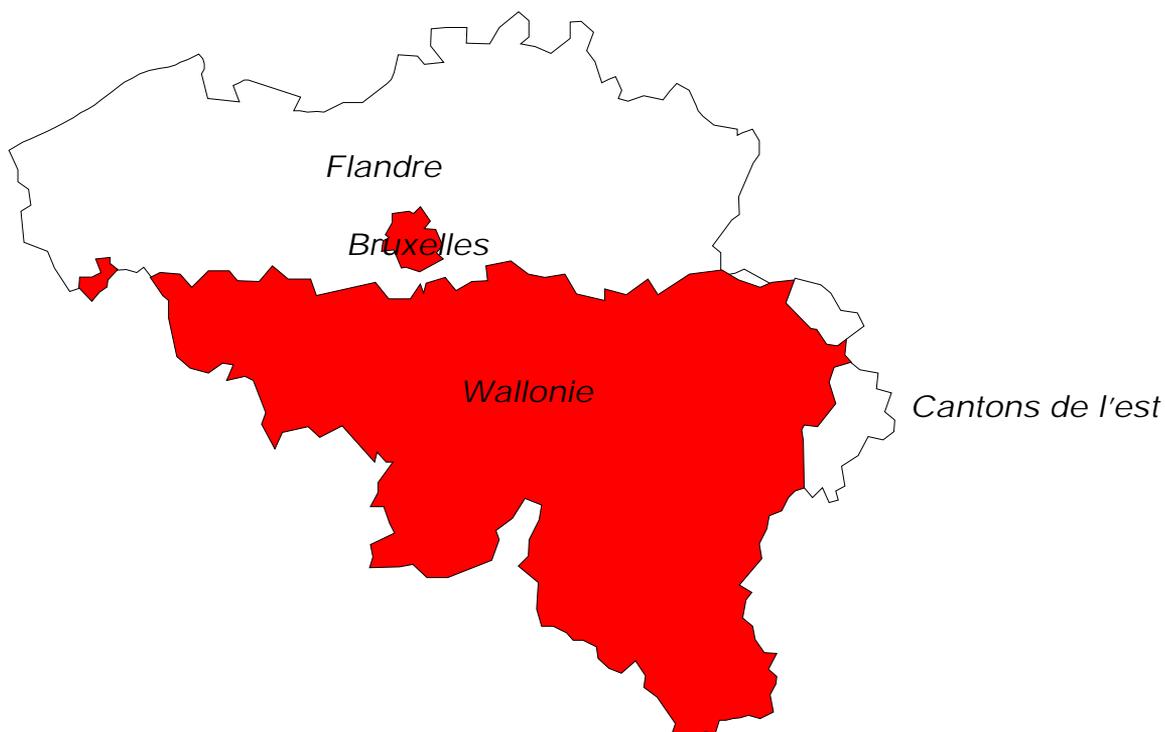


Figure 7: La Communauté française  
(carte établie à partir de BLAISE et alii, op. cit., p. 16 et 21)

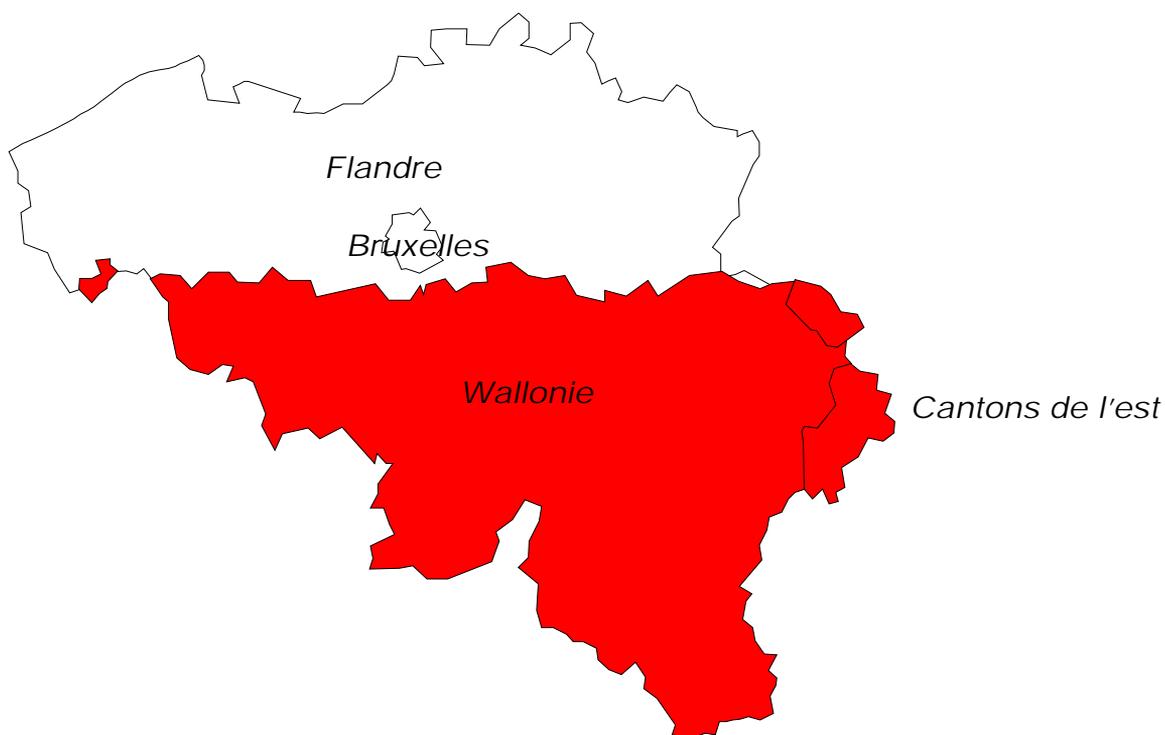


Figure 8: La Région wallonne  
(carte établie à partir de BLAISE et alii, op. cit., p. 16 et 21)