Butler University
Digital Commons @ Butler University

Scholarship and Professional Work - LAS | College of Liberal Arts & Sciences

1-1-2008

L'Orlanda de Jacqueline Harpman: Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung

Sylvie Vanbaelen
Butler University, svanbael@butler.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers

Part of the French and Francophone Language and Literature Commons

Recommended Citation
Vanbaelen, Sylvie. "L'Orlanda de Jacqueline Harpman: Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung." Dalhousie French Studies. 83 (summer 2008): 81-88.

This Article is brought to you for free and open access by the College of Liberal Arts & Sciences at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Scholarship and Professional Work - LAS by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact fgaede@butler.edu.

L'Orlanda de Jacqueline Harpman : Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung [1]

Sylvie Vanbaelen

Confrontée maintes fois à la question du rapport entre ses deux activités professionnelles, la psychanalyse et la littérature, Jacqueline Harpman ne cesse de maintenir qu'il s'agit là de deux domaines bien séparés. Alors que l'analyse réclame tout son sérieux, écrire s'avère être pour elle un divertissement auquel elle s'adonne par pur plaisir. S'il est difficile de croire chez elle à l'étanchéité de ces deux disciplines, c'est là une impossibilité lorsqu'on s'attelle à la lecture d'*Orlanda* (1996). Harpman elle-même est forcée de concéder :

> Le fait d'être analyste a certainement sous-tendu mon inspiration quand j'écrivais *Orlanda* mais ce livre n'est pas pour autant une étude psychanalytique sur la bisexualité. Cela, je pourrais éventuellement l'écrire dans d'autres sphères... Ce qui m'amuse, c'est en fait d'explorer sous l'angle de la fiction des parts de notre vie psychique. Je suis grand amateur de science-fiction, et j'aime en particulier le thème de la télépathie mais aussi, cette idée de « balade » dans le corps d'une autre personne [...] C'est en fait un vieux thème du fantastique que j'ai toujours adoré. Alors quand l'histoire d'*Orlanda* m'est tombée dessus, j'étais aux anges. (Harpman citée dans Denis 14)

Cette confession de l'auteur rassemble les trois fils principaux dont le roman est tissé : la psychanalyse, la littérature et le jeu auquel la romancière se livre sur ce double terrain qui lui est si familier. Imprégné de psychologie (l'exploration de la psyché forme le cœur du texte) et truffé de clins d'œil au monde des lettres (« il y a », comme le note Jeannine Paque, « ostentation dans les références aux "bons auteurs" » (121)), *Orlanda* apparaît comme un point de rencontre de la psychanalyse et de la littérature. La narratrice, qui s'identifie à l'auteur, y manipule les deux disciplines avec légèreté et humour.

Au-delà de ce constat d'ordre général, on peut argumenter que l'œuvre de Carl Gustav Jung et celle de Virginia Woolf en particulier constituent une clé de lecture du roman. D'une part, l'expérience d'Aline, la protagoniste d'*Orlanda*, rappelle, de façon ludique, quelques-uns des concepts fondamentaux de la psychologie jungienne, notamment les concepts d'*animus*, de projection, de verbalisation et d'individuation. D'autre part, le roman semble également faire écho non seulement à *Orlando* (1928), livre à la source de l'expérience d'Aline et dont elle offre d'ailleurs une interprétation nouvelle, mais aussi à deux essais de Woolf : « The Angel in the House » paru dans « Professions for Women » (1931) et le célèbre *A Room of One's Own* (1929). Le tour de force de Harpman est de réussir à fusionner, pour le plus grand plaisir de ses lecteurs, les intertextes jungien et woolfien dans son roman, tout comme son personnage principal, Aline, parvient au terme de ses aventures à opérer la fusion du masculin et du féminin.[2]

Orlanda est le récit d'une transmutation étonnante. Aline Berger, 35 ans, professeur de littérature sérieux et timoré, attend le train qui la ramènera à Bruxelles, à la brasserie de la gare du Nord de Paris. Tout à coup, sa partie masculine, trop longtemps négligée, décide de l'abandonner pour aller se loger dans le corps d'un jeune homme du nom de

---

1 Je voudrais remercier Butler University qui a financé mes recherches sur *Orlanda* en Belgique en m'octroyant une bourse.

2 Il y a d'autres intertextes dans *Orlanda*, le *Si j'étais vous* de Julien Green, par exemple et l'étude qu'en a faite Mélanie Klein dans son essai « On Identification ».

Lucien Lefrène. Coupée en deux, Aline ignore qu'une partie d'elle-même l'a délaissée. Sa moitié masculine qui a envahi le corps de Lucien Lefrène est par contre consciente du changement – c'est elle qui l'a voulu – et prend pleine possession de ce corps pour son plus grand plaisir. La conscience de Lucien Lefrène est complètement écrasée par le nouveau maître des lieux au point de totalement disparaître. Cette nouvelle créature que la narratrice nomme Orlanda – partie masculine d'Aline dans le corps de Lucien – va s'amuser à découvrir sans aucune inhibition sa sexualité vigoureuse et vorace avec des hommes (il s'agit d'une partie d'Aline et son orientation sexuelle n'a pas changé) tandis que cette dernière poursuit sa routine quotidienne, victime d'un étrange malaise.

L'incroyable aventure d'Aline est expliquée par Orlanda, sa moitié masculine. Si elle abandonne son corps de femme pour s'installer dans le corps d'un jeune homme, c'est parce qu'Aline est pour elle une prison dans laquelle elle étouffe. Aline a refoulé sa moitié masculine depuis l'adolescence, l'a repoussée inconsciemment hors du champ de sa conscience parce qu'elle était liée à des pulsions dont la satisfaction eut été intolérable en regard de ses exigences sociales et morales.[3] Ces pulsions sont surtout d'ordre sexuel : Orlanda, le désir toujours en éveil, multiplie les aventures sexuelles à un rythme endiablé. Mais elles ont aussi trait à la spontanéité, la franchise, l'audace, une énergie sans limites... tout ce qui ne correspond pas à l'image idéale de jeune femme « comme il faut ».

Il est tentant de rapprocher la moitié masculine d'Aline de ce que Jung a appelé l'*animus*. Dans son sens le plus large, l'*animus* peut se définir comme l'élément masculin qui se trouve dans l'inconscient de chaque femme, tout comme l'*anima* est « l'élément féminin dans chaque homme » (Jung *L'homme*, 31). L'*animus* et l'*anima* sont des

> complexes behaving in ways compensatory to the outer personality, that is, behaving as if they were inner personalities and exhibiting the characteristics which are lacking in the outer, and manifest, conscious personality. In a man, these are feminine characteristics, in a woman, masculine. Normally both are always present, to a certain degree, but find no place in the person's outwardly directed functioning because they disturb his outer adaptation, his established ideal image of himself (Emma Jung 1).

Orlanda serait l'*animus* d'Aline, à cette différence près – et elle est de taille – que, selon la psychologie jungienne, l'*animus* est lié à l'intellect, au logos, au jugement, au pouvoir – tandis que l'*anima* est associée à l'eros, au relationnel et à l'amour. L'*animus*, que Jung compare à « une assemblée de pères » ou de juges (*La Dialectique* 182), se manifeste généralement en émettant des jugements *ex cathedra*, des opinions toutes faites. L'*animus* d'Aline dont Orlanda est le truchement n'a rien à voir avec l'intellect, les jugements, les opinions, mais tout à voir avec l'énergie et le désir physiques. Aline qui a refoulé ses côtés masculins est une intellectuelle, une femme indépendante et forte, plus en contact avec sa tête qu'avec son cœur et son corps. La narratrice fait ainsi une entorse aux concepts jungiens en dotant Aline d'un *animus* pas très orthodoxe. Elle rejette par la même occasion les associations traditionnelles homme-intellect, femme-sensibilité dont Jung lui-même s'est rendu coupable et que condamnent les féministes.[4]

L'*animus* de la femme étant logé dans son inconscient, il ne se fait connaître que par le phénomène de projection. D'après Jung, « Projection is an unconscious, automatic

---

3 Hasard ou indice, Aline est l'anagramme de "Alien", elle est étrangère à elle-même ayant enfoui et étouffé une partie d'elle-même.

4 « To attribute to the masculine everything in a woman to do with intellect and power is to repeat and reinforce the split in culture that patriarchal dichotomizing has created. » (El Saffar 25). La narratrice d'*Orlanda* renverse cette dichotomie traditionnelle : Aline, le côté féminin, représente le logos; Orlanda, le côté masculin, représente l'eros. Cette situation est cependant loin d'être idéale puisque Aline a développé ses capacités intellectuelles au détriment de sa relation à son corps et de sa sexualité.

process whereby a content that is unconscious to the subject tranfers itself to an object » (*Archetypes* 60). Le psychanalyste jungien John Sanford explique :

> Projection [...] occurs whenever a vital aspect of our personality of which we are unaware is activated. When something is projected we see it outside of us, as though it belongs to someone else and has nothing to do with us. [...] We do not decide to project something, it happens automatically [...] Only unconscious contents are projected ; once something has become conscious projection ceases (10).

Ce phénomène de projection décrit parfaitement ce qui arrive à Aline : sa partie masculine – Orlanda – inconsciente car refoulée par le moi (conscient), est projetée sur Lucien Lefrène. Aline ne se rend compte de rien et considère Orlanda qui a pris le corps de Lucien comme un parfait inconnu. « The human reality of the individual who carries a projection for us is obscured by the projected image », poursuit Sanford (13). Ainsi la réalité de Lucien sur lequel Orlanda s'est projeté, si littéralement qu'il s'y est incarné, disparaît complètement. Jung note qu'une vraie projection de l'animus « tue » la personne sur laquelle l'animus est projeté (le cas échéant Lucien), en l'envahissant totalement.[5] Le corps de Lucien est la propriété d'Orlanda ; le moi de Lucien est évincé. À la fin du roman ce sera jusqu'à la personne physique de Lucien qui sera anéantie.

L'individu sur lequel s'opère la projection attire ou repousse le sujet, tel un aimant (Sanford 13). Ceci explique pourquoi Aline est peu à peu irrésistiblement attirée par Orlanda, sans savoir pourquoi et sans que sa volonté ne puisse intervenir. En effet, une fois cette autre partie d'elle-même incarnée dans le corps de Lucien, Aline ressent le besoin de la retrouver. Au cours du récit, Aline et Orlanda se sentent poussés l'un vers l'autre. « Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines... Aline et Orlanda séparés languissent et veulent se retrouver: ensemble ils se haïssaient car, soumis à la volonté envieuse de l'Olympe, ils ne se reconnaissaient pas et se combattaient » (*Orlanda* 120).[6] Selon Jung, la projection est en soi un phénomène courant et normal qui nous permet de découvrir sur nous-mêmes quelque chose que nous ignorions. C'est ce qui va donner à Aline l'occasion de (re)découvrir sa moitié masculine. Dans *Orlanda*, la projection est prise à la lettre de façon humoristique puisque sous la plume de la narratrice l'*animus* d'Aline prend véritablement chair dans le corps de Lucien et en oblitère complètement la conscience (le moi).

On peut se demander ce qui « active » l'*animus* d'Aline, c'est-à-dire ce qui motive la projection. La réponse réside dans les premières pages du roman. En attendant son train à la brasserie de la gare du Nord, Aline est plongée dans la lecture d'*Orlando* de Virginia Woolf sur lequel elle prépare un cours. Biographie fictive d'un jeune lord anglais du nom d'Orlando, le roman de Woolf est un livre extraordinaire dont les éléments les plus étonnants sont sans conteste la longévité et l'éternelle jeunesse d'Orlando, qui traverse près de quatre siècles et ne vieillit que de 20 ans, et sa transformation d'homme en femme. Or, c'est précisément alors qu'Aline s'acharne à comprendre le passage où Orlando se transforme en femme que s'évade sa moitié masculine, c'est-à-dire que se produit la projection. Inutile de dire qu'il ne s'agit pas là d'une coïncidence et que le roman de Woolf constitue une clé d'interprétation d'*Orlanda*. La narratrice nomme d'ailleurs « la moitié évadée d'Aline » Orlanda en hommage à la

5 « 'A real animus projection is murderous, because one becomes the place where the animus is buried ; and he is buried exactly like the eggs of a wasp in the body of a caterpillar, and when the young hatch out, they begin to eat one from within' » (Jung cité dans Sanford, 16).

6 On trouve d'autres références à l'androgyne dans le roman, notamment p.137. On reconnaît ici le mythe de l'androgynie originelle rapporté par Platon dans *Le Banquet* et la conception de l'amour comme recherche de sa moitié perdue qui en découle.

romancière anglaise: « J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après le change 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 » (19). La narratrice donne ainsi un nom féminin à la moitié masculine d'Aline (Orlanda), mais utilise des pronoms personnels masculins pour la désigner.

Dans le premier tiers du roman, Aline, en professeur de littérature qui se respecte, est obsédée par le sens à donner à la transformation d'Orlando, jusqu'à ce qu'elle ait une révélation: Orlando n'a jamais été un garçon! Il/elle a toujours été fille. La transformation dont il est question dans le roman de Woolf est la puberté. *Orlando* est une allégorie, une « autobiographie de [l]a vie morale » de Woolf (65). Enfant, Virginia « était forte et ardente », tout lui était permis (64) « Et puis le moment du grand changement est venu, il a fallu d'enfant asexué passer femme et la Vérité s'est imposée à la fillette récalcitrante, elle ne grimperait plus aux arbres, elle ne serait pas un guerrier, elle porterait des jupes et deviendrait timide » (64). Cette interprétation toute personnelle d'Aline va à l'encontre de la critique woolfienne. En effet, il est convenu de voir en Orlando une représentation de la poétesse et romancière anglaise, Vita Sackville-West, personnage androgyne, amie et amante de Woolf, dont les liaisons amoureuses avec des femmes étaient bien connues. Les photos qui illustrent le roman *Orlando* et sont censées figurer le personnage représentent d'ailleurs soit Sackville-West elle-même soit ses ancêtres. Woolf lui dédie du reste son roman. Les liens entre Orlando et Sackville-West sont donc bien établis par la critique.[7] L'interprétation d'Aline, certes intéressante lorsqu'il s'agit du roman de Woolf, semble surtout éclairer sa propre expérience.[8] Ce qu'Aline interprète à travers ce roman, c'est elle-même. Pour elle, *Orlando* relate le passage de l'état d'enfant asexué, être complet, masculin et féminin, à celui de femme qui exige la répression des élans, la modestie, la chasteté, la discrétion. Orlando qui devient femme, c'est l'enfant forcée d'étouffer le côté masculin qu'elle a en soi, c'est-à-dire son audace, sa liberté et son esprit d'aventure pour se conformer aux normes de la société. C'est exactement ce qu'a fait Aline. La narratrice d'*Orlanda* prend grand soin d'expliquer qu'Aline enfant – jusqu'à ses 12 ans – était « une fille vigoureuse, sûre d'elle, qui avan[çait] à grands pas et ri[ai]t puissamment » (27) au grand dam de sa mère qui lui reprochait sa masculinité. Elle attribue aux constants reproches de sa mère et aux premières règles d'Aline (à sa puberté) « l'entrée dans la reddition » (28) c'est-à-dire l'abandon de ses qualités « masculines » pour répondre à l'image de jeune fille bien élevée requise par sa mère et la société.[9] Orlanda est la part masculine d'Aline, active jusqu'à ses 12 ans, refoulée à l'adolescence, puis brusquement libérée par la lecture d'*Orlando* et incarnée dans Lucien pour vivre sa propre vie en toute liberté.

La lecture du roman de Woolf constitue une étape nécessaire à la montée d'Orlanda à la conscience d'Aline. *Orlando* fonctionne comme une sorte de thérapeute. À l'instar de la plupart des thérapeutes dans la pratique analytique, le roman est présent, à l'écoute d'Aline, mais ne répondant à aucune de ses interrogations, la poussant plutôt à trouver ses propres réponses à travers un dialogue avec elle-même. Obsédée par le sens à lui donner, elle y revient sans cesse, se pose des questions, formule des opinions. *Orlando* fait parler Aline, initiant ainsi le processus de verbalisation, indispensable dans la thérapeutique analytique afin de rendre conscients les contenus inconscients. Jung recommande le

---

7 Sur les liens du roman avec Vita Sackville-West, on verra notamment « FAQ : Orlando. Key Critical Issues. »

8 Comme Aline, Harpman a cherché la signification d'*Orlando* et comme Aline, elle est convaincue qu' « Orlando a toujours été une fille » (« La vérité » 47). La transformation du personnage en femme est « la puberté [..] imposant à l'esprit l'identité anatomique du corps » (47).

9 Orlanda confiera à Aline: "Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois" (*Orlanda* 140). Le rapport mère-fille occupe une place centrale dans l'œuvre de Harpman et mérite qu'on s'y attarde. Dans *Orlanda* comme dans d'autres textes de la romancière, l'image de la mère est négative ; elle empêche sa fille de se développer. À ce sujet on consultera notamment Bainbrigge.

dialogue avec soi-même dont « [t]out l'art [...] consiste à laisser parler, à laisser accéder à la "verbalisation" le partenaire invisible, à mettre en quelque sorte à sa disposition momentanément les mécanismes de l'expression, sans nous laisser accabler par le dégoût que l'on ressent naturellement vis-à-vis de soi-même au cours de cette procédure » (*Dialectique* 171-2). Tout cela se passe bien sûr sans qu'Aline ne se rende compte que ce qu'elle verbalise s'applique à elle-même, autant, sinon plus qu'à Orlando. L'étape suivante dans sa prise de conscience a lieu lors de sa rencontre avec Orlanda, rencontre qui signifie qu'elle est prête à dialoguer en face à face avec sa partie masculine refoulée. Il n'est plus question de l'interprétation du roman de Woolf par Aline après cette rencontre. On notera qu'elle se passe de façon significative au moment où Aline, ayant pris des notes et relu attentivement le texte, a réussi à se prouver que la transformation d'Orlando en femme est une métaphore indiquant le passage à la puberté et le renoncement aux qualités masculines, et non une réelle mutation de sexes. *Orlando* et plus particulièrement le passage de la transformation ouvrent une porte à Orlanda, lui permettent de surgir des ténèbres de l'inconscient et de s'échapper du corps d'Aline au début du roman. Ensuite, il permet à Aline de formuler sa thèse – la puberté pour une jeune fille signifie le refoulement de son côté masculin – sans qu'elle soit encore consciente que cette thèse s'applique à elle-même. Enfin, le dialogue avec Orlanda prend le relais de l'analyse du roman de Woolf et conduit Aline à comprendre qu'Orlanda est sa moitié masculine depuis longtemps refoulée.

Comme le note Sanford, « once the phenomenon of projection is recognized, these projected images can, to a certain extent, be taken back into ourselves » (11). Aline, ayant dialogué avec Orlanda et reconnu en lui une partie d'elle-même, se rend compte qu'elle ne peut plus se passer de lui. Elle ne trouve la paix qu'à son contact. Ensemble, « chacun se nourrissait à l'autre, la paix se faisait [...] laissant leur identité se reconstituer » (*Orlanda* 215). « L'accolement des fronts [...] les apaisait en les transformant en siamois, une seule tête pour deux corps et la complétude » (218). Naturellement Aline cherche à récupérer cette moitié d'elle-même avec qui elle se sent à présent si bien, si complète. Toutefois, sa tâche ne sera pas aisée. Bien que ressentant lui aussi le besoin d'être près d'Aline pour être complet, Orlanda n'éprouve aucune envie de se retrouver dans la « prison » de son ancienne geôlière. Celle-ci décide alors de tuer le corps qu'occupe sa moitié masculine (le corps de Lucien) afin de la forcer à se réincarner dans son propre corps. Son projet réussit. Orlanda se voit contraint de rejoindre Aline pour échapper à la mort. Réunie avec sa partie masculine, réunie avec elle-même, Aline va désormais pouvoir vivre sa vie en pleine possession de tout son être, de son côté masculin et de son côté féminin. Sa transformation ressemble par bien des côtés à l'individuation que Jung traduit par « réalisation de soi-même » (*Dialectique* 111). L'individuation est un processus qui conduit à la pleine réalisation de l'être en exigeant la reconnaissance de ses divers aspects. Elle doit passer par la chute du masque de la persona, la personnalité « sociale » que l'on montre au monde extérieur (le masque de femme rangée que porte Aline); [10] et par une confrontation dialogale avec les contenus de l'inconscient (les conversations avec Orlanda préparées par l'interprétation du roman de Woolf) pour arriver à l'intégration du monde conscient et du monde inconscient. Le résultat de l'individuation est ainsi « une personnalité plus ample » (Jung *Dialectique* 118). Lorsqu'Orlanda revient en elle, Aline est métamorphosée. Orlanda « sentit qu'il n'était pas renvoyé dans les souterrains obscurs de l'exil [...] il n'était plus nié » (*Orlanda* 241). Aline se trouve « agrandie » (244) par « l'expérience d'Orlanda [qui] devint la sienne

10 « La *persona* » écrit Jung, est « une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte parce qu'il vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler, la nature vraie de l'individu» (*Dialectique* 147).

[...] elle devint unie à soi-même, l'unique maître de son âme, elle régna, le feu d'Orlanda se répandit dans ses veines... » (244). Seul le court épilogue (deux pages) laisse deviner le changement en Aline qui devient consciente de tout son être. Sa partie masculine, ses désirs physiques, son énergie font à présent partie du champ de sa conscience et elle leur donne libre expression.[11]

Le meurtre de Lucien, nécessaire à la récupération d'Orlanda et donc à la pleine réalisation de l'être d'Aline, fait, lui aussi, écho à l'oeuvre de Woolf. Dans « The Angel in the House », un essai publié dans « Professions for Women » Woolf explique avoir eu à lutter contre un « ange », le fantôme d'une jeune femme charmante « intensely sympathetic [...] immensely charming [...] utterly selfish [...] excell[ing] in the difficult arts of family life [...] sacrific[ing] herself daily [...] never ha[ving] a mind or a wish of her own [and] [a]bove all [...] pure » (237).[12] Cet « ange » s'avère être en fait une partie de Woolf elle-même, comme Orlanda est une partie d'Aline. Mais alors qu'Orlanda est la partie masculine d'Aline, l'ange est la partie par trop féminine de Woolf. La romancière anglaise avoue avoir dû tuer cette charmante créature pour pouvoir écrire. En tuant l'ange, elle se débarrassait ainsi de cette partie d'elle-même trop exclusivement féminine qui l'entravait. De même en tuant Lucien, Aline a récupéré sa partie masculine pour réaliser enfin la complétude.

Les démarches de Woolf et d'Aline sont donc très semblables puisque ce qui meurt des deux côtés est la construction d'une féminité imposée par la société, limitant la femme et la maintenant dans un carcan. Une féminité représentée par l'ange et par l'Aline d'avant la fusion, celle qui ne laissait aucune place à Orlanda. Le meurtre de Lucien en tant que tel est tout à fait secondaire : évacué en quelques lignes, il ne cause aucun remords. Le corps de Lucien est anéanti à la fin du roman aussi aisément que son moi l'avait été aux premières pages. Woolf et Aline présentent du reste le « meurtre » comme un cas de légitime défense : « My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defense. Had I not killed her [the Angel] she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing » (« Professions » 237-38). De même Aline ne peut imaginer vivre sans Orlanda ; avec Orlanda dans le corps de Lucien, elle est infirme et risque même la mort. [13] Tuer Lucien pour recouvrer Orlanda est pour elle une nécessité vitale. Le récit se clôt sur cette « Moralité » formulée en ces termes par la narratrice d'*Orlanda* :

> On me dira que je suis responsable de tout: ah! C'était un roman, une histoire inventée qui n'a eu lieu que dans ma tête. Je n'ai pas de sang sur les mains, juste un peu d'encre. Les élans meurtriers qui me traversent l'âme n'aboutissent jamais qu'à la page blanche, j'entre la tête haute dans les commissariats de police et je donne peu de travail à mon avocat. Je n'ai jamais eu la prétention d'écrire des histoires moralement correctes. (251)

L'arme du crime même est semblable dans les deux cas : « l'encre » tue Lucien (même si celui-ci meurt d'un coup de revolver en plein front) et « l'encre » tue l'ange. « [W]henever I felt the shadow of her [the Angel's] wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her » confesse Woolf (« Professions » 238).

---

11 Ayant récupéré Orlanda, Aline est « impatiente de [...] retrouver [Albert, son compagnon] et de le donner à la fougue de l'Orlanda » (245). Elle n'hésite pas non plus à draguer d'autres hommes (dont Paul Renault qui avait été l'amant d'Orlanda/Lucien).

12 « The Angel in the House » est un poème de Coventry Patmore dédié à sa femme Emily qui représentait à ses yeux la parfaite épouse de l'époque victorienne, délicate, aimante et soumise.

13 « Quelle vie aurai-je ? Je perdrai tous mes amis, j'irai travailler et je rentrerai attendre que tu sois là pour goûter quelques instants de paix entre tes débauches, jusqu'à ce que tu meures du sida et, comme je ne pourrai pas supporter ta mort car ce sera le mienne, je mourrai aussi. » (*Orlanda* 240)

C'est donc l'écriture elle-même qui « tue », c'est-à-dire ici qui déconstruit une féminité étouffante, débilitante, qui empêche la création.

Woolf l'énonce clairement : elle tue l'ange pour avoir la liberté d'écrire. Aline aussi découvre – ou redécouvre – son génie créateur à mesure qu'Orlanda entre dans sa vie et que son « ange de féminité » subit ses assauts. D'abord, elle écrit ses réflexions sur *Orlando* et son interprétation du roman, acte qui lui permet de retrouver sa vigueur et la plonge « dans le délice » (*Orlanda* 65). Plus tard, elle s'invente un frère né d'une liaison illégitime de son père, pour déjouer les soupçons de son compagnon Albert sur ses rapports avec Orlanda. Enfin, elle caresse avec plaisir le projet d'écrire un livre de fiction. « Il est certain que j'aime la littérature. Elle se souvint du plaisir aigu avec lequel [...] elle avait inventé un frère : Peut-être même qu'un jour j'écrirai ? » (195). Enfant d'ailleurs (avant d'avoir refoulé son côté masculin) Aline laissait libre cours à son imagination littéraire, improvisant par exemple « une fin irrévérencieuse » au poème « Les lions » de *La Légende des Siècles* (199). « There is nothing so delightful in the world as telling stories » confie Woolf (« Professions » 239), surtout lorsqu'il s'agit d'histoires « telling the truth about my own experiences as a body » poursuit-elle, tâche malaisée pour une femme en 1931(« Professions » 241) et qui exigeait le meurtre de l'ange. On ne peut que présager qu'Aline, animée par le désir d'écrire, comme Woolf et comme son héros Orlando du reste, brillera dans cette tâche si elle s'y attelle après la récupération d'Orlanda.

Au terme de son célèbre essai *A Room of One's Own* qui offre une longue réflexion sur les femmes et l'écriture de fiction, Woolf en vient à conclure :

> there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and [...] they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness. [...] If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine. (107-08)

Écrire, et plus généralement créer, est donc pour Woolf le fait d'un esprit androgyne où collaborent le féminin et le masculin. Harpman partage pleinement cette vision des choses. "L'écriture n'a pas de sexe... » déclare-t-elle. L'écrivain doit être androgyne car « le romancier qui n'aurait qu'un sexe dans la tête serait perdu » (« À propos du roman » 6).

La polarité masculin-féminin au cœur d'*Orlanda*, la nécessité de fusion des deux pôles et l'androgynie qu'affirme le roman trouvent une résonance dans l'acte d'écrire, qui est peut-être, avant toute autre chose, exploration de soi et de ses multiples univers internes.[14] L'androgynie serait ainsi la condition idéale voire nécessaire à la création littéraire, tout comme à la création de l'individu non seulement physique, mais aussi psychique, puisque, selon Jung, et comme l'a montré *Orlanda*, la psyché humaine est androgyne. Dans *Orlanda*, Aline parvient à opérer la fusion du masculin et du féminin en elle. De même, Harpman réussit à fusionner dans son roman, l'œuvre de l'écrivaine

14 L'interrogation sur l'identité et la pluralité du je s'étend d'ailleurs, dans *Orlanda*, au-delà des personnages : « Si Aline avait Orlanda en soi, y ai-je une putain, un escroc et un assassin ? « (205), s'interroge la narratrice nous conviant par là à nous interroger sur nous-mêmes.

Woolf et celle du psychologue Jung, le tout avec humour et en prenant, par rapport aux interprétations reçues, des libertés que seule sans doute peut se permettre une romancière et psychanalyste experte en littérature et en psychologie.

Butler University

OUVRAGES CITÉS

Bainbrigge, Susan. « Experimenting with Identity in Jacqueline Harpmann's *Orlanda.* » *Dalhousie French Studies* 68 (2004) : 99-107.

Denis, Valérie. « Jacqueline Harpman l'exploratrice des fonds humains. » *Axelle* 9 Sept. 1999 : 12-14.

El Saffar, Ruth Anthony. *Rapture Encaged : The Supression of the Feminine in Western Culture*. London and New York : Routledge, 1994.

« FAQ : Orlando. Key Critical Issues. » Virginia Woolf Seminar. University of Alabama in Huntsville. 20 juillet 2006 http://www.uah.edu/woolf/orlandoissues.html.

Green, Julien. *Si j'étais vous*. Paris : Plon, 1970.

Harpman, Jacqueline. « A propos du roman. » *La Libre Belgique* 16-17 avril 1994 : 6.

-----. *Orlanda.* Paris : Le Livre de Poche, 1998.

-----. « Virginia Woolf, la vérité d'Orlando. » *Magazine Littéraire*. 426 (Déc. 2003) : 46-47.

Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscisous*. Princeton, NJ : Princeton U. P., 1969.

-----. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. Paris : Gallimard, 1964.

-----. *L'homme et ses symboles*. Paris : Laffont, 1964.

Jung, Emma. *Animus and Anima*. Woodstock, Connecticut : Spring Publications, 1985.

Klein, Melanie. « On Identification. » *The Writings of Melanie Klein. Vol. III. Envy and Gratitude and Other Works. 1946-1963.* Ed. by Roger Money-Kyrle. New York : The Free Press, 1984. 141-75.

Paque, Jeannine. *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture.* Avin : Editions Luce Wilquin, 2003.

Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. 2 vols. London : MacMillan and Co, 1863.

Platon. *Le Banquet*. Paris : Flammarion, 1999.

Sanford, John A. *The Invisible Partners. How the Male and Female in Each of Us Affects Our Relationships*. New York/Ransey : Paulist Press, 1980.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York : Harcourt Brace & Company, 1991.

-----. *Orlando.* New York : Harcourt Brace & Company, 1928.

-----. « Professions for Women. » *The Death of the Moth and Other Essays*. New York : Harcourt, Brace & Company, 1942, 235-42