

L'imaginaire du rail : Représentation littéraire de la gare dans le roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman

Michèle L. J. Van Elslander – Slunecko
Doctorante en traductologie à la Faculté de Traduction et d'Interprétation
- Service d'études françaises et francophones - de l'Université de Mons

Introduction

Née à Bruxelles le 5 juillet 1929, la romancière et psychanalyste belge Jacqueline Harpman est décédée le 24 mai 2012. Elle a écrit trente romans et a été la lauréate de nombreux prix littéraires belges, et seulement d'un prix français, notamment le prix Medecis pour son dixième roman *Orlanda* en 1996.

Ce n'est certainement pas par hasard que cette auteure prolifique et psychanalyste a choisi le symbolisme de la gare et du train dans son roman fantastique *Orlanda*. Étant de formation kleinienne, Jacqueline Harpman se sert de la gare dans ce roman comme symbole de l'inconscient alors que les autres voyageurs représentent l'alter ego matérialisant les désirs, craintes et ambitions de la protagoniste. Dans *Orlanda*, la gare marque le point de départ d'un voyage fantastique et initiatique de l'héroïne, Aline.

La protagoniste se trouve devant la Gare du Nord à Paris, à la Brasserie de l'Europe ; elle attend son train pour Bruxelles et s'ennuie avec la préparation de son cours universitaire sur l'Orlando de Virginia Woolf. Elle réfléchit à changer de sexe et déclenche soudain un voyage à l'intérieur de soi, dans les abîmes de son âme. Son autre moitié masculine, évadée de la prison de son corps, prend possession du corps d'un jeune homme, Lucien Lefrère, qui prend le même train qu'elle, et qui représente son alter ego. Elle ne se rend pas compte du dédoublement de son âme qui coïncide avec le départ du train. L'autre moitié de son âme, logé dans Lucien, est nommé Orlanda. A la gare du Nord, Orlanda se rend dans un autre compartiment qu'Aline et chacune, la moitié féminine et masculine d'Aline, vit différemment le voyage à bord du même train en direction de Bruxelles.

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. (Harpman cité dans Denis, 1999 : 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 clin d'oeils au monde des lettres (il y a, comme le note Jeannine Paque, « ostentation dans les références aux bons auteurs ». (Paque, 2003 : 121) Jacqueline Harpman démultiplie des références intertextuelles aux œuvres littéraires majeures et renforce ainsi l'idée de l'importance de l'altérité dans l'identité. Nous allons montrer ici comment ces trois fils (psychanalyse, littérature et jeu) se tissent autour du thème de la gare dans le roman *Orlanda*.

De la psychanalyse à la littérature

Déjà Klein, Freud et Jung représentaient l'inconscient par les lignes du réseau ferré et le principe du plaisir par le train à grande vitesse. (Boucharenc, 2006 : 191) Le train occupa une place singulière dans la vie de Freud. Son œuvre s'est élaborée avec les débuts de l'ère industrielle et l'avènement du chemin de fer. D'emblée, cette machine, qui modifie la perception de l'espace et du temps, fascinera Freud. C'est au cours de son voyage en train en Italie, en 1897, que Freud repensera les fondements de la théorie psychanalytique. L'art italien et l'art de voyager vont le conduire au cœur de l'inconscient et féconder son travail analytique.

Le train ne sera pas uniquement pour Freud ce nouveau moyen de transport révolutionnaire qui ouvre de nouveaux horizons, il l'utilisera pour présenter la méthode et le dispositif analytiques, comparant la cure analytique au voyage en train, l'espace analytique au compartiment, l'association libre au paysage qui se déroule et se transforme à sa fenêtre : la « métaphore ferroviaire », si féconde dans l'œuvre de Freud, est née. (Barreau, 2012 : 14)

Le train constitue le véhicule et la voie du transport vers l'inconscient. En fin de compte, cet art de voyager, qui tient lieu d'art de psychanalyser, Freud le pratiquera jusqu'à sa mort, installé avec ses patients comme dans un compartiment de chemin de fer, écoutant décrire le paysage qui défile à la fenêtre. En 1913, Freud pratique la psychanalyse depuis plusieurs années, et consacre l'essentiel de ses vacances à une autre passion : les voyages. Il dit alors que l'invitation à pratiquer l'*art de voyager* devient une invitation à pratiquer l'*art de psychanalyser* :

« Dites donc tout ce qui vous passe par l'esprit. Conduisez-vous par exemple à la manière d'un voyageur, assis côté fenêtre dans un wagon de chemin de fer, qui décrit à quelqu'un, installé à l'intérieur, le paysage se modifiant sous ses yeux. » (Freud, 1985 : 86)

C'est dans un article consacré à la technique psychanalytique qui contribue au premier numéro de la nouvelle revue officielle de l'Association internationale de psychanalyse, que Freud utilise cette comparaison entre la cure analytique et un voyage en train, entre l'espace analytique et un compartiment de chemin de fer, entre l'association libre et un paysage qui défile et se transforme à la fenêtre. Dans le roman *Orlanda*, la protagoniste Aline Berger monte dans le train, choisit un compartiment et un siège côté fenêtre afin de voir le paysage arriver. C'est exactement ce que Freud avait décrit quand il a fait la comparaison entre la cure analytique et un voyage en train.

Dans le roman *Orlanda*, nous pouvons donc supposer que Jacqueline Harpman s'est servie de la métaphore ferroviaire et des symboles du train et de la gare en connaissance de cause. Son roman commence par ces mots :

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 [...] On n'annonce que vingt minutes avant le départ à quel quai trouver son train et Aline n'aime pas attendre dans le grand hall disproportionné et bruyant où elle n'est jamais sûre qu'elle pourra s'asseoir. [...] C'est la dixième fois, au moins, qu'elle relit le passage crucial d'Orlando où a lieu la transformation, cherchant à en saisir le sens sous-jacent [...] Et si on changeait de sexe ? Si je t'abandonnais, ô âme timide, ce corps de fille et si j'allais loger dans un garçon, tiens ! celui qui est là, en face de moi. (Harpman, 1996 : 13-14)

Aline ne se rend pas compte qu'elle déclenche ainsi un dédoublement de son âme qui coïncide avec le départ du train. Et elle ne s'aperçoit pas que son autre moitié masculine la quitte et se loge dans le corps du jeune homme Lucien, qui prend le même train qu'elle. Dans *Orlanda*, le processus identitaire de l'héroïne et le rôle décisif de la cure psychanalytique sont racontés sous forme allégorique. Par conséquent, Aline fait connaissance avec son côté masculin au lieu de s'identifier avec l'homme qu'elle aime. Jacqueline Harpman prépare ainsi l'analyse à travers le voyage fantastique d'Aline et le dédoublement de son âme. Sa moitié évadée masculine prend la parole :

« J'ai, indiscrètement, suivi Orlanda aux toilettes et laissé Aline devant son wagon. Elle montait toujours le plus tôt possible dans le train afin de choisir la place qui lui plaisait : près de la fenêtre, pour avoir une tablette, et dans le sens de la marche car elle aimait voir le paysage arriver. » (Harpman, 1996 : 38-39)

La métaphore ferroviaire de Freud

Freud décrit le déroulement de la cure analytique en deux phases. La première phase est comparée aux préparatifs d'un voyage en chemin de fer, jusqu'au moment où le voyageur prend enfin place dans son compartiment. Une fois l'itinéraire arrêté, une fois les valises bouclées, une fois le billet acheté, après la longue attente sur le quai ou dans la salle d'attente, commence la conquête d'une place dans un compartiment. Une fois ces épreuves accomplies, le voyage lui-même peut enfin commencer, et la seconde phase de l'analyse – celle de la remémoration – est comparée au voyage proprement dit.

Nous retrouvons toutes ces phases dans le roman *Orlanda*. D'abord, Aline attend à la Brasserie de l'Europe, en face de la Gare du Nord, puis elle et son alter ego Orlanda cherchent chacun.e un compartiment dans le train et la seconde phase – le voyage et la remémoration commencent.

Cette métaphore ferroviaire du voyage en train, que Barreau a développée en 2007 dans son livre *Nous pratiquerions ensemble l'art de voyager, Freud et la métaphore ferroviaire*, donne une représentation de l'espace analytique construit sur le modèle d'un appareil psychique externalisé où le défilé du paysage et le chemin parcouru évoque la mémoire. Les paysages qui défilent à la fenêtre déroulent le temps perdu de l'enfance, alors que le train roule vers l'événement d'un avenir inconnu. « Le paysage fuit et sans qu'il m'en souvienne, il rappelle l'enfant merveilleux, cette représentation narcissique inconsciente où gît la nostalgie du regard de la mère. » (Appolinaire, 1995 : 578)

C'est un paysage de mémoire hanté par l'objet perdu, mais tendu vers la rencontre de l'étranger. C'est un paysage de désir mis en mouvement par la sexualité, fragmenté par les pulsions partielles, transformé par les processus psychiques inconscients que Freud a mis en évidence dans le travail du rêve. (Freund, 2004 : 505-506) Dans le roman *Orlanda*, il s'agit de désir refoulé qui est décrit en détail par l'auteure en se servant du personnage Orlanda et de ses découvertes et conquêtes dans les toilettes de la gare et dans le train (voir p. 4).

Freud a proposé à ses patients de se tourner vers « le monde merveilleux des processus psychiques » qu'il a lui-même exploré, le paysage vu de la fenêtre du train étant d'abord celui qui défile au cours de son auto-analyse comme figuration de ses désirs inconscients et des traces mnésiques de son enfance. (Breuer, 1956: 228)

Les voyages en train sont des aller-retours ou des retours qui nous font repartir, qui changent l'aiguillage d'une vie. Il faut se quitter pour se retrouver et se retrouver pour se quitter. Ainsi, ce voyage fantastique mène Aline à travers un désert sans son âme sœur Orlanda. Elle découvre son côté masculin refoulé et entre-deux lieux, entre-deux moi, le voyage en train devient un travail analytique et la chemine discrètement vers la vérité de l'inconscient.



Couverture d'*Orlanda*

Le changement de lieu auquel le/la lecteur.ice assiste, est un trajet de retour pour Aline qui rentre chez elle, de Paris vers Bruxelles. La rupture de ce changement de pays n'en est pas moins essentielle puisque le départ est double : Aline quitte la France tandis qu'une part de son âme, Orlanda, quitte son corps. Cette moitié est si indépendante qu'elle tend à faire oublier qu'elle est malgré tout une part d'Aline. Orlanda, la moitié masculine d'Aline, symbolise l'évasion déclenchée à la gare, une métaphore pour la libération du refoulement d'Aline, liée aux codes stricts de la société patriarcale. Lucien, dont Orlanda a pris possession, incarne un *Masculin* absolu, placé dès lors en dehors des codes sociaux, il est libre de toute contrainte : il expérimente différentes situations au gré de ses envies, et transgresse les codes de bienséance dans le train en s'enfermant dans les toilettes avec un étranger pendant le voyage :

Il se glissa dans l'étroit espace, dut reculer pour faire de la place à celui qui allait être le premier partenaire amoureux de sa nouvelle vie et qui, sitôt la porte fermée, l'enlaça. [...] Orlanda trembla de la tête aux pieds, jamais Aline n'avait été aussi sauvagement secouée par la tempête, les digues s'effondraient et le désir déferla, envahissant tout, noyant sur son passage les dernières traces de Lucien Lefrène, Orlanda sentit plonger dans l'univers monstrueux des passions. (Harpman, 1996 : 45)

La moitié d'Aline, qui reste abandonnée dans son corps, tend à la passivité, comme en témoigne l'absence d'un prénom. Orlanda, qui s'est logé dans le corps de Lucien Lefrène, est nommé, soulignant ainsi son indépendance aussi bien que sa capacité d'agir. Jacqueline Harpman emploie ainsi l'expression suivante : « Oh, c'étaient des étendues désertiques que rien ne jalonnait. » (Harpman, 1996 : 255)

La narration est aussi touchée par ce phénomène de duplication : c'est la *voix off* accompagnant le texte qui participe le plus à cet effet de déconstruction du genre narratif. Cette intrigue imagée et assez compliquée marque également les points de vue narratifs qui fusionnent. Le narrateur extradiegétique s'entrelace avec le narrateur intradiegetique quand Aline fusionne avec l'identité de Lucien pour devenir Orlanda, qui reprend le fil de la narration dans certains passages. Harpman fait de nombreux clins d'œil à Virginia Woolf. Ainsi, elle commente aussi son écriture, quand elle ne s'adresse pas directement à elle :

« J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après le changement 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. » (Harpman, 1996 : 25)

Il se dégage de cette technique narrative une impression de polyphonie. Le roman *Orlanda* est nourri par ces apports littéraires ; en incorporant l'Autre dans son œuvre, Harpman enrichit la dialectique.

« - Mais il n'a jamais été un garçon ! s'écria-t-elle. Les sept jours au lit, ma mère m'en a-t-elle assez bassiné les oreilles, c'est la puberté. Tout n'est qu'allégorie, et c'est elle-même que Virginia raconte : Il faut que je demande à Jacqueline si ce n'est pas cela qu'on nomme la période de latence, elle a appris à se raconter des histoires pour se divertir en secret. » (Harpman, 1996 : 77).

Le mythe de l'androgynie platonicien

De plus, les deux demi-personnages Aline et Orlanda sont irrésistiblement attirés l'un vers l'autre, au point de ressentir des troubles psychiques et physiques du fait d'une séparation trop prolongée. Jacqueline Harpman se sert du mythe de l'androgynie platonicien pour décrire comment Orlanda, qui se sent poussé vers les hommes, ne peut découvrir le sentiment de fusion qu'avec Aline. Le mythe originel platonicien présentait déjà l'acte sexuel comme le moyen de recréer l'androgynie originel. La complétude dépasse donc la simple sexualité, qui n'en est que le biais. (Platon, 1999 : 189c-193e)

Jacqueline Harpman traite par le biais du dédoublement des sexes les questionnements liés à l'androgynie. Aline est hétérosexuelle, et Orlanda a hérité de sa sexualité : il est attiré par les hommes. « En somme, il semble que j'ai changé de sexe, mais pas de sexualité. » (Harpman, 1996 : 53) En effet, Orlanda, originellement de genre féminin, découvre la sexualité masculine "de l'intérieur". La moitié évadée d'Aline est fascinée par cette possibilité :

Je partirais naïf vers des terres inconnues. Dieux ! quel voyage ! Ils me font rire avec l'Amérique, Christophe Colomb, l'Amazonie et le cercle polaire, même la lune et la planète Mars ! L'inconnu est en face, cent fois j'ai logé dans ses bras et je ne suis pas entrée. L'autre sexe est plus loin que Vega du Centaure [...] nous sommes même asservis à cette irréductible identité qui nous sépare autant que le sont les galaxies et nous fait nous ruer l'un vers l'autre, tentant de tromper la curiosité avec le plaisir. Jamais une femme n'a été un homme et jamais un homme n'a été une femme [...].(Harpman, 1996 : 16)

Son alter ego franchit « les galaxies » et n'est plus simple spectateur du désir masculin, le personnage Orlanda (moitié masculine de l'âme d'Aline) l'éprouve concrètement. L'expérience corporelle de l'altérité amène Orlanda à prendre en compte la dissonance entre son corps féminin – inhibé et soumis – et son esprit – libre – et permet ainsi à l'auteure de soulever la question du transgenre.

Le refoulement

Quand Aline réfléchit à la Gare du Nord sur son élan spontané de s'incarner dans le corps de Lucien, elle pose le problème d'un « je » pluriel : « Mais s'incarner dans un corps intact ! Changer de monde en faisant trois pas ! *Je est un autre ? Je est mille autres et puisque ce je me lasse, pourquoi ne pourrai-je pas le quitter ?* » (Harpman, 1996 : 12)

L'autrice Jacqueline Harpman a utilisé les énoncés en italique dans son roman *Orlanda*, afin de souligner que le *je* dans le texte évoque l'émergence de cette autre identité avec un *je* gênant qui a été refoulé. Cette pluralité de *je* est une constatation de base de la psychanalyse et le *je* pluriel est tenu comme objet d'analyse et d'observation dans le roman. À travers ce 'je' qui fonctionne comme 'tu' dans l'imaginaire du personnage, Aline découvre cette autre partie de 'moi' à la troisième personne :

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, attentive, devant la demi-Badoit presque bue, [...] *moi* est en face, un peu de biais, je suis dans le jeune homme blond, j'ai pénétré, tranquille dans sa tête. (Harpman, 1996 : 18)

La troisième personne du singulier renvoie à l'entité psychanalytique du 'ça'. La pénétration d'Aline dans le corps masculin correspond à un 'je' masculin refoulé dans le subconscient. Dès le début, cette immersion dans le corps masculin permet à Aline de faire une rétrospection par une opération de mise en abîme. Son alter ego, *Orlanda*, renvoie aux souvenirs de l'enfance d'Aline. Des observations clairvoyantes permettent au lecteur de relever les traits de son éducation. Ainsi, le comportement sexué, qui a été développé durant l'enfance, sera refoulé par l'enfant pour se conformer à la norme. L'observation de l'âme masculine *Orlanda* commence à l'âge de l'adolescence. (Bainbrigge, 2004 : 187) Le lecteur apprend que :

« Elle a douze ans, c'est une fille vigoureuse, sûre d'elle [...] - Mon Dieu ! Comme tu es masculine ! dit Mme Berger, sa mère en soupirant. » (Harpman, 1996 : 34)

La descente au fond de la psyché d'Aline permet au lecteur de comprendre que le refoulement émerge en tant que fantasme. L'autre, qui est une partie du 'je' envahira l'être du jeune homme Lucien. A travers des discussions entre Aline et son alter ego *Orlanda*, le lecteur apprend qu'il est difficile de s'évader des stéréotypes intériorisés du masculin et du féminin. L'acceptation du fait dénoue le nœud et libère Aline de son fantasme et elle tue son alter ego dans son imagination. Dans ce roman, l'identité féminine et les pratiques qui conduisent à la création du genre et du comportement sexué, sont donc décomposés et il y a un renversement des rôles. C'est la femme qui pénètre dans le corps de l'homme. Cette opération effectuée au niveau narratif renverse les rôles au niveau symbolique.

Quand *Orlanda* se rend dans un autre compartiment qu'Aline et chacune, la moitié féminine et masculine d'Aline, vit différemment le voyage à bord du même train, *Orlanda* fait découvrir à Aline son côté refoulé en s'enfermant dans les toilettes avec un homme. Au contraire de la part féminine – demeurée seule dans le personnage d'Aline, une sorte de *Féminin* total et pur –, *Orlanda* (dans le corps de Lucien) se laisse aller à ses pulsions, sans les refouler ou les nier. *Orlanda* incarne non seulement le *Masculin* dans le personnage de Lucien mais surtout le *ça* – au sens freudien – d'Aline : il est la somme de toutes ses pulsions, frustrations et désirs. *Orlanda* symbolise le retour du refoulé ; l'éducation stricte d'Aline a permis de la museler, mais pas de la faire disparaître. Jacqueline Harpman brosse ainsi le portrait d'un *Masculin* impulsif, incontrôlable et très égo-centré.

« Jamais Aline n'avait été aussi sauvagement secouée par la tempête, les digues s'effondraient et le désir déferla, envahissant tout, noyant sur son passage les dernières traces de Lucien Lefrère [...]. » (Harpman, 1996 : 45)

Jacqueline Harpman est à la fois autrice et narratrice car elle s'immisce dans son récit en affirmant deux faits contraires : elle serait à la fois la créatrice de ces personnages et une simple spectatrice – incapable de prévoir leurs comportements. Dans ce procédé littéraire ce double rôle comprend une « face » active, qui construit le récit et prend position, et une « face » passive, qui s'attache à suivre *Orlanda* ... ou non ! L'auteure se refuse parfois à accompagner *Orlanda* en jetant

un faux voile de pudeur sur l'homosexualité masculine. Nous assistons aux rapports homosexuels d'Orlanda dans les toilettes de la gare et dans les toilettes du train : « Nous ne la suivrons pas. La première fois, dans le train, je ne le connaissais pas encore et je ne pouvais pas deviner ce qui se passerait. » (Harpman, 1996 : 60)

Tandis que l'auteure omnisciente raconte au début du roman le début du voyage fantastique d'Aline, l'autre narrateur intradiégétique - Orlanda, la moitié évadée d'Aline - raconte ce qui se passe à sa manière :

Évidemment, nous sommes dans un café en face de la gare du Nord, à une demi-heure du prochain train, que je devais prendre avec elle, et que je prendrai donc. Cela me plaît beaucoup, je ne perdrai pas contact avec mes habitudes. Ai-je mon billet ? Il n'est pas dans le portefeuille, tâtons les autres poches : pouah ! je voyage en deuxième classe. [...] le temps de traverser la rue et la voie sera indiquée au tableau d'affichage [...] Puis je me hâte de rattraper l'autre part de moi : elle est presque à la gare, je ne veux pas la perdre de vue [...] Où pourrais-je trouver un miroir ? Les toilettes du train seront fermées jusqu'après le départ, il doit bien y en avoir quelque part dans ce hall de gare. [...] (Harpman, 1996 : 21-24)

L'omniprésence du Moi s'impose dans l'œuvre de Jacqueline Harpman. Dans cette écriture du Moi, l'exploration de l'enfance joue un rôle important dans *Orlanda*. C'est à travers l'écriture que le Moi peut revisiter son enfance pour l'incorporer finalement dans sa psyché de personne adulte. L'exploration de l'enfance joue un rôle important. Cette enfance perdue et ainsi retrouvée dans l'écriture est nommée par certains critiques « enfance exaucée ». C'est ainsi que Susan Bainbrigge explique dans un article intitulé *Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb* la construction d'un moi qui se définit par la lecture et l'écriture est une caractéristique importante de cette « enfance exaucée ». La thèse qu'elle propose concerne une « fascination pour l'altérité » dans la mise en scène du Moi chez les écrivains en question. Elle souligne que pour certains écrivains comme Harpman, la construction d'un alter ego est « essentielle à leur présentation du moi et à leur reconstruction d'une vie » (Bainbrigge, 2004, p. 31).

Selon Harpman, l'écrivain et le psychanalyste s'intéressent tous les deux au fonctionnement mental, car le transfert existerait aussi dans l'écriture. L'auteure s'exprime ainsi dans un entretien : « Tous ces personnages, dont les auteurs relatent les faits et pensées, sont des composantes de nous-mêmes. Ils sont toujours en rapport avec tous nos souvenirs. Le transfert se passe certes autrement dans l'écriture, mais il est bien là. » (Harpman, 2011 : p. 13). Quand l'écrivaine Harpman raconte une bonne mère ou une méchante mère, c'est toujours en rapport avec sa propre mère. L'écriture doit permettre le surgissement de l'inconscient d'après Harpman, sinon un livre ne serait pas intéressant. Dans *Orlanda*, l'autrice raconte comment l'alter ego d'Aline vit le voyage au bord du train :

Mon ex-moi traverse tout cela sans dévier, lève le regard sur le tableau. Je la regarde monter dans le wagon de première classe qui lui plaît, mais je ne l'y suis pas. [...] Observons notre bizarre personnage qui examine les innombrables panneaux indicateurs dont les murs de la gare sont abondamment ornés, douanes, métro, objets perdus, informations, et [...] il n'est plus Aline, qui s'installe dans son compartiment sans savoir de quelle façon elle vient d'être désertée. [...] Orlanda ayant acquis un jeton et passé le tourniquet, se retrouva devant le grand miroir qu'il cherchait et soupira d'aise en regardant Lucien Lefrène : - Il me semble qu'il a déjà changé. [...] On annonçait la fermeture imminente des portières quand Orlanda sauta dans le dernier wagon. La tempête d'émotions où il avait été jeté lui avait fait oublier son sac de voyage aux toilettes et il avait dû courir le récupérer. [...] Il veut rejoindre Aline, il a huit ou dix wagons à traverser [...] Le train prend de la vitesse en entame le long virage qui va l'orienter vers le nord, Orlanda ne trébuche pas, il danse au rythme des cahots, un voyageur le suit du regard mais il ne le remarque pas car il cherche Aline. Elle était assise de biais, les pieds sur la banquette, plongée dans le roman de science-fiction qu'Orlanda lui avait fait acheter chez Smith [...] comme il savait qu'elle ne quitterait pas son compartiment, il rebroussa chemin vers les wagons de seconde classe. » (Harpman, 1996 : 21-41)

La projection

C'est justement cette séparation interne qui permettra à Aline de prendre en compte la totalité de son Être en saisissant de l'extérieur cet Autre qui fait partie d'elle. Selon Jung, nous pouvons découvrir quelque chose sur nous-même que nous ignorions en utilisant la projection. C'est en soi un phénomène courant et normal qui va donner à Aline l'occasion de (re)découvrir sa moitié masculine.

D'après Sylvie Vanbaelen, le phénomène de projection décrit parfaitement ce qui arrive à Aline : sa partie masculine – Orlanda - inconsciente car refoulée par le moi (conscient), est projetée sur le jeune homme Lucien Lefrère qui a 20 ans. Aline ne se rend compte de rien et considère Orlanda - qui a pris possession du corps de Lucien - comme un parfait inconnu. Ainsi Lucien, sur lequel Orlanda s'est projeté en s'y incarnant littéralement, disparaît complètement. 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'Éros, au relationnel et à l'amour.

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 ». (Vanbaelen, 2008 : 88) Mais l'*animus* d'Aline (c'est-à-dire Orlanda) n'a rien à voir avec l'intellect, les jugements, les opinions, mais tout 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 omnisciente 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. L'*animus* de la femme étant logé dans son inconscient, il ne se fait connaître que par le phénomène de projection. (Vanbaelen, 2008 : 88)

Jung note qu'une vraie projection de l'*animus* « tue » la personne sur laquelle l'*animus* est projeté (en l'occurrence Lucien), en l'envahissant totalement. Le corps de Lucien est la propriété d'Orlanda; le moi de Lucien est évincé. 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.

En exécutant Orlanda à la fin du roman, Aline consolide sa propre identité et ses propres décisions. L'aspect, peut-être le plus important, est le retour à l'être originel. Harpman s'attache à décrire l'un par rapport à l'autre, mais fondamentalement les deux personnages sont les versants opposés d'un même être. En tuant Orlanda, la moitié masculine de son âme, Aline 'pose des jalons', ce qui est une métaphore pour la fin du refoulement et le voyage fantastique, symbole de la découverte de soi.

Jacqueline Harpman et le fantastique

Jacqueline Harpman a créé un roman fantastique avec *Orlanda* qu'elle avait commenté de ces mots :

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 cité dans Lambart, 1999 : 35-64)

Dans le roman de Jacqueline Harpman l'identité des sujets ne va jamais de soi et lorsque certains personnages parviennent néanmoins à « être soi », ils le font sur un mode subversif qui se rapproche de l'opération fantastique dans *Orlanda*. Il serait évidemment tentant, dans le cas de Jacqueline Harpman, écrivain belge de langue française, d'expliquer cette préoccupation identitaire

par la situation de l'écrivain belge francophone dans le champ littéraire. À propos des problèmes d'identité de l'écrivain belge, Jacqueline Harpman dira :

Je ne ressens aucun problème de ce genre. Je suis belge, j'écris et je publie à Paris. Je n'ai aucun problème ni avec les éditeurs ni avec les critiques. Ces derniers mentionnent souvent ma nationalité, ce qui m'est parfaitement égal. Il est évident que je préfère publier à Paris qu'à Bruxelles. (Harpman, 1993 : 269)

Dans un pays marqué par le chevauchement des cultures, des langues, le tiraillement des idéologies différentes, pour ne pas dire opposées, la question du rapport à soi et à l'autre ne va pas toujours de soi. Marc Lits, par exemple, écrit :

Toute la littérature fantastique repose sur cette question récurrente : qui suis-je ? Qui est en face de moi ? Quelle est ma place dans le monde ? Comment puis-je me définir par rapport à l'autre ? Si l'on accepte l'idée que cette interrogation taraude également les écrivains d'un pays en quête de racines et d'identité, on comprendra pourquoi les lettres belges ont très vite, et sans discontinuer, manifesté une prédilection pour le fantastique. À moins que l'on considère le questionnement identitaire comme fondateur de toute œuvre littéraire. (Lits, 1993 : 15-16)

Le roman fantastique *Orlanda* interroge la notion d'identité sexuée à travers le personnage androgyne d'Orlanda. La spécificité de ce roman est de faire cohabiter les deux parties, le féminin et le masculin dans des corps distincts, mais dans un même espace-temps. Il est à noter que les romans étranges de Harpman se différencient des récits fantastiques classiques dans la mesure où le narrateur finit par accepter l'étrange pour ce qu'il est. Il n'hésite guère et ne balance pas lorsque l'impensable avatar devient réalité. La convention entre le narratrice et le narrataire mène inéluctablement à l'acceptation de l'impensable :

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, et si, avant la division, ce qui fait ce jeune homme était une partie de moi, il faut bien admettre que c'est moi qui ai fait le plongeon. (Harpman, 1996 : 180)

Cet affolement identitaire dont nous parlions plus haut semble même toucher la narratrice omnisciente. En effet, dans *Orlanda*, le désarroi du « je racontant » double le désarroi des personnages. Renée Linkhorn écrit à ce sujet : « C'est avec chaque nouveau livre que son indépendance va s'affirmant, et dans ses dernières publications s'accroît le discours métalinguistique d'un 'je' qui commente son propre récit et en oriente la réception. » (Linkhorn, 1995 : 65) Dans le même article, Linkhorn relève également que cette quête de l'unité de soi avec soi,

c'est aussi par extension [celle] du 'je' écrivant en quête d'une symbiose avec ses mots, ses matériaux, son écriture et finalement son lecteur. [...] Dans *Orlanda*, l'instance narratrice ne va pas de soi, elle arrête le lecteur tout autant que le récit et pose le problème de sa présence dans le texte. Le « qui suis-je ?, par rapport à qui ? » pourrait alors se ramener à une autre question, essentielle en littérature : qu'est-ce qui motive la présence du 'je' narrateur dans le récit ? (Linkhorn 1995 : 51-70)

Dans le cas de Harpman, et si l'on se fie à ce qu'elle en a dit, il semble bien que ce questionnement identitaire dépasse le cadre d'une problématique spécifiquement belge. De fait, ses romans participent à un mouvement traversant la littérature occidentale à la fin du XX^e siècle qui a fait de la question de l'identité son souci majeur.

Conclusion

Notre recherche a bien montré que Jacqueline Harpman maîtrisait l'art de raconter des histoires fantastiques en fixant discrètement dans ses récits les empreintes de sa formation psychanalytique. Ces clés psychanalytiques – comme les symboles du train et de la gare dans l'analyse freudienne – montrent les conséquences d'une éducation sexiste dans la configuration de la personnalité d'un individu. L'héroïne du roman *Orlanda* transgresse tous les codes sociaux de bienfaisance afin de démontrer le rôle d'une société patriarcale dans la construction du genre.

Comme décrit *supra*, Jacqueline Harpman s'est servie de la « métaphore ferroviaire » pour son roman *Orlanda* et a suivi le trajet analytique de Freud « à la lettre ». Ceci symbolise une grande découverte dans nos recherches doctorales. En effet, il est impossible de lire le roman *Orlanda* sans que le lecteur/la lectrice ne reconnaisse un texte polyphonique où la voix de la psychanalyste et de la romancière coexistent et où les diagnostics cliniques et les développements littéraires se chevauchent.

Nous continuons la recherche dans l'analyse comparée des traductions allemande, anglaise et néerlandaise du roman *Orlanda* et *Moi qui n'ai pas connue les hommes* qui fera ressortir pourquoi les romans de Jacqueline Harpman peuvent entrer dans le champ de la psychanalyse et du féminisme et de quelle manière les traductrices ont transmis ses oeuvres dans les différentes cultures d'accueil.

Références Bibliographiques

APOLLINAIRE, Guillaume. 1994. *Le guetteur mélancolique*, Paris, Œuvres poétiques, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 578.

ANDRIANNE, René. 1992. « Interview critique de Jacqueline Harpman », *Textyles* [En ligne], 9 | 1992, mis en ligne le 11 octobre 2012, consulté le 26 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.2035>

BAROLI, Marc 1964, *Le Train dans la Littérature française* (Préf. de Pierre Gaxotte), Paris, Éd. N.M.

BARREAU a), Jean-Jacques. 2007. *Nous pratiquerions ensemble l'art de voyager, Freud et la métaphore ferroviaire*, Éditions In'Press, Paris.

BARREAU b), Jean-Jacques. 2012. *Une invitation au voyage*, Lyon, Canal Psy 99, p. 14-17.

BARTHELMEBS, Hélène. 2011. *L'Androgyne au service de la différence des sexes : l'exemple d'Orlanda (1996) de Jacqueline Harpman*, paru dans *Loxias*, Loxias 34, mis en ligne le 15 septembre 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903>.

BARTHES, Roland. 1970. *L'Empire des signes*, Paris, Skira.

BOUCHARENC, Myriam. 2006. « Compartiment Freud », in LEROY, Claude et CHAMARAT, Gabrielle (2009). *Fenilles de rail ; les littératures du chemin de fer*, Paris, éd. Paris-Méditerranée. pp. 185-195.

DENIS, Valerie. 1999. « Jacqueline Harpman l'exploratrice des fonds humains. » *Axelle*. p. 14.

DES CARS, Jean. 2006. *Dictionnaire amoureux des trains*, Paris, Plon.

Des Rails, la revue de l'imaginaire ferroviaire (<http://desrails.free.fr>) (2006-2013).

DUPLAT, Guy. 2011. « Harpman : Amoureuse de mes personnages, entretien », in *La Libre Belgique*, en ligne sur le site <https://www.lalibre.be>, consulté le 23 avril 2023

FREUD a), Sigmund. 1985. « Le début du traitement », repris dans *La Technique psychanalytique*, rééd. Pour la traduction française, PUF, p. 86.

FREUD b), Sigmund. 2004. « L'interprétation du rêve », *Œuvres complètes*, 4, PUF, Paris, pp. 505-506 : GW. 2-3, p. 459.

FREUD c), Sigmund. 2005. « Sur l'engagement du traitement », *Œuvres complètes*, 12, PUF, Paris, p. 176 : GW, 8, p. 468.

FREUD S., BREUER J. 1956. *Études sur l'hystérie*, PUF, Paris, p. 228.

BAINBRIGGE, Susan. 2004. *Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Rolin, Jacqueline Harpman, et Amélie Nothomb*, Lincoln, Presses Universitaires du Nebraska, Nouvelles Etudes Francophones, vol.19, n°2.

HARPMAN, Jacqueline (1996), *Orlanda*, Paris, Grasset&Fasquelle.

LAMBERT, Stéphane. 1999. « Interview avec Jacqueline Harpman », *Les Rencontres du mercredi*, Paris, Ancre rouge, pp. 35-64.

LINKHORN, Renée. 1995. « Je(u) romanesque et niveau narratif chez Jacqueline Harpman », dans *La Belgique telle qu'elle s'écrit*. New York, Peter Lang, p. 65.

MELDOLESI, Tommaso. 2010. *Sur les rails. La Littérature de voyage de la gare*, Paris, L'Harmattan.

PLATON. 1999. *Le Banquet*. [380 av. J.-C.], Paris, Garnier Flammarion, Philosophie, 189c – 193e.

PAQUE, Jeannine, 2003. « Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture » dans *Collection L'œuvre en lumière*, Avin/Hannut, Éditions Luce Wilquin. p. 121.

SALEM, Mohsen Ben Hadj. 2005, *Ambiance(s) de gare, imaginaire ferroviaire, mémoire des lieux*. Ecole d'été de géographie sociale, Montpellier, France. pp.207-216. halshs-00353003

VANBAELEN, Sylvie. 2008. *L'Orlanda de Jacqueline Harpman: Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung*, Butler University, p. 88.