

Orlanda de Jacqueline Harpman: écriture ou thématique féminine?

MARÍA JESÚS PACHECO CABALLERO
Universidad de Oviedo

La décision d'examiner dans ces lignes le roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman n'est qu'une réponse à l'appel des organisateurs du colloque¹, qui m'avaient demandé de me référer, à un auteur-femme, bien entendu, et si possible, un auteur belge. Il ne s'agissait pas pour moi de démontrer l'existence d'une littérature féminine, mais tout simplement de montrer un exemple de littérature produite par une femme.

Jacqueline Harpman naît à Bruxelles, en 1929, au sein d'une famille de la petite bourgeoisie juive. Elle vit au Maroc pendant la Seconde Guerre Mondiale, et à son retour à Bruxelles, malgré l'intérêt pour la littérature qu'elle avait montré depuis son plus jeune âge, elle décide de faire des études de Sciences. Elle fait donc quatre ans de Médecine, et finit une Licence en Psychologie. Actuellement, elle travaille comme psychanalyste. Après la publication de quatre romans, elle a maintenu un silence éditorial d'environ vingt ans. À partir de la publication de *La mémoire trouble* en 1987, elle a publié régulièrement, jusqu'à obtenir le Prix Médicis en 1996 avec le roman qui nous occupe ici, *Orlanda*. En 1998, elle publie un autre roman, *L'orage rompu* (chez Grasset), et actuellement on prépare une adaptation pour la télévision de son roman *La plage d'Ostende*.²

Évidemment, le titre *Orlanda* est un hommage de Jacqueline Harpman à l'*Orlando* de Virginia Woolf, qui se manifeste aussi bien dans l'argument de l'oeuvre qu'à travers les allusions directes au roman de Virginia Woolf tout au long de celui d'Harpman.

De la même manière qu'*Orlando* raconte les aventures d'un personnage masculin qui a le pouvoir de vivre à travers les siècles et qu'un beau jour se réveille transformé en femme, *Orlanda* d'Harpman nous offre le récit de la transformation d'un personnage féminin en personnage masculin. Il y a, de même, des allusions au roman de Julien

1. Colloque *Mujeres, sueños y memoria*, organisé par le collectif universitaire «Diálogos con la luna», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, mai, 1999.

2. Cf. De Decker, J. (éd.): *Les belles étrangères. 17 écrivains belges*, Paris, Le Castor Astral, 1999.

Green *Si j'étais vous*, où l'auteur relate les péripéties de Fabien, un personnage en quête de la beauté, de la richesse et de l'intelligence, à qui un être diabolique donne le pouvoir d'entrer dans la peau d'un autre, suivant ses désirs du moment.³

Les circonstances du personnage d'Harpman sont différentes. Voyons l'argument: Le protagoniste de la transformation est Aline Berger, un professeur universitaire de trente-cinq ans qui, en relisant le roman de Virginia Woolf pendant qu'elle attend le départ du train dans un café à côté de la Gare du Nord à Paris, et peu convaincue des valeurs littéraires du dit roman, a l'idée de changer de sexe, comme qui aurait l'idée de prendre un autre café. Et pour cela, elle choisit le premier mâle qu'elle aperçoit, dans ce cas, un jeune d'une vingtaine d'années, assis devant elle dans le bar de la Gare. Et à travers un procédé digne du genre fantastique, l'âme d'Aline Berger va habiter le corps de Lucien Lefrène. Mais l'âme d'Aline ne voyage pas entièrement vers le corps de Lucien -de sorte que le corps de la femme resterait inhabité-: une réduplication ou dédoublement de l'âme se produit de manière qu'Aline ne se rend pas compte qu'une partie de son âme est en train de la quitter et d'occuper le corps d'un homme, qui, à son tour, ne se rend pas du tout compte de l'occupation qu'il est en train de subir et dont l'âme reste cachée dans les profondeurs du cerveau -ou bien, dans les profondeurs de l'endroit où les âmes se cachent-.

Une fois que le corps de Lucien est habité, l'âme d'Aline est déjà une autre âme, qui n'est ni Aline ni Lucien, mais un autre personnage d'âme féminine et de corps masculin que l'auteur appellera Orlanda, au féminin, bien que les pronoms et les adjectifs référés à lui soient employés au genre masculin, comme il convient à l'apparence externe du personnage.

Mais Orlanda ne se contente pas de l'expérience d'habiter un corps inconnu pour lui, de sorte qu'il est incapable d'abandonner complètement Aline. Donc, il essaie de la rejoindre sans lui dévoiler au début son identité véritable, et arrive même, vers le milieu du roman, à lui révéler son inexplicable aventure.

Comme l'on peut remarquer, ce roman peut intéresser la critique féminine, puisqu'il constitue une réflexion sur ce que peut signifier pour une âme féminine d'avoir l'occasion d'habiter un corps masculin, avec les avantages et les inconvénients que cela implique. Pour le personnage d'Orlanda, comme on le verra, tout est avantageux.

Il est aussi intéressant d'analyser les voix féminines qui apparaissent dans le récit: à part la voix d'Aline, sans aucun doute de genre féminin, et la voix d'Orlanda, de genre ambigu, -puisque l'on a déjà dit que tout en conservant des traits féminins, il appartient grammaticalement au genre masculin, -le genre du narrateur pose un problème. L'auteur de l'oeuvre emploie délibérément le genre féminin lors de ses incursions dans le texte. Pourtant nous ne pouvons pas identifier le narrateur à l'auteur; nous devons par contre considérer le narrateur comme un autre personnage de l'oeuvre, pourvu d'un regard qui lui permet d'être témoin des vicissitudes des plusieurs

3. Green, J.: *Si j'étais vous...*, Paris, Fayard, 1993.

personnages en même temps, et qui, de plus, intervient dans le récit et donne son avis à propos de ce qu'il voit. C'est donc un narrateur totalement opposé à celui qu'on trouve par exemple dans *La jalousie* où la focalisation externe (suivant la terminologie de Michel Patillon⁴ et de Bernard Valette⁵) impose un regard narrateur à mi-chemin entre l'omniscient, car il peut suivre chaque personnage et savoir ce qu'il fait en tout moment⁶, et le narrateur de focalisation interne, puisqu'il s'attribue le genre féminin et il n'hésite pas à monter son avis à propos des mouvements de ses personnages, comme s'il était un véritable témoin de l'action.⁷

La manière de la narratrice⁸ d'intervenir dans le récit est assez étonnante: en ouvrant le livre et en lisant les premiers mots, le lecteur pourrait avoir l'impression de se trouver devant un type de focalisation externe, ou même, l'impression de lire une didascalie théâtrale, puisque dans le petit paragraphe du début du roman, on a des indications précises à propos de l'espace, du temps, et du personnage, et tout cela avec des verbes au présent de l'indicatif, comme on pourrait les trouver au début de n'importe quelle pièce théâtrale:

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 oeuf à la russe, d'autres des sandwiches. Aline Berger, trente-cinq ans, lit, assise devant une eau minérale dont elle prend régulièrement quelques gorgées.⁹

Tout d'un coup, la narratrice apparaît explicitement:

Mme Berger me semble assez peu concentrée sur sa lecture. [...] Elle n'aurait pas dû partir si tôt, mais elle a une nature inquiète et craint toujours d'être en retard. (pp. 13-14)

Et un peu plus loin, la narratrice manifeste pour la première fois son genre féminin et elle expose sa condition de romancière:

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. (p. 14)

4. Patillon, M.: *Précis d'analyse littéraire. 1. Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1974, pp. 55-61.

5. Valette, B.: *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993, pp. 183-192.

6. C'est le type de narrateur qu'on trouve dans d'autres romans de Jacqueline Harpman, où le narrateur se limite à décrire les personnages sans attribuer aucun genre, ni aucune opinion propre.

7. C'est le cas du narrateur que l'on trouve dans *Le bonheur dans le crime*, roman de Jacqueline Harpman où le narrateur est l'un des personnages, qui raconte les faits à un autre personnage, dans une voiture, pendant un embouteillage.

8. Nous utiliserons dorénavant le genre féminin pour désigner le narrateur.

9. Harpman, J.: *Orlanda*, Paris, Grasset, 1996, p. 13. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition.

Le discours métalittéraire est fréquent, que ce soit comme produit de la réflexion de la narratrice, ou comme caractéristique du personnage d'Aline. La narratrice cite explicitement le texte d'*Orlando* comme origine de l'idée d'Aline de changer de sexe en expliquant le pourquoi du roman:

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: 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)

Le recours au nom inspiré de Virginia Woolf sert à la narratrice pour se moquer d'autres procédés typiques de la littérature pour se référer à des transformations des personnages, comme l'emploi des anagrammes:

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! 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 le toilettes. (p. 25)

Les fréquentes interventions de la narratrice sont toujours marquées par des expressions où elle montre son approbation, son mécontentement, ses doutes, du genre «il me semble que», «je n'ai pas envie de», «je ne sais pas», «je crois que je suis de trop», «autant que je sache», «je me demande», «je triche»...

L'une des qualités que la narratrice s'attribue à elle-même est la discrétion. Dans de nombreuses occasions elle décide de ne pas raconter, «par discrétion», ce qu'Orlanda fait pendant les passages scabreux, et si elle rapporte avec plus de détails sa première rencontre amoureuse après sa transformation, c'est parce qu'elle ne pouvait pas prévoir la réaction du personnage:

La première fois, dans le train, je ne le connaissais pas encore et je ne pouvais pas deviner ce qui se passerait. Enfin... j'avoue que je m'en doutais et peut-être que quelque curiosité m'a fait m'attarder, je ne renouvellerai pas cette indiscretion. (p. 73)

Mais normalement c'est la narratrice qui prend la décision de ne pas décrire les faits, et de continuer à décrire les actions d'Aline, en laissant le lecteur avec la curiosité de connaître ce qui arrive pendant les rencontres amoureuses d'Orlanda:

Je crois que je suis de trop! Il est temps que je m'en aille, la place d'une dame de mon âge élevée pour les bonnes manières et les inhibitions n'est pas ici, il convient de rejoindre Aline. (p. 46)

[Orlanda] rentra très fatigué par les intéressantes activités auxquelles ma délicatesse m'a -hélas!- empêchée d'assister. (p. 81)

La veille, il s'était rendu dans une allée du bois de la Cambre dont même Aline connaissait la très particulière réputation -ayant dit que je ne l'y suivrais pas, je n'ajouterais rien- (p. 109)

La volonté de la narratrice de ne pas être trop indiscreète arrive au point de se servir de procédés visuels pour montrer le silence, ou la censure, qu'elle veut imposer au lecteur, de telle manière que dans le texte apparaît une ligne et demie vide. Le blanc typographique représente le non-dit. Cela fait partie de l'hommage de Jacqueline Harpman à Virginia Woolf, puisque dans *Orlando*, on trouve le recours au blanc au moment où se produisent des faits que l'auteur ne peut pas décrire: à savoir, la transformation de l'homme Orlando en femme:

À ce bruit, Orlando s'éveilla.

Il s'étira. Il se leva. Il apparut dans une nudité; et, dans le tintamarre des trompettes hurlant: Vérité! Vérité! Vérité! force nous est d'en faire l'aveu -c'était une femme.

.....
Le son des trompettes s'éloigna, mourut.¹⁰

Mais la discrétion que la narratrice s'attribue n'est que l'expression de la pudeur, ou plutôt, de la prudence propre du sexe féminin, et par conséquent, propre aussi du personnage d'Aline, caractéristiques dont Orlando veut surtout se débarrasser, comme on le verra par la suite, et qui sont, entre autres, les causes de sa décision d'occuper un corps d'un autre sexe.

La narratrice est consciente du possible lien de son oeuvre avec la littérature fantastique. Évidemment, si l'on ne tient pas compte de l'explication allégorique (comme c'est le cas de l'*Orlando* de Virginia Woolf, comme on le verra plus tard), le fait qu'un personnage change de sexe grâce au pouvoir de sa volonté, ne peut avoir qu'une explication fantastique. Dans l'en-tête du roman, l'auteur a inclus la définition de roman qui apparaît dans le *Petit Littré*: «*Roman: Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs, ou par la singularité des aventures.*» Sans doute, l'auteur a prétendu dans ce cas, monter une aventure singulière que la narratrice présente comme une histoire vraie:

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

Dans une interview à Jacqueline Harpman réalisée par René Andrianne et publiée dans la revue *Textyles*, l'auteur signale: «*Je n'écris pas de romans réalistes, je n'en ai pas envie et d'ailleurs j'en suis incapable.*»¹¹

10. Woolf, V.: *Orlando in Oeuvre romanesque*, t. II, Paris, Stock, 1973, p.93

11. Andrianne, R.: «Interview critique», *Textyles. Romancières de Belgique*, 9, 1993, p. 269.

Les allusions à la littérature fantastique sont donc une métaréférence. Le fait d'admettre que l'histoire d'Orlanda est, a priori, aussi invraisemblable que l'existence des vampires et des loups-garous est un clin d'oeil de l'auteur se rapportant à la littérature fantastique. Cependant, elle n'exclut pas la possibilité d'une explication logique du phénomène en suggérant que l'aventure d'Orlanda pourrait être physiquement possible grâce aux photons.

La narratrice se permet également la licence de chérir davantage certains personnages. Au début elle considère le personnage d'Aline dépourvu d'intérêt, surtout après que la partie la plus intéressante de son âme, celle qui constitue le personnage d'Orlanda, l'a abandonnée. Au fur et à mesure que le texte avance, l'opinion de la narratrice à propos de ses personnages évolue, de sorte qu'elle commence à considérer que quelqu'un qui est arrivé à soutenir une thèse de doctorat sur Proust, sans tenir compte des topiques littéraires que l'on a déjà écrits sur lui, et qui est capable de diviser en deux son âme ne peut pas être un personnage sans intérêt.

Cette préférence initiale de la narratrice pour l'un des ses personnages, se manifeste explicitement dans une mise en abyme du texte lui-même à travers un exemple de Proust: l'une des idées soutenues dans la thèse d'Aline Berger sur Proust est que les personnages de la Duchesse de Guermantes et de Mme Verdurin sont comme les deux faces de la même pièce. Orlanda ajoute à cette idée que la seule différence entre les deux est le fait que le Narrateur -et «Narrateur» est écrit en majuscules- préfère l'une d'elles, et trouve l'autre ridicule. C'est la même chose qui arrive avec les personnages d'Aline et d'Orlanda: la narratrice apprécie Orlanda, parce qu'elle est la partie courageuse, audacieuse et spontanée d'Aliné, autant qu'elle méprise Aline, puisqu'elle est la partie bégueule et hypocrite du personnage. La Duchesse de Guermantes et Mme Verdurin sont les deux faces de la même monnaie, comme Aline et Orlanda sont également les deux faces du même personnage. La narratrice s'identifie par conséquent à Proust.

Cela nous mène à commenter les différences qu'on trouve entre les deux personnages, et les raisons qui ont poussé une partie de l'âme d'Aline à abandonner son corps de femme. Il ne s'agit point d'un caprice de transsexuel -à cause par exemple d'une sexualité de caractère homosexuelle- mais du besoin de se débarrasser de tous les attachements et les idées reçues qu'elle conserve par le fait d'être femme. Rappelons que l'auteur, Jacqueline Harpman, est psychanalyste avant qu'écrivain -ou devrait-on dire écrivaine?- et elle connaît par conséquent de première main tous les mystères du développement de la personnalité. D'ailleurs, les allusions à la psychanalyse sont fréquentes dans le roman. Parfois comme des mentions anecdotiques explicites, comme la référence, dans une conversation entre les personnages, à *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*¹² de Freud, ou le conseil à Annie de se faire analyser. D'autres fois, il s'agit des allusions aux concepts étudiés par la psychanalyse, et dans ce domaine-là, l'auteur a évidemment des avantages!

12. Il ne faut pas oublier que c'est dans cet ouvrage que Freud a précisément écrit tout un chapitre pour essayer de définir la féminité.

Le «*Je est un autre*» d'Aline¹³ la pousse à se demander, étant donné que son moi est formé par de nombreux «mois», si ce serait possible d'abandonner le moi qui lui déplaît, c'est-à-dire, la personnalité acquise à travers l'éducation de sa mère, reçue à son tour de la mère de sa mère, et enfin, transmise de génération en génération. Personnalité où la spontanéité et l'audace, propres du caractère masculin, sont abandonnées en faveur de la pudeur et des bonnes manières féminines. Les mots «*comme tu es masculine*» de la mère d'Aline pendant sa puberté constituent le déclenchant pour qu'elle commence à refouler sa partie masculine, et pour qu'elle apprenne à occuper la position qui lui correspond dans la société, à savoir, être discrète, ne pas faire de grands gestes, ne pas afficher ses sentiments, ne jamais prendre l'initiative, se contenter de son sort, et s'occuper de littérature au lieu d'algèbre, comme il correspond à une demoiselle bien élevée.

Rappelons que pendant des siècles, on considérait que certains savoirs ne convenaient pas à la femme. Comme Kant disait, *le sublime* correspond à l'homme et *le beau* à la femme. Et l'on pensait que la fonction de la culture chez la femme n'était pas le développement de sa propre personnalité, mais de devenir utile et agréable à l'égard de l'homme. Même chez Rousseau, dans l'*Émile*, on trouve des affirmations comme celle-ci : «*La femme est faite pour plaire et pour être subjuguée*», «*il est dans l'ordre de la nature que la femme obéisse à l'homme*». ¹⁴

Cela explique pourquoi, une fois qu'elle a assumé son rôle féminin, Aline abandonne son goût adolescent pour la géométrie et se penche vers les lettres :

L'amour pour la géométrie décrut, sa mère disait souvent que les femmes n'entendent rien aux chiffres, elle se tourna vers les lettres et, à la fin de ses études universitaires fit une thèse très brillante sur Proust qui alla en rejoindre dix mille autres dans la poussière des bibliothèques. Elle devint, en faculté de lettres, assistante d'un professeur suffisamment vieux pour qu'elle pût espérer lui succéder un jour. (p. 36)

Cela explique aussi pourquoi Orlanda, une fois dans le corps de Lucien Lefrère, décide d'investir une partie de ses économies pour faire des études de Mathématiques, puisque cela ne le lui est plus interdit en tant que femme.

Le désir de récupérer sa liberté et sa spontanéité perdues est donc la raison du voyage de l'âme d'Aline vers le corps de Lucien. (Comme anecdote, il faut remarquer que la narratrice souligne qu'Aline est évidemment Gêmeau!) La perte de la liberté d'Aline se produit à l'époque de sa puberté, au moment où il faut commencer à oublier les gestes asexués de l'enfance, au moment où les premières règles apparaissent, symbole traditionnel du caractère maudit de la femme et du châtiment que la condition féminine doit subir. Et même si Aline résiste à cela, et même si elle ne ressent pas de

13. Formule qu'elle a emprunté à Rimbaud.

14. Cité par Raymond Trousson in *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Laffont, 1996, p. III.

douleur lors des ses premières menstruations, elle finira par être absorbée par l'éducation traditionnelle de sa mère. Rappelons que la mère d'Aline est vexée par le fait que sa fille ne subisse pas de douleur physique pendant ses règles, et ce sera donc au moment où Aline quitte l'enfance et assume son rôle féminin dans la société qu'elle commencera aussi à ressentir de la douleur pendant la menstruation.

Et cela nous mène à l'interprétation qu'Aline propose à propos de l'*Orlando* de Virginia Woolf -il ne faut pas oublier qu'elle est professeur de littérature à l'Université et qu'elle prépare, au moment de sa transformation, des cours sur Virginia Woolf-. La métamorphose d'Orlando n'est pas en réalité une véritable transformation, mais une allégorie de la puberté: Orlando n'a donc jamais été homme, et le changement de sexe ne représente que la période de la puberté, c'est-à-dire, la transformation en une «vraie femme»:

C'est dans l'enfance que les années passent sans qu'on vieillisse! 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. (p. 77)

Le fait qu'Aline, dans son adolescence, soit attirée par un homme beaucoup plus âgé qu'elle, auquel il n'ose pas s'adresser, est une allusion claire au complexe d'Oedipe. Orlanda, dépourvue de censure, reconnaît qu'elle était même attirée par son père. Le Surmoi d'Aline va se charger de lui rappeler qu'ils «*vivent] dans une civilisation qui interdit l'inceste.*»

Les notions freudiennes de castration et d'envie du phallus sont aussi présentes dans le texte. Imaginons maintenant la réaction d'une femme qui ayant ressenti pendant son enfance l'envie du pénis, se retrouve tout à coup en possession d'un tel attribut:

Donc, Orlanda sentit qu'il devait pisser et fut aussitôt enthousiasmé par l'expérience nouvelle qui se proposait à lui. Il quitta, à regret, son reflet dans le grand miroir, entra dans un des cabinets et selon un geste automatique pour Aline quand elle est en pantalon, porta la main à sa ceinture pour se dégrafer, puis se souvint de son nouvel état et se mit à rire. Il abaissa la fermeture Eclair de la braguette et, au moment de porter la main sur le plus significatif de sa transformation, se sentit ému au point de chanceler. Petite fille, il avait été jaloux des garçons comme il appartenait aux filles, mais n'avait jamais rêvé de posséder leur apanage. Une étrange timidité le gagna et lui qui venait, dans le café, de tâter ses épaules et ses cuisses avec un vif plaisir, il sentit ses doigts hésiter à s'insinuer entre les étoffes, comme s'il se fût agi, Aline, d'aller dans le caleçon d'un homme qu'elle ne connaissait pas.

Le fait de toucher, selon l'expression de Jacqueline Harpman, cet «*étrange petit bout de chair qui règne sur le destin de chaque être humain*» ou cette «*chose rose et tendre*» fournira à Orlanda un double plaisir; celui de sa propre main sur son sexe, en tant qu'homme (c'est donc le plaisir d'une masturbation), et en tant que femme, le fait de toucher le sexe d'un homme, car Orlanda n'as pas encore assumé son nouveau corps. C'est ainsi qu'il aura son premier orgasme après sa transformation. Puis, comme l'on

sait déjà, la narratrice va nous épargner, hélas, tous les détails scabreux! Par conséquent, Orlanda conserve son orientation sexuelle, et même dans un corps d'homme, en tant qu'âme de femme, il continuera de se sentir attiré par les hommes, et elle vivra donc une sexualité de caractère homosexuel.

La fascination que la narratrice et le reste des personnages de l'oeuvre éprouvent envers Orlanda s'explique par le fait que, grâce à sa transformation, au lieu de devenir un personnage incomplet, puisqu'il est formé par la moitié d'Aline, Orlanda est devenu l'être idéal, car il *conserve* la formation, la culture, et l'expérience d'Aline, une femme mûre de trente-cinq ans (ainsi, il conserve toutes les connaissances sur la Littérature et la Musique) il *a gagné* la jeunesse, la beauté et la noble prestance de Lucien Lefrère, un joli garçon de vingt ans (sans prendre aucun trait de la personnalité de celui-ci), et surtout il *a récupéré* la spontanéité, la fraîcheur et la liberté de l'adolescence à l'âge de douze ans.

Cela nous mène à évoquer le mythe de l'androgynie, selon lequel nous sommes tous la moitié d'un être originellement parfait, ce qui nous pousse à être continuellement à la recherche de la partie qui nous manque.

En guise de conclusion, en dépit du possible intérêt de cette oeuvre dans le contexte d'une théorie féminine de la littérature, on ne peut pas démontrer ici l'existence d'une véritable spécificité de l'écriture féminine.¹⁵ On trouve des voix masculines dans la littérature produite par des femmes, et des voix totalement féminines dans la littérature produite par des hommes, comme c'est le cas, à notre avis, de certaines oeuvres d'Antonio Gala (*La pasión turca* ou *La regla de tres*) ou du roman *La mirada del otro* de Fernando García Delgado.¹⁶ Nous croyons qu'au lieu d'auteurs masculins ou féminins, il y a des *narrateurs* masculins et des *narrateurs* féminins qui peuvent être plus ou moins vraisemblables en fonction de la génialité de chaque auteur. C'est pour cela qu'au lieu d'adopter les mots de Jeannine Paque, se référant précisément à l'oeuvre de Jacqueline Harpman et de Caroline Lamarche, selon lesquels «*il faut accepter qu'il existe une littérature féminine, un fantastique féminin, et une écriture féminine*»¹⁷ je préfère adopter les mots de Jacqueline Harpman elle-même dans *Orlanda*: «*J'en suis tout étonnée, [...] que seul le garçon possède la vigueur: mais la pensée n'est ni fille ni mâle*».

15. Voir à ce propos: Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 ou Perrot, Jean & Hadengue, Véronique, *Écriture féminine & littérature de jeunesse*, Paris, La Nacelle, 1995.

16 Les allusions à la littérature espagnole contemporaine s'expliquent par le fait que ces pages sont le résultat d'une communication adressée à l'origine à un public hispanophone.

17. Cf. l'article de Jeannine Paque à paraître in González Salvador, A. (éd.): *Couloirs du fantastique*, CLUEB, Université de Bologne, (sous presse).