

Une Bibliothèque métamorphosée.
La réécriture littéraire dans
l'œuvre de Jacqueline Harpman

Pierre Outers



Mémoire réalisé sous la direction de Valérie Stiénon
en vue de l'obtention du diplôme de :
Master en langues et littératures françaises et romanes

Remerciements

Je veux d'abord remercier Madame Valérie Stiénon pour avoir accepté de me diriger et pour m'avoir excellemment conseillé durant l'élaboration de ce travail.

Je souhaite ensuite remercier Madame Jeannine Paque pour ses relectures attentives et ses suggestions précieuses quant à l'œuvre de Jacqueline Harpman.

Je tiens par ailleurs à remercier Monsieur Laurent Demoulin pour l'intérêt qu'il a porté à mon mémoire ainsi que pour le temps qu'il a consacré à sa lecture.

Je désire enfin remercier mes proches pour leur aide et leur soutien qui m'ont permis de réaliser ce mémoire dans les meilleures conditions possibles.

1. Introduction

*Peut-être en me lisant prendrez-vous conscience
d'obscurres similitudes qui vous feront rêver...*¹

L'œuvre de la romancière et psychanalyste belge Jacqueline Harpman (1929-2012), qui se compose d'une vingtaine de romans, de plusieurs recueils de nouvelles ainsi que de quelques pièces de théâtre, regorge d'allusions et de références renvoyant à de « grands » textes littéraires, par exemple aux œuvres de Stendhal, au célèbre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ou encore aux *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë (roman dont Jacqueline Harpman dira avec humour : « Je ne me remettraï jamais de ne pas [l']avoir écrit [...] »²). Par ailleurs, les textes harpmaniens se réfèrent souvent à des mythes célèbres, tels celui de Tristan et Iseult, base de l'opéra de Richard Wagner au XIX^e siècle, ou celui de l'androgynisme du *Banquet* de Platon, qui revient dans *Orlanda* mais aussi dans d'autres romans.

Cependant, l'œuvre de Jacqueline Harpman est aussi constituée d'un grand nombre de *réécritures*³ (qu'on peut déjà qualifier de *littéraires*) ; les définitions de ce terme technique sont abondantes et il sera nécessaire d'expliquer au préalable celle que nous sélectionnerons ainsi que les raisons de ce choix. Madeleine Hage, dans cet extrait général mais intéressant, met en évidence la présence récurrente de ces réécritures dans l'œuvre harpmanienne :

Dans sa fiction, Jacqueline Harpman a toujours revendiqué hautement l'intertextualité. Qu'elle emprunte à des récits légendaires, historiques, mythiques [...] ou des textes canoniques (comme dans *Orlanda*), Harpman utilise l'intertextualité pour ouvrir un nouvel espace de lecture, et en tire fréquemment des effets parodiques. Les textes anciens lui servent de point de départ thématique, de chambre d'écho à l'intérieur de laquelle ses propres textes trouvent leur résonance, et parfois même lui offrent un schéma formel dont elle s'inspire [...].⁴

¹ HARPMAN (Jacqueline), *Ce que Dominique n'a pas su*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2009 [2007], p. 10.

² DE DECKER (Jacques), « Jacqueline Harpman », vidéo, dans BONFANTI (Jean-Claude) (dir.), *Littérature au présent. Cinquante et un*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2004, 3'30 [5'30].

³ « Pour ce qui est de la littérature, l'œuvre harpmanienne se voue à une sorte de réécriture des romans classiques » ; SNÅRELID (Maria), *Entre identification et différenciation : la mère et l'amour dans la constitution de l'identité féminine dans La Fille démantelée, La Plage d'Ostende et Orlanda de Jacqueline Harpman*, thèse de doctorat, Stockholm, Université de Stockholm, 2011, p. 20.

⁴ HAGE (Madeleine), « Jacqueline Harpman et *Le Bonheur dans le crime*. D'un genre à l'autre ? », dans ENGEL (Vincent) et GUISSARD (Michel) (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen-Âge à nos jours. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (6-10 mai 1997)*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001, tome II, p. 297 [pp. 297-305].

La reprise de thématiques et/ou de procédés est un phénomène artistique courant qui concerne la littérature, la musique, la peinture et le cinéma. Cette étude se penchera plus particulièrement sur la réécriture *littéraire* à l'œuvre chez Jacqueline Harpman. Pour ce faire, après justification, la recherche sera essentiellement basée sur les théories développées par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*¹ (ainsi que, parfois, sur celles de Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*²). Les catégories qu'il propose seront d'une grande utilité, étant donné la confusion terminologique que manifestent la presse et la critique littéraires dès lors qu'elles évoquent l'œuvre harpmanienne : certains parlent de *clins d'œil* ou d'*allusions*, d'autres d'*inspiration*, peu utilisent le terme *réécriture* ; du reste, le propos est toujours trop vague par rapport à la pratique littéraire effective de Harpman.

Dans ce travail, il s'agira d'étudier les rapports entre le ou les texte(s) de base, que nous appellerons *hypotexte(s)* grâce à Gérard Genette, et le texte de Harpman, qui recevra le nom d'*hypertexte* : il s'agira principalement de mettre en avant les transformations imposées à l'hypotexte par Harpman (cadre spatio-temporel, personnages, intrigues) ainsi que son rapport personnel avec l'auteur(e) de cet hypotexte (admiration, subversion, négation, etc.) Ainsi, par exemple, nous comparerons le roman *Brève Arcadie* avec *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette et avec *Le Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, *Le Bonheur dans le crime* avec la nouvelle éponyme de Barbey d'Aurevilly, plusieurs pièces de Sophocle avec la nouvelle « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? » ainsi qu'avec *Mes Œdipe*, et bien d'autres encore. Il nous arrivera même de comparer entre eux deux romans de Jacqueline Harpman elle-même, selon qu'elle propose une suite ou reprend un personnage pour le présenter sous un autre jour. À chaque fois, sera pris en compte, dans la mesure du possible, ce qui est dit des textes harpmaniens dans la presse, littéraire ou non, ainsi que dans des articles critiques ; toutefois, cette réception pourra servir de point de départ à l'analyse ou de confirmation s'il s'agit d'une analogie peu évidente, mais jamais d'argument au propos.

Ce n'est qu'après cette brève présentation du sujet que nous pouvons justifier le titre de ce mémoire. Le premier terme, *bibliothèque*, renvoie à un concept désignant l'ensemble des textes ainsi que des livres produits depuis l'invention de l'écriture. On le retrouve notamment dans l'essai de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* :

¹ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.

² SAINT-GELAIS (Richard), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

La plupart des échanges sur un livre ne portent pas sur lui, malgré les apparences, mais sur un ensemble beaucoup plus large, qui est celui de tous les livres déterminants sur lesquels repose une certaine culture à un moment donné. C'est cet ensemble, que j'appellerai désormais la *bibliothèque collective*, qui compte véritablement, car c'est sa maîtrise qui est en jeu dans les discours à propos des livres.¹

Le deuxième terme du titre, *métamorphosée*, renvoie au « traitement » que Jacqueline Harpman réserve à cette bibliothèque, d'après les pratiques qui seront étudiées ici : dans le cadre de chaque réécriture littéraire, il s'agit de prendre en considération un texte particulier de cette bibliothèque et de le modifier selon des modalités chaque fois distinctes, d'où le renvoi à une métamorphose, pour produire un texte personnel mais toujours lié au premier.

Il faut dès à présent signaler que cette étude ne vise pas l'exhaustivité, ce qui n'aurait pas ou peu de sens. En effet, personne ne peut connaître et maîtriser l'ensemble des lectures dont Jacqueline Harpman a pu s'inspirer pour écrire l'un ou l'autre de ses (hyper)textes. Généralement, les comparaisons développées auront été suggérées par des critiques, et il ne sera que rarement question de réécritures n'ayant pas déjà été constatées par d'autres ; dans ce cas, la comparaison sera étayée par un certain nombre d'arguments. Dans le cadre de l'étude d'un même hypertexte harpmanien, nous nous concentrerons parfois sur un seul hypotexte, le plus important, avec une simple mention du ou des autres hypotexte(s)². Ce travail vise non pas à épuiser le sujet mais bien à mettre en évidence la richesse de la pratique de la réécriture dans l'œuvre de Jacqueline Harpman ; ainsi, il sera possible à quiconque le désirera de le prolonger en faisant émerger d'autres réécritures éventuelles qui n'auraient pas été abordées.

Enfin, après avoir étudié en détail la réécriture littéraire dans l'œuvre de Jacqueline Harpman, nous nous interrogerons sur le positionnement de l'auteure³ dans le champ littéraire belge. Celle-ci est souvent intégrée dans un courant du XX^e siècle nommé *néo-classicisme*, ce qui sera envisagé à la lumière des caractéristiques dégagées durant la présente étude. Ce sera d'ailleurs l'occasion d'aborder brièvement l'œuvre littéraire d'autres auteurs néo-classiques, par exemple celle d'un écrivain belge lui aussi psychanalyste, Henry Bauchau (1913-2012).

¹ BAYARD (Pierre), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, pp. 27-28.

² La méthodologie sera précisée dans un chapitre ultérieur.

³ Nous utiliserons au sujet de Harpman les termes *auteure* et *romancière*, même si celle-ci s'est toujours opposée à la féminisation des noms de métier, comme elle l'explique ici : « Je pense que les fonctions et les métiers n'ont pas de sexe, et qu'il faut foutre la paix à la langue française » ; PAQUE (Jeannine), *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin-Hannut, Luce Wilquin, « L'œuvre en lumière », 2003, p. 11.

2. Jacqueline Harpman : « La plume et le divan »¹

Dans un mémoire monographique consacré à un seul auteur, il nous semble important de commencer par une brève et synthétique biographie². Cependant, dans les chapitres suivants, il ne sera jamais question de lire l'œuvre littéraire de Jacqueline Harpman sur la base des seules données biographiques ; ne seront en effet étudiés que les *textes* de l'auteure.

Jacqueline Harpman naît le 5 juillet 1929 à Etterbeek (commune de Bruxelles), fille d'Andries Harpman (né en 1877) et de Jeanne Honorez (née en 1897). Son père est juif et néerlandophone, mais Jacqueline Harpman ne pratiquera jamais le judaïsme et aura toujours des difficultés à utiliser correctement la langue flamande. Ses parents exercent le métier de négociants en produits de luxe et parcourent le monde en amassant progressivement une petite fortune. De leur union était déjà née une fille, Andrée, âgée de neuf ans de plus que sa sœur.

En 1940, la famille Harpman quitte la Belgique pour le Maroc, et plus précisément la ville de Casablanca : Andries Harpman a pressenti les problèmes imminents de la persécution nazie et a rapidement pris des mesures pour mettre sa famille à l'abri à l'étranger. À Casablanca, Jacqueline Harpman se sent comme chez elle, au point d'élire le Maroc comme terre natale et de ne pas reconnaître Bruxelles lorsqu'elle y revient quelques années plus tard. Jeannine Paque rapproche ce fait d'un extrait de *La Fille démantelée* : « Casablanca est le lieu de ma naissance, la bonne [...]. Mes yeux se sont dessillés, et c'était la lumière de l'Afrique, j'ai entendu l'arabe qui faisait vibrer les voix, le soleil m'a donné une peau brûlante tout autour du corps, avec des narines pour les odeurs, une bouche pour le goût des figes de Barbarie et les vocables étranges de cette langue qu'on me faisait apprendre [...] »³.

À Casablanca, Harpman découvre deux disciplines qui conserveront pour elle une importance primordiale jusqu'à sa mort : la psychanalyse et la littérature. La psychanalyse d'une part, puisqu'elle emprunte des textes de Sigmund Freud à la bibliothèque municipale de Casablanca et s'y sent « à la maison »⁴, selon ses propres mots. D'autre part, elle découvre la

¹ DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), *Jacqueline Harpman. La plume et le divan*, vidéo, R.T.B.F., « En toutes lettres », 6 décembre 1996, 41'.

² Les sources principales seront : DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée ; PAQUE (Jeannine), *op. cit.* ; SMETS (Joëlle), *Jacqueline Harpman. Entretiens*, Liège, Luc Pire, 2012.

³ HARPMAN (Jacqueline), *La Fille démantelée*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1994 [1990], p. 110.

⁴ DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée, 6'40.

littérature française, ainsi que la grammaire, grâce à Jacqueline Barthe, enseignante au Collège de Casablanca. Là encore, la bibliothèque de la ville jouera un rôle majeur : « Ma mère est la bibliothèque municipale où sont rassemblés tous les livres du monde, il y en a bien dix mille et je les lirai tous, si j'ai le temps [...] » (*La Fille démantelée*, p. 110).

En 1945, de retour à Bruxelles, Jacqueline Harpman achève son cursus secondaire et entame des études de médecine à l'Université Libre de Bruxelles. En 1950, atteinte d'une tuberculose, elle doit se rendre au sanatorium de Spa pour une cure de vingt-et-un mois ; elle y rédige son premier roman, *Les Jeux dangereux*, qui ne sera jamais publié. Une fois guérie, elle n'achève pas son doctorat de médecine mais, pressée de quitter le domicile familial, elle épouse le cinéaste Émile Degelin (né en 1926). Elle se lance assez tôt dans l'écriture et, en 1958, l'éditeur René Julliard accepte de publier « L'amour et l'acacia », nouvelle désormais introuvable. Harpman écrit ensuite le roman *Brève Arcadie* (1959), qui remporte le prix Rossel. Suivront deux autres textes : *L'Apparition des esprits* (1960) et *Les Bons Sauvages* (1966). Entre-temps, Jacqueline Harpman et Émile Degelin ont divorcé, et la romancière a épousé Pierre Puttemans (1933-2013) : il est à la fois architecte, urbaniste, professeur, poète et historien. Ils auront deux filles : Marianne (née en 1963) et Toinon (née en 1965). Après *Les Bons Sauvages*, Harpman laisse de côté l'écriture et décide en 1967 de reprendre des études : elle entame à l'ULB une licence en psychologie qui la mènera à la psychanalyse.

En 1985, près de vingt ans après *Les Bons Sauvages*, Harpman connaît un « éclair soudain »¹ : en vacances chez des amis, elle délaisse une conversation pour le quintette de Schumann qui passe à la radio. Ce morceau va lui donner l'idée d'un roman : *La Mémoire trouble* (1987), paru chez Gallimard (elle passera ensuite chez Stock puis chez Grasset, avec des publications dans d'autres maisons d'édition). Dès lors, Jacqueline Harpman va renouer avec l'écriture et ne cessera plus de publier, tout en pratiquant une psychanalyse d'obédience kleinienne. Outre le prix Rossel, elle obtiendra le prix Point de mire pour *La Plage d'Ostende* (1991), le prix Médicis pour *Orlanda* (1996), le prix triennal du roman de la Communauté française pour *La Dormition des amants* (2003) et, enfin, le Grand Prix de Littérature de la Société des Gens de Lettres pour l'ensemble de son œuvre (2006). En 1993, elle sera aussi invitée à occuper pour quatre séances la Chaire de poétique de l'Université Catholique de Louvain. Jacqueline Harpman décède le 24 mai 2012, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

¹ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 28.

3. Préambule méthodologique

3.1. De l'intertextualité à l'hypertextualité

Et si le sens des textes littéraires résidait non dans ses causes extérieures, le monde, l'auteur ou les sources de l'écrivain, mais dans le rapport que les œuvres entretiennent entre elles ?¹

Le présent chapitre est consacré à un état des lieux des théories dans le domaine de l'intertextualité, depuis son « invention » et sa définition par Julia Kristeva dans l'essai *Sémiotikè*² (1966) jusqu'à son intégration dans les théories de Gérard Genette exposées dans *Palimpsestes* (1982)³. Ce parcours méthodologique vise à identifier une notion opératoire pour envisager les réécritures de Harpman, notion finalement rencontrée dans *Palimpsestes*.

Selon plusieurs sources, à sa naissance (dans le contexte du structuralisme émergent), l'intertextualité concernait *tous les textes* ; elle avait pour but de *définir* la littérature (fonction *définitoire*) et non de construire une poétique pour l'analyse des textes (fonction *opératoire*)⁴. La première, Julia Kristeva reprend (et traduit) la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine⁵ (avec ses différents sens mais aussi ses ambiguïtés) en l'adaptant aux théories du groupe « Tel Quel » dont elle est membre : « [...] *tout texte* se construit comme mosaïque de citation, *tout texte* est absorption et transformation d'un autre texte. »⁶ Il en va de même chez Barthes :

[...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante [...]. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. [...] c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination [...].⁷

¹ RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2002, p. 15.

² KRISTEVA (Julia), « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), dans *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Littérature », 1978 [1969], pp. 82-112.

³ La source principale sera l'anthologie commentée de Sophie Rabau, citée ci-dessus.

⁴ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 15.

⁵ « [...] le dialogisme se définit comme toute prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours. La difficulté vient de ce que cette altérité concerne des plans assez hétérogènes [...]. Bakhtine semble donc considérer que le dialogisme est caractéristique de tout discours et qu'il n'existe pas d'énoncé qui ne soit pas porteur d'un autre discours » ; RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 76.

⁶ KRISTEVA (Julia), *art. cit.*, p. 85. Nous soulignons.

⁷ BARTHES (Roland), « Texte (théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, 1973 [http://www.psychanalyse.com/pdf/theorie_du_texte_roland_barthes.pdf ; 24.05.14].

Toutefois, selon Anne Claire Gignoux¹, l'intertextualité de Roland Barthes, rejetant les conceptions chronologiques, est « inopérante » pour une analyse poétique des textes. Même si les idées qu'il développe dans *La Production du texte*² s'inscrivent dans l'optique de Kristeva et de Barthes, Michel Riffaterre propose quant à lui une méthode d'analyse qui « [...] engage à sortir du texte en une quête érudite d'autres textes qui n'est pas si éloignée d'une étude de sources, même si c'est au sein du texte que s'observe le jeu de ses sources. [...] si elle garde une fonction définitoire de la littérature, l'intertextualité devient une notion beaucoup plus opératoire qui invite à des analyses précises et minutieuses. »³ Le problème est que ces analyses portent, comme dit Genette, sur des « [...] micro-structures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. »⁴ Ces théoriciens ne peuvent donc pas servir notre propos dès lors qu'il s'agit d'étudier des œuvres complètes.

Pourtant, en 1976, Laurent Jenny, s'opposant à ses prédécesseurs, avait déjà attribué à l'intertextualité cette fonction *opératoire* qui nous intéresse : « Nous héritons donc d'un terme "banalisé" et qu'il nous appartient de rendre aussi plein de sens que possible. [...] l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens. »⁵ Jenny n'étudiait toutefois que les transformations *stylistiques*, comme Riffaterre. Ce n'est qu'avec *Palimpsestes* que l'intertextualité atteint le stade qui nous concerne : Gérard Genette est le premier à construire une poétique qui permet de *classer* des textes. Il remplace le concept d'intertextualité par celui de *transtextualité* (« [...] tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁶), lui-même divisé en cinq catégories : intertextualité, paratextualité, architextualité⁷, métatextualité⁸ et enfin, la plus importante, hypertextualité⁹. L'intertextualité reçoit donc un sens plus restreint qu'avant : il s'agit de la présence effective d'un texte dans un autre texte (citation, plagiat ou allusion¹⁰).

¹ GIGNOUX (Anne Claire), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, « Thèmes & Études », 2005, p. 28.

² RIFFATERRE (Michel), *La Production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

³ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 60.

⁴ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 9.

⁵ JENNY (Laurent), « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n°27, 1976, p. 262 [pp. 257-281].

⁶ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 7.

⁷ « [...] ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » ; *ibid.*, p. 7.

⁸ « [...] relation [...] de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] » ; *ibid.*, p. 11.

⁹ « [...] toute relation unissant un texte B [*hypertexte*] à un texte antérieur A [*hypotexte*] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » ; *ibid.*, p. 13.

¹⁰ « [...] énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions [...] » ; *ibid.*, p. 8.

Dès lors, Gérard Genette sera fréquemment considéré comme l'unique théoricien de l'hypertextualité¹ : nul autre après lui (sauf peut-être, en partie, Richard Saint-Gelais) ne proposera une typologie de la réécriture, chacun renvoyant aux travaux antérieurs. Anne Claire Gignoux écrit par exemple que Genette propose une classification claire et complète des relations entre les textes², et Tiphaine Samoyault décrit les apports de *Palimpsestes* : elle parle d'un ouvrage « décisif » qui déplace « définitivement » le terme d'intertextualité de la linguistique à la poétique³. Selon elle, les futurs usagers du terme devront choisir entre « son extension généralisante et essentiellement dialogique » (optique de Mikhaïl Bakhtine) et « sa formalisation théorique, visant à mettre au jour des pratiques »⁴ (conception de Genette). Le seul bémol à cette quasi-exclusivité sera, comme l'écrit Sophie Rabau, que Gérard Genette ne sera suivi que *partiellement* : « Si le terme d'hypertextualité a été utilisé dans le sens qu'il propose, le terme d'intertextualité est en fait le plus souvent employé en un sens qui se situe à mi-chemin entre le sens très large de "Tel Quel" et le sens très restreint de Genette [...] »⁵.

Si les théories de Genette conviennent pour l'étude que nous souhaitons mener, il sera souvent nécessaire de nuancer le propos : les œuvres de Harpman, étant donné leur richesse, pourront rarement être réduites à une seule pratique définie par Genette (ou Saint-Gelais). Le but de cette recherche consistera donc à décrire la pratique harpmanienne en dépassant les différentes théories présentées. La démarche adoptée correspondra donc au projet relativiste conseillé par Sophie Rabau pour toute étude d'une quelconque pratique hypertextuelle :

[...] depuis Genette, on tente de définir à tout prix [...] des ensembles unifiés de pratiques. Ne serait-il pas plus efficace de décrire les variables que chaque écrivain est susceptible de faire jouer ? [...] Ainsi, pour toute pratique hypertextuelle, il faudrait définir la nature de la dérivation, la nature du ou des objets touchés dans le texte premier. On s'interrogerait sur la finalité et la nature de la relation qui s'établit entre l'auteur du texte second et le texte premier : sommes-nous, par exemple, devant un détournement ou un respect de l'autorité du modèle, ou encore, pour reprendre les catégories de Tiphaine Samoyault qui parle de « comportements intertextuels », notons-nous une relation « euphorique », comme l'admiration ou « dysphorique » comme dans le cas d'une attitude nostalgique.⁶

¹ « Gérard Genette, avec *Palimpsestes* (1982), est l'un des rares théoriciens contemporains à s'être spécifiquement penché sur les variétés et les fonctionnements des relations transtextuelles que peut entretenir un texte » ; BERGERON (Patrick) et CARRIÈRE (Marie) (dir.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011, IV^e de couverture. Nous soulignons.

² GIGNOUX (Anne Claire), *op. cit.*, p. 46.

³ SAMOYAULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Littérature 128 », 2012 [2001], p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, pp. 235-236.

Comme le suggère Sophie Rabau dans la citation ci-dessus, il s'avère intéressant de s'interroger sur la nature de la relation entre l'auteur du texte second et celui du texte premier. Pour ce faire, même si l'essentiel de ce travail aura recours aux théories de Gérard Genette, il faudra aller voir au-delà de *Palimpsestes* pour compléter et affiner le propos en faisant référence à d'autres théoriciens de l'intertextualité. Ainsi, de manière générale, Lucien Dällenbach¹ distingue intertextualité *externe* et *interne*, rejoignant par là Jean Ricardou² qui différencie intertextualité *générale* (rapports entre plusieurs textes d'auteurs différents) et intertextualité *restreinte* (rapports entre plusieurs textes d'un même auteur). Ceci devrait donc permettre de réaliser un premier classement des œuvres littéraires de Jacqueline Harpman : celles où elle réécrit un texte allographe (intertextualité externe / générale), opposées à celles où elle réécrit *un de ses propres textes*, nouvelle ou roman (intertextualité interne / restreinte).

Il faudra donc envisager le rapport, parfois assez complexe et ambigu, que Harpman entretient non seulement avec le ou les hypotexte(s) qu'elle réécrit, mais également avec leur auteur. En effet, comme le dit Frank Wagner, il existe un jeu entre l'hypertexte et l'hypotexte et, surtout, « [...] l'éventail des pratiques hypertextuelles couvre tout l'intervalle qui va de la phase au déphasage le plus contestataire. »³ Selon lui, il est nécessaire non pas de se baser sur une intuition mais bien d'étudier la distance entre les deux textes, grâce notamment à des critères stylistiques, structurels, thématiques, axiologiques, etc. Enfin, Wagner met en évidence la notion de *fidélité* à l'hypotexte, ainsi qu'à la conception de la littérature et aux valeurs de son auteur ; ceci fondera le caractère de l'hypotexte, entre modèle et repoussoir.

Afin de distinguer plus finement les différentes « attitudes » que Harpman adopte envers son ou ses modèle(s) littéraire(s), les théories proposées dans le livre *The Anxiety of Influence*⁴ de Harold Bloom seront utiles. Selon lui, comme l'explique Laurent Jenny, « [t]out poète subirait une "angoisse de l'influence", véritable complexe d'Œdipe du créateur, qui le pousserait à modifier les modèles auxquels il est sensible selon de multiples figures. »⁵ Il serait donc quasiment impossible d'écrire sans se confronter aux auteurs préexistants.

¹ DÄLLENBACH (Lucien), « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n°27, 1976, p. 282 [pp. 282-296].

² RICARDOU (Jean), « "Claude Simon", textuellement » ; cité dans DÄLLENBACH (Lucien), *art. cit.*, p. 282.

³ WAGNER (Frank), « Les hypertextes en questions (notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », dans *Études littéraires*, vol. 34, n°1-2, 2002, pp. 300-301 [pp. 297-314].

⁴ BLOOM (Harold), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. Cet ouvrage n'ayant jamais été traduit en français, nous nous baserons dans ce travail sur les résumés – analogues – proposés respectivement par Laurent Jenny (*art. cit.*, pp. 258-259) et Tiphaine Samoyault (*op. cit.*, p. 99).

⁵ JENNY (Laurent), *art. cit.*, p. 258.

Sophie Rabau, de son côté, explique que tout texte est une réaction et une négociation envers ceux qui l'ont précédé et qui font autorité¹, ce terme renvoyant « [...] au prestige accordé à un texte dans une culture donnée, sur un plan à la fois scientifique (le texte comme source de savoir) et esthétique (le texte comme modèle du beau). »² Ainsi, « [...] toute écriture intertextuelle peut se lire comme une utilisation de l'autorité d'un autre texte soit que le texte premier ait fonction de garant scientifique ou esthétique, soit que l'autorité soit moquée, détournée, attaquée. »³ Gardons donc à l'esprit que le rapport avec le modèle peut être positif, constituant ainsi un « hommage déguisé » ou une « forme de connivence »⁴.

Harold Bloom distingue dans son ouvrage cinq attitudes envers le modèle littéraire et son texte : *clinamen* (prolonger l'œuvre en l'amenant là où l'on voudrait qu'elle eût abouti), *tessera* (proposer un fragment qui permettra de reconsidérer autrement l'œuvre première), *kenosis* (rupture radicale avec le précurseur), *askesis* (purge de l'héritage imaginaire en commun) et enfin *apophrades* (écrire un texte qui paraîtra être l'origine du texte du précurseur). Toutefois, Genette précise que les théories de Bloom, au même titre que celles de Riffaterre, ne se concentrent que sur des micro-éléments⁵. Elles seront cependant utilisées ici, étant donné leur caractère facilement généralisable à des œuvres plus importantes : la question traitée par Bloom semble pertinente, qu'elle se pose pour un court extrait ou pour un texte dans son intégralité. Ainsi, ces théories seront utiles dans la mesure où Jacqueline Harpman entretient des rapports souvent complexes avec ses hypotextes, que ceux-ci émanent d'elle ou pas ; par exemple, la notion de *clinamen* sera intéressante pour décrire *Du côté d'Ostende*, tandis que celle de *tessera* concernera surtout le roman *Ce que Dominique n'a pas su*.

Tiphaine Samoyault propose aussi plusieurs attitudes envers le modèle littéraire⁶ : *admiration* (« Dans cette conception, la littérature est pensée comme une histoire continue, moins constituée d'individualités que formée d'époques successives, reposant collectivement sur les auteurs du passé pour y puiser tout ce qu'il y a de bon et aller plus loin qu'eux »⁷), *désinvolture*, *subversion* et enfin *dénégation* (déformer voire nier le texte ancien⁸).

¹ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Idem.*

⁴ SAMOYAUULT (Tiphaine), *op. cit.*, pp. 63-64.

⁵ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 9.

⁶ SAMOYAUULT (Tiphaine), *op. cit.*, p. 100.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 102.

3.2. *Palimpsestes* de Genette, le « Mendeleïv de la poétique »¹

L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. Et quand je dis une heure...²

Le chapitre qui suit a pour but de convoquer plusieurs notions définies et exemplifiées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, afin de les discuter et de pointer leur (in)utilité pour l'étude de la pratique de la réécriture littéraire dans l'œuvre de Jacqueline Harpman.

On a évoqué plus haut la définition de la transtextualité chez Gérard Genette et sa division en cinq catégories. L'auteur défend l'idée que ces sous-catégories sont généralement susceptibles de se recouper³ : le paratexte donne parfois des informations qui dépendent de l'architexte (« Ce roman... »), l'hypertexte est parfois (voire souvent) un commentaire de l'hypotexte (il relève par conséquent de la métatextualité), un article critique intègre souvent des citations du texte étudié (il s'agit alors d'intertextualité), etc. Ces catégories seront également utiles dans l'étude de l'œuvre harpmanienne : nous aborderons le cas d'articles critiques rédigés par Jacqueline Harpman elle-même et portant sur un hypotexte déjà traité, ainsi que, brièvement, les épigraphes, qui relèvent de la paratextualité et de l'intertextualité. Il apparaîtra donc clairement que les sous-divisions de la transtextualité sont souvent liées.

La distinction réalisée entre intertextualité externe / générale et interne / restreinte trouve un écho plus complexe dans *Palimpsestes*. En effet, Genette distingue quatre relations hypertextuelles⁴ : hypertexte à hypotexte allographe (relation la plus répandue : un auteur réécrit le texte d'un autre), hypertexte autographe à hypotexte autonome (sans l'avoir planifié, un auteur réécrit un de ses propres textes, qui reste donc indépendant), hypertexte autographe à hypotexte *ad hoc* (l'hypotexte est construit en vue de l'hypertexte dont il devient dès lors dépendant) et enfin hypertexte à hypotexte implicite (catégorie « poreuse » et abstraite selon Genette mais qui trouvera une illustration dans cette étude). Ces relations seront utiles pour décrire les œuvres de Harpman en vue de tirer des conclusions sur sa pratique d'écriture.

¹ LIMAT-LETELLIER (Nathalie), « Historique du concept d'intertextualité », dans LIMAT-LETELLIER (Nathalie) et MIGUET-OLLAGNIER (Marie) (dir.), *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », n°637, 1998, p. 42 [pp. 17-64].

² GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 559.

³ Ce que Frank Wagner note en ces termes : « On voit donc qu'en dépit des traits définitoires spécifiques qui permettent de les distinguer, les mécanismes hypertextuels, intertextuels et métatextuels sont appelés à entrer dans une relation de *coopération* dans le cadre des écritures doubles » ; WAGNER (Frank), *art. cit.*, p. 300.

⁴ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 73.

Dans la même visée d'autocritique, lorsqu'il propose un tableau de l'hypertextualité¹, Genette n'exclut pas la possibilité de pratiques « mixtes » (auxquelles renvoient les lignes brisées). Par exemple, il admet que certains hypertextes peuvent se situer à la limite entre les régimes sérieux et ludique². À ce sujet, Anne Claire Gignoux avance l'hypothèse suivante, particulièrement pertinente en ce qui concerne la pratique de Harpman : « [...] dans la mesure où la réécriture, faisant appel à la culture du lecteur, constitue un clin d'œil complice à ce dernier, il nous semble [qu'elle] est toujours ludique ; non qu'elle ait pour but de faire rire les lecteurs, comme une parodie outrancière, mais parce qu'elle établit cette complicité entre l'auteur et son lecteur, indispensable pour saisir la répétition et le renvoi intertextuel. »³ Cette hypothèse est intéressante dans la mesure où elle insiste sur la complicité que le « récrivain » établit ainsi avec son lecteur, mais elle se révélera peu fonctionnelle pour ce travail étant donné qu'elle annihile presque la distinction entre les régimes définis par Gérard Genette.

Concernant ce tableau de l'hypertextualité, il faut d'ores et déjà formuler deux remarques. Premièrement, le fait que Jacqueline Harpman ne réalise jamais ce que Genette appelle *travestissement*, à savoir une « transformation stylistique à fonction *dégradante* »⁴, ni *charge*, qu'il définit comme un « pastiche satirique »⁵. Même si plusieurs de ses textes sont à certains égards satiriques (par exemple *Mes Œdipe*, *Ce que Dominique n'a pas su* et surtout plusieurs nouvelles de *La Lucarne*), Harpman ne se situe jamais dans le régime satirique tel que décrit par Genette. La majorité de son œuvre se place dans le régime sérieux ainsi que, parfois, dans le régime ludique. Deuxièmement, Gérard Genette lui-même précise un fait d'une certaine importance : pour comprendre l'hypertexte, il n'est pas indispensable de connaître ni même de recourir à l'hypotexte. Chaque hypertexte reçoit une « [...] signification autonome et donc, d'une certaine manière, suffisante. »⁶ Toutefois, l'auteur de *Palimpsestes* précise bien, à raison, que cette signification reçue n'est pas toujours totalement exhaustive : « [...] [l]a méconnaissance [de l'hypotexte] ampute toujours l'hypertexte d'une dimension

¹ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 45.

relation \ régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	parodie	travestissement	transposition
imitation	pastiche	charge	forgerie

² *Ibid.*, p. 44.

³ GIGNOUX (Anne Claire), *op. cit.*, p. 122.

⁴ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 40. Nous soulignons.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 555.

réelle [...]. L'hypertexte *gagne* donc toujours – même si ce gain peut être jugé, comme on dit de certaines grandeurs, négatif – à la perception de son être hypertextuel. »¹ Par exemple, les romans de Jacqueline Harpman *Le Bonheur dans le crime* et *Orlanda* se comprennent aisément de manière absolue et détachée de leur hypotexte, mais gagnent beaucoup, sémantiquement, à être compris comme hypertextes respectivement de la nouvelle « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly et du roman *Orlando* de Virginia Woolf.

Le régime satirique a été délibérément exclu mais il faut, pour décrire la pratique de Harpman, conserver le régime ludique, composé chez Genette de la *parodie*² et du *pastiche*³. Deux titres de romans sont concernés par la parodie : *Orlanda* (renvoi à l'*Orlando* de Virginia Woolf) et *Ce que Dominique n'a pas su* (fortement lié au *Dominique* d'Eugène Fromentin). Genette précise que le titre, « énoncé bref, notoire et caractéristique »⁴, est naturellement destiné à être parodié, le texte devant être court, de préférence, et assez connu pour que l'effet parodique soit bien perçu⁵. Quant au pastiche, le *Dictionnaire du littéraire* le décrit comme une reprise stylistique : on ne pastiche pas une œuvre mais le style d'un auteur ou d'une époque ; il peut donc constituer une forme d'hommage dans certains cas⁶. L'importance de cette explication est aisément perceptible au sujet des textes de Jacqueline Harpman : dans de nombreux articles et entrevues, il est question de son « immense respect pour la grammaire »⁷ (selon ses propres termes), ainsi que de son style « [...] élégant, presque grand siècle et qui semble avoir fait l'économie des agressions subies par la langue dans les dernières décennies. »⁸ Laure-Élisabeth Lorent écrit d'ailleurs : « On a souvent dit de l'œuvre de notre romancière qu'elle était écrite dans un style remarquablement classique. Et il est vrai qu'elle use à la perfection du passé simple et du subjonctif imparfait, ainsi que d'un vocabulaire raffiné et de tournures de phrases caractéristiques du roman d'analyse français. »⁹ Harpman elle-même dévoile volontiers ce trait : « J'adore la langue française, j'ai envie de la servir. Je

¹ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 555.

² Selon Genette, « détournement de texte à transformation minimale » (*op. cit.*, p. 40) ou « transformation sémantique » (*op. cit.*, p. 42). La parodie consiste à « [...] reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...] » (*op. cit.*, p. 28).

³ Toujours selon Genette, il s'agit de « l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique » (*op. cit.*, p. 40).

⁴ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ ARON (Paul), « Pastiche », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. 553-554.

⁷ DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 1'50.

⁸ ANDRIANNE (René), « Interview critique de Jacqueline Harpman », dans *Textyles*, n°9, *Romancières de Belgique*, 1992, p. 201 [pp. 201-210].

⁹ LORENT (Laure-Élisabeth), « Jacqueline Harpman, une révoltée si polie... », dans *Indications*, 50^e, n°5, novembre 1998, p. 11 [pp. 2-12].

voudrais être plus modeste mais l'écriture de la langue est au centre de mes préoccupations. J'ai été élève de Jacqueline Barth[e], elle m'a introduit[e] dans l'intimité de la langue française du XVII^e siècle (Racine, etc.) et m'a montré combien cette époque fut fondatrice pour le français contemporain. »¹ Ailleurs, elle dit également :

Mon plaisir, quand j'écris, c'est d'imaginer [...], de me laisser porter, auquel s'ajoute celui de manier la langue, de jouer avec la syntaxe, la grammaire, dans le cadre des règles, que je respecte. Je suis allergique aux distorsions délibérées du langage. Elles demandent du génie. On n'est Céline qu'une fois. [...] J'ai adoré, pour le versant classique, *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Le Diable au corps*. Pour le versant baroque, Proust, Balzac. Entre les deux, je place Stendhal, qui est mon père et ma mère en écriture, bien que je ne lui ressemble pas plus que certains enfants à leurs parents !²

On pourrait penser que les textes de Jacqueline Harpman présentent une volonté de pasticher les auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles, dont elle dit : « C'est ma langue, c'est la langue que j'aime »³. En effet, ne pouvant rester neutre, le pastiche a le choix entre la moquerie et cette « référence admirative »⁴ qu'on trouve chez Harpman. Néanmoins, il s'agit plutôt chez elle d'un respect d'une langue dans son état le meilleur, celui qu'on lui a enseigné, c'est-à-dire précisément, selon elle, celui des XVIII^e et XIX^e siècles. Elle utilise d'ailleurs parfois le terme *pastiche*, pour s'en détacher : « J'écris depuis toujours. Dès quatorze ans, j'ai fait des pastiches des contes d'Edgar Poe, des romans de Colette, des pièces de Marivaux... en moins bien ! À un moment donné, j'ai senti quelque chose en gestation qui était... "moi". Les idées et la façon de les dire m'appartenaient et n'étaient plus des imitations des écrivains que j'aimais. »⁵ Il semble clair également que le travail sur la langue française est pour elle non pas un but en soi mais bien un moyen de transmettre au mieux ses textes littéraires à un public qui saura apprécier ses subjonctifs imparfaits, qui ont cette utilité d'« équilibrer les mots crus »⁶ : « Je reste attachée à une langue classique mais je n'ai pas peur des mots crus. D'ailleurs, j'en utilise à plusieurs reprises, mais je n'utilise généralement un mot cru que dans une phrase où il y a absolument un subjonctif passé ! [...] Pour équilibrer. »⁷

¹ DE MAESCHALK (Luc), « Jacqueline Harpman, ou les vertus de la passion », dans *Le Carnet et les Instants*, n°71, janvier-mars 1992, p. 12.

² GHYSEN (Francine), « La rencontre de Francine Ghysen : Jacqueline Harpman, prix Point de mire 1992 », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n°202, mars 1992, p. 7.

³ DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée, 22'20.

⁴ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 129.

⁵ BLOCKMANS (Isabelle) et NOBELS (Claude), « Jacqueline Harpman », dans *Sans titre*, 12 avril 2003, p. 26 [pp. 26-27]. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

⁶ JOWA (Emmanuelle), « Portrait. Jacqueline Harpman », dans *La Dernière Heure*, 22 décembre 2002, p. 45.

⁷ LAMBERT (Stéphane), « Jacqueline Harpman », dans *Les Rencontres du mercredi*, Paris, Ancre Rouge, « Compas », 1999, p. 55 [pp. 35-64].

Au sujet de ce respect des règles de la langue française, on verra en conclusion que cela pourrait permettre de rattacher l'œuvre de Jacqueline Harpman au courant littéraire belge du néo-classicisme. Sans trop anticiper, précisons déjà que, selon Véronique Jago-Antoine, celui-ci se caractérise par un souci de perfection formelle¹, typique de l'écriture harpmanienne qui, d'après la thèse de doctorat de Maria Snårelid, relève d'une « [...] ambition de maîtrise et de dépassement du réel par le langage châtié caractéristique du néoclassicisme. »²

Après avoir abordé les relations de transformation et d'imitation dans les régimes ludique et satirique, il reste encore à les présenter dans le régime sérieux, qui comprend pratiquement l'intégralité de l'œuvre de Jacqueline Harpman. Cependant, la transformation sérieuse, ou *transposition*³, ainsi que l'imitation sérieuse, ou *forgerie*⁴, sont des pratiques hypertextuelles elles-mêmes dotées de sous-catégories, étant donné la diversité des procédés transformationnels qu'elles mettent en œuvre⁵. Elles ne seront par conséquent décrites (et relativisées) qu'au cas par cas, selon le ou les hypertexte(s) harpmanien(s) étudié(s). Genette explique que la catégorie de la transformation sérieuse est plus importante que les autres, notamment parce que, contrairement aux autres pratiques hypertextuelles, elle peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions dont « [...] l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel [...] »⁶. Ceci justifie donc, selon le théoricien, que cette transformation sérieuse puisse être décrite de manière plus fine et au moyen d'autres sous-catégories combinables entre elles. Concernant les divisions de la transposition et de la forgerie, Genette s'autocritique également lorsqu'il reconnaît que cette sous-catégorisation ne peut pas fonctionner comme une « taxinomie hiérarchique » permettant de distinguer des genres ou des espèces, étant donné que « [...] toutes les transpositions [...] relèvent à la fois de plusieurs de ces opérations, et ne se laissent ramener à l'une d'elles qu'à titre de caractéristique dominante [...] »⁷. Ceci renvoie à la démarche de ce travail, qui ne visera pas à classer chaque texte de Jacqueline Harpman dans une « case » de Genette, mais à décrire au mieux sa pratique de la réécriture littéraire.

¹ JAGO-ANTOINE (Véronique), « Triomphe et vacillement du néoclassicisme », dans BERTRAND (Jean-Pierre), BIRON (Michel), DENIS (Benoît) et GRUTMAN (Rainier) (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003, p. 424 [pp. 421-430].

² SNÅRELID (Maria), *op. cit.*, p. 25.

³ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 291.

⁴ « [...] poursuite ou [...] extension d'un accomplissement littéraire préexistant » ; *ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

Après ces quelques considérations ponctuelles, il semble important de relativiser les théories de *Palimpsestes*. Gérard Genette le fait déjà lui-même, en partie, au début de son ouvrage : « Tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer. »¹ Par ailleurs, il se refuse (malgré quelques exceptions dans son texte) à étudier l'intertextualité *ponctuelle / facultative / aléatoire / faible*² :

[...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque pas quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais [...] certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres [...]. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur [...].³

Dans cette optique, une caractéristique majeure des théories de *Palimpsestes* est qu'elles constituent ce que Christine Montalbetti appelle une « poétique ouverte »⁴ ou une « poétique des possibles »⁵. Plutôt que de prendre en considération l'ensemble des textes relevant de la réécriture et de réaliser un classement (un « décalque de la réalité »⁶), Genette constitue *d'abord* une typologie abstraite en envisageant les « virtualités de la littérature »⁷, puis y range les textes choisis, découvrant parfois qu'une case reste vide, case « [...] qu'une pratique ultérieure pourra toujours actualiser. »⁸ Ainsi, comme le dit Rabau, « *Palimpsestes* se présente comme une carte à grande échelle et incomplète, invitation à l'exploration et à une meilleure connaissance de chaque territoire [...] »⁹. Nathalie Limat-Letellier, elle, appelle d'ailleurs cela une « avancée autonome de la théorie avant sa confirmation empirique »¹⁰.

Cette étude consistera donc notamment à faire dialoguer les textes de Jacqueline Harpman avec les cases de Gérard Genette : la démarche sera entre autres de décrire aussi finement que possible chacun des hypertextes, en faisant intervenir autant de notions qu'il sera nécessaire. En effet, comme annoncé, de nombreuses réécritures harpmaniennes relèvent de plusieurs catégories hypertextuelles, ce qui fonde la richesse de l'œuvre de l'auteure.

¹ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 44.

² GIGNOUX (Anne Claire), *op. cit.*, p. 51.

³ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 18.

⁴ MONTALBETTI (Christine), *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence », 1998.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 19.

⁷ MONTALBETTI (Christine), *op. cit.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 100.

¹⁰ LIMAT-LETELLIER (Nathalie), *art. cit.*, p. 42.

3.3. Précisions terminologiques : la *réécriture*

Le titre de ce mémoire comprend le terme *réécriture*, qui n'a pas encore été expliqué. Il faut maintenant préciser le sens selon lequel il sera utilisé désormais. Chez de nombreux théoriciens, dont la plupart de ceux cités plus haut, la *réécriture* fait partie intégrante de l'intertextualité, notion plus générale, mais elle ne concerne souvent que l'acte de *réécrire*, au sens propre donc *stylistique* du terme, des phrases ou des parties de textes ; voici la définition de base qu'en donne le dictionnaire *Le Robert 2012* (p. 2156) : « Action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs, etc. » Nous utiliserons le terme dans une acception beaucoup plus large, qui se fonde d'abord sur celle de Gérard Genette pour ensuite la dépasser : celui-ci avait choisi et justifié l'utilisation du terme *transposition*, plutôt que *réécriture*, *reprise*, *remaniement*, etc., synonymes au sens pourtant trop peu précis¹. Toutefois, ce choix terminologique cantonne la *réécriture* à la transformation sérieuse (*transposition*), alors que plusieurs cas d'imitation sérieuse (*forgerie*) et même de transformation ludique (*parodie*) doivent être abordés. Le problème rencontré à ce stade devient alors plus ardu. Il serait possible d'associer le terme *réécriture* à celui plus précis et complexe d'*hypertextualité*, comme le font de nombreux théoriciens d'après Sophie Rabau² et ainsi que le suggère Anne Claire Gignoux³. Toutefois, cela ne permettrait pas d'étudier tout ce qui, dans l'œuvre de Jacqueline Harpman, relève d'autre chose que de l'*hypertextualité*, par exemple le roman *Orlanda*, qui se place à certains égards du côté de la *métatextualité*.

Nous allons donc plutôt prendre le parti de nous référer à la définition du *Dictionnaire du littéraire*, ou du moins à la seconde acception qu'il propose pour le terme : « La *réécriture* est l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version elle-même. Mais la *réécriture* désigne aussi de façon générale, et plus vague, plus instable, toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement [...] »⁴. Ainsi, cette seconde acception, plus générale et englobante, permettra d'aborder un maximum d'œuvres de Jacqueline Harpman, en précisant à chaque fois quelles sont les nuances à apporter au terme générique *réécriture* : par imitation ou transformation, explicite ou implicite, etc.

¹ GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 43.

² RABAU (Sophie), *op. cit.*, p. 244.

³ « [...] la définition [que Genette] a donnée [de l'*hypertextualité*], ainsi que ses exemples [...], correspondent parfaitement à ce qu'aujourd'hui l'on nomme "*réécriture*" [...] » ; GIGNOUX (Anne Claire), *op. cit.*, p. 67.

⁴ BORDAS (Éric), « Réécriture », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *op. cit.*, p. 649 [pp. 649-650].

4. Jacqueline Harpman, entre écriture et réécriture

4.1. Introduction

Dans ce travail, nous avons pris le parti d'associer le terme *réécriture* à l'adjectif *littéraire*. C'est dans la condition de base de la constitution du corpus que réside la raison de ce choix : afin de cerner au mieux la pratique harpmanienne, nous avons volontairement exclu ce qui n'était pas à proprement parler une réécriture et tout hypotexte ou hypertexte qui ne serait pas littéraire. Cette double exclusion va donc permettre une étude davantage cohérente et surtout centrée sur les hypertextes les plus importants de Jacqueline Harpman.

Ainsi, seront d'emblée écartées les *non-réécritures*, à savoir les textes harpmaniens présentant des références *ponctuelles* à d'autres textes, sans qu'il faille y voir pour autant un processus *massif*, dans un seul texte, de transformation, d'imitation ou de référenciation, donc de réécriture au sens propre, d'un autre texte littéraire, qu'il soit d'elle ou pas.

Premièrement, nous n'aborderons donc pas les allusions à d'autres textes littéraires qui, comme on l'a vu, sont récurrentes : Harpman n'hésite jamais à faire référence à Stendhal (que ce soit à son texte *Le Rouge et le Noir* ou à *La Chartreuse de Parme*), à l'*Adolphe* de Benjamin Constant, aux *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, à l'œuvre de Marcel Proust¹, etc. Un extrait du roman *Récit de la dernière année* démontre cette fréquence de l'allusion :

Je sentais bien qu'il y avait du carnage dans l'air. Il rôdait une ombre silencieuse aux babines retroussées, grondante et qui salive déjà, la mort, sa mort, notre mort, souveraine des entrailles, qui croît dans nos corps, s'empare de nous seconde après seconde et nous mange le temps. Ah ! quand j'écris ces mots, je vois tomber les têtes, Julien Sorel décapité, Catherine Earnshaw morte en couches, Heathcliff détruit par le désespoir, la Dame aux Camélias par le bacille de Koch, la Princesse de Clèves s'éteignant froide dans son couvent, Ellénore tuée par Adolphe et Madame de Mortsauf par Balzac, Dracula réduit en poussière par la lumière du jour, Lucien de Rubempré pendu, Swann, Lorenzaccio, les pâles mortes de Poe, morne cohorte de victimes, que de morts, mon Dieu ! que de morts nous ont peuplé l'esprit !²

Même si cette relation volontaire et constante entre Harpman et ses prédécesseurs semble intéressante dans le cadre de cette étude, les allusions sont trop diffuses et trop peu systématiques dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteure et ne seront donc pas envisagées.

¹ Au sujet des allusions à Marcel Proust, voir : COMPAGNE (Marie), *Je et/est l'Autre : représentations et enjeux de l'altérité dans l'œuvre de Jacqueline Harpman*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2013, pp. 40-44.

² HARPMAN (Jacqueline), *Récit de la dernière année*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2002 [2000], pp. 43-44.

Deuxièmement, puisqu'elles n'ont pas de lien *direct* avec la problématique de la réécriture, les épigraphes¹ ne seront pas étudiées non plus, même s'il s'agit d'un rapport de Jacqueline Harpman avec d'autres écrivains². Certaines épigraphes sont utilisées dans le titre du texte, comme pour la nouvelle « Ô lac, l'année à peine a fini sa carrière... »³ dans *La Lucarne*. Il en va de même pour *L'Apparition des esprits* et *Le Véritable Amour* : « Il en est du véritable amour comme de l'apparition des esprits : tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu. La Rochefoucauld. »⁴ Dans le roman *Les Bons Sauvages*, Harpman utilise des épigraphes au début de son texte mais également au début de la plupart des chapitres qui le constituent⁵. Elle va même jusqu'à citer des propos de ses personnages⁶, propos absents du roman et qu'elle aurait donc pu écrire ; elle produit ainsi une épigraphe autographe⁷.

Les épigraphes chez Harpman sont parfois *intertextuelles* (*La Plage d'Ostende*⁸) voire même *hypertextuelles* (*Le Bonheur dans le crime*), mais nous avons souvent affaire à des épigraphes « classiques », lorsque celles-ci sont liées à l'intrigue du roman. C'est le cas pour trois textes : *Orlanda*⁹, *L'Orage rompu*¹⁰ et *Le Passage des éphémères*¹¹. Dans les textes de Harpman, les épigraphes sont donc fortement présentes et selon de nombreuses modalités.

¹ Selon Gérard Genette, une épigraphe est « [...] une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre [...] » ; GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, « Essais », 1987, p. 147.

² « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon » ; *ibid.*, p. 163.

³ HARPMAN (Jacqueline), « Ô lac, l'année à peine a fini sa carrière... », dans *La Lucarne*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003 [1992], pp. 145-148.

⁴ HARPMAN (Jacqueline), *L'Apparition des esprits* suivi de *Le Véritable Amour*, Paris, Le Grand Miroir, « Le Livre de Poche », 2003, p. 7.

⁵ « *Jeune fille* : Articuler ce mot timidement. Toutes les jeunes filles sont pâles et frêles, toujours pures. Éviter pour elles toutes espèces de livres, les visites dans les musées, et surtout le Jardin des Plantes, côté singes. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* » ; HARPMAN (Jacqueline), *Les Bons Sauvages*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998 [1966], p. 47.

⁶ « Les talents d'une Clotilde ne lui servent qu'à renoncer à ce qu'elle a. Thérèse Lorient. » (*Les Bons Sauvages*, p. 76)

⁷ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 155.

⁸ « Tristan : *Tristan du // ich Isolde // nicht mehr Tristan ! Isolde : Du Isolde // Tristan ich // nicht mehr Isolde !* WAGNER, *Tristan et Yseult* » ; HARPMAN (Jacqueline), *La Plage d'Ostende*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1993 [1991], p. 7.

⁹ « ROMAN : Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. Le Petit Littré, 1990 » ; HARPMAN (Jacqueline), *Orlanda*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 1998 [1996], p. 6.

¹⁰ « The cradle rocks above an abyss, and common sense tells us our existence is but a crack of light between two eternities of darkness. Vladimir NABOKOV » ; HARPMAN (Jacqueline), *L'Orage rompu*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2000 [1998], p. 7.

¹¹ « Les Éphémères : ... les adultes, munis d'ailes, s'élèvent dans l'air aussitôt après leur éclosion, s'accouplent, pondent et meurent en l'espace de vingt-quatre heures [...] Ernest DONGÉ, Membre de la Société entomologique de France » ; HARPMAN (Jacqueline), *Le Passage des éphémères*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2006 [2003], p. 7.

Troisièmement, nous ne traiterons pas de ce que nous nommons des *éclairages* : dans son œuvre, Jacqueline Harpman fait très fréquemment allusion au mythe médiéval de Tristan et Iseult et à celui de l'androgynie présent dans *Le Banquet* de Platon. Il s'agit d'*éclairages* car l'auteure leur confère un sens réutilisable à l'infini dans chacun de ses textes afin de montrer l'intrigue et ses événements sous un jour nouveau, ou en tout cas plus complexe. La différence réside donc dans le nombre d'utilisations : réduit ailleurs, élevé dans le cas de ces deux mythes. Ainsi, on retrouve celui de Tristan et Iseult dans *L'Apparition des esprits*¹, *Le Véritable Amour*², *Ce que Dominique n'a pas su*³, et bien sûr *La Plage d'Ostende* (cf. ci-dessous). En ce qui concerne le mythe de l'androgynie de Platon, il est présent dans *La Plage d'Ostende*⁴ et *Le Bonheur dans le crime*⁵, mais aussi et surtout dans *Orlanda*⁶. Cependant, il ne s'agit jamais dans ces textes d'une réécriture telle que déjà définie dans ce travail.

Selon Marie Compagne, ces deux grands mythes se rejoignent, se complètent et se fondent dans l'œuvre de Jacqueline Harpman : « Le roman harpmanien serait finalement cet androgynie refusionné dont *Le Banquet* et *Tristan et Iseult* seraient les moitiés séparées par dieu sait quel esprit jaloux ! »⁷ Harpman elle-même les envisage d'ailleurs conjointement : « Ce que j'aime surtout, moi, ce sont certains grands mythes, le mythe de Tristan et Iseult et puis le vieux mythe de l'androgynie de Platon. Ceux-là je ne les trouve pas pesants, ils sont splendides, ils sont une espèce d'idéal, de limite vers laquelle on aurait envie de tendre. »⁸

¹ « Pourquoi mes parents s'aiment-ils ? lui demandai-je un jour. [...] – C'est une question enfantine ! Déjà, pour Tristan et Yseult, on n'a trouvé que le philtre » ; HARPMAN (Jacqueline), *L'Apparition des esprits* (1960), dans *L'Apparition des esprits* suivi de *Le Véritable Amour*, op. cit., p. 32 [pp. 9-198].

² « D'année en année, la détestable appartenance était allée s'aggravant [...]. J'avais, pauvre Yseult, bu tout le philtre, il n'était rien resté pour l'amant qui m'avait regardée me saouler sous ses yeux et qui m'aurait, semblait-il, laissée mourir sans un geste » ; HARPMAN (Jacqueline), *Le Véritable Amour* (2000), dans *L'Apparition des esprits* suivi de *Le Véritable Amour*, op. cit., pp. 250-251 [pp. 199-346].

³ « J'étais là, cela est sûr, je suis l'épée que Tristan met entre Iseult et lui pour tromper le roi Marc, mais il n'y a point d'époux à rassurer dans les parages, seulement les amants. » (*Ce que Dominique n'a pas su*, p. 179)

⁴ « Quand j'étais étendue sur Léopold, nous n'étions plus qu'une entité qui se contemplait et tournait le dos à tout ce qui n'était pas elle, androgynie, être idéal dont Platon a dit que les dieux furent jaloux. » (*La Plage d'Ostende*, p. 77)

⁵ « Nous ne formons jamais l'être idéal de Platon » ; HARPMAN (Jacqueline), *Le Bonheur dans le crime*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, « Espace Nord », 2012 [1993], p. 223. À ce sujet, voir : BLAIRON (Marie), « Lecture », dans HARPMAN (Jacqueline), *Le Bonheur dans le crime*, op. cit., pp. 250-253 [pp. 243-278].

⁶ À ce sujet, voir : BARTHELMEBS (Hélène), « L'Androgynie au service de la différence des sexes : l'exemple d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman », dans *Loxias*, n°34, 2011 [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903> ; 14.01.14] ; DOMSOVÁ (Lucia), *Le Mythe de l'androgynie dans le roman de Jacqueline Harpman Orlanda*, mémoire de licence, Brno, Université Masaryk, 2008 ; ROMERAL ROSEL (Francisca), « Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgynie dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », dans *Çédille*, « Monografías », n°2, 2001, pp. 99-115.

⁷ COMPAGNE (Marie), op. cit., p. 40.

⁸ DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée, 16'20.

Il faut à présent aborder l'éviction du *non littéraire*. Tout d'abord, nous allons nous concentrer sur les hypertextes de Jacqueline Harpman que l'on peut qualifier avec certitude de littéraires ; les articles de *critique* littéraire et/ou de théorie psychanalytique¹ ne seront donc pas envisagés, sauf s'ils sont liés à une « vraie » réécriture dans un texte littéraire (dans ce cas, ils ne seront de toute manière abordés que brièvement selon leur pertinence).

La question des hypotextes à écarter s'avère plus complexe. En premier lieu, nous aurions pu étudier la réécriture de l'histoire de Tristan et Iseult dans le roman *La Plage d'Ostende*. Cependant, Harpman ne se confronte pas aux différentes versions médiévales de cette histoire, difficiles à synthétiser, mais à celle racontée dans l'opéra de Richard Wagner, *Tristan et Iseult* (1857-1859)². Ainsi, au sujet de Harpman, Marie Compagne écrit :

Beaucoup de ses romans sont traversés par la musique wagnérienne à laquelle elle fait également très souvent référence. Ainsi, de la *Walkyrie* au *Crépuscule des dieux* dans *Le Bonheur dans le crime*, ou encore *Tristan und Isolde* dans *La Plage d'Ostende*, il est rare de ne pas entendre les accords bien connus du compositeur allemand dont le tragique est probablement l'une des principales caractéristiques. Et de fait, les histoires vécues par les héros harpmaniens sont loin d'être toujours comiques.³

Jacqueline Harpman elle-même évoque dans un entretien avec Josiane Vandy son admiration pour les opéras de Richard Wagner, en particulier par rapport aux personnages de *La Plage d'Ostende* : « Ils sont, c'est vrai, dans la ligne du *Tristan et Iseult* de Wagner. Un opus qui a bouleversé ma vie, lorsque je l'ai entendu pour la première fois il y a vingt ans. J'étais plutôt classique à mes débuts, il a ouvert des portes en moi, libéré mon imaginaire. »⁴ On peut donc lire dans *La Plage d'Ostende* : « On a dit que la reine, mère d'Yseult, avait préparé un philtre qui excuse les amants : je n'y crois pas. C'est une pensée de timide ou une invention de servante effrayée. Tristan enchaîne Yseult en apparaissant et la dépossède de soi. Je n'ai rien décidé : une fois vouée, je me suis rendue à l'appel de la vocation, et Léopold n'a pas choisi » et « Je fus surprise par l'indocilité de mon cœur qui ne cessait pas de battre. Yseult, pourtant ! glisse morte à côté de Tristan ? » (*La Plage d'Ostende*, p. 79 et p. 289)

¹ Par exemple : HARPMAN (Jacqueline), « "Thérèse Desqueyroux, c'est moi." Tentative de réflexion sur les rapports du romancier et de son personnage » (1993) et « Du premier chapitre de la *Recherche* considéré comme une séance » (1999), dans *Écriture et psychanalyse*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 57-71 et pp. 13-32.

² Adeline Hernandez (*Identité et specularité : le jeu de l'intertextualité mythique dans La Plage d'Ostende de Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005, pp. 73-96) parle, à tort selon nous, d'*hypotexte* quant à l'opéra de Richard Wagner et au mythe de Narcisse.

³ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 47.

⁴ VANDY (Josiane), « Elle est la Françoise Sagan belge », dans *Le Soir*, 24 octobre 1991, p. 29 [pp. 28-29].

En second lieu, il faut anticiper sur un chapitre ultérieur pour expliquer le phénomène de démythification dans l'œuvre de Harpman. À plusieurs reprises, elle décide de redonner vie à des femmes célèbres de l'Histoire qui ont été utilisées dans la constitution de modèles pour l'éducation des jeunes filles : « Nous sommes les femmes célèbres de l'humanité. Depuis des millénaires, on nous raconte aux générations pour les édifier et nous ne pouvons pas nous défendre [...] »¹. À leur sujet, Harpman a d'ailleurs dit : « Pour Jeanne d'Arc, Marie et Antigone, c'est un projet de réhabilitation à ma manière de ces femmes qui sont devenues des espèces de façons de tenir les femmes en laisse, enchaînées, écrasées, assujetties. Je me suis dit : "Je vais leur redonner une réalité, une vie et un sens humain, et en faire des femmes auxquelles on peut s'identifier [...]" »². Jeannine Paque, de même, leur consacre quelques lignes : « [...] Antigone mais non la dévouée, Marie mais non la Sainte Vierge, Jeanne mais non la miraculée. Des femmes en vie, en révolte, en paroles, en transgression. Pour elles, il s'agit surtout de lutter contre le mensonge et contre le pathétique entretenus par la légende. »³

Ainsi, dans son œuvre, Jacqueline Harpman fait appel à la voix de plusieurs femmes célèbres. Dans la nouvelle « Angélique », elle prête sa plume à l'héroïne de la *légende* de Saint-Georges et le dragon : « Oh ! là ! là ! Toujours saint Georges ! toujours le dragon ! l'ange et la bête, les vertus et les vices, la victoire du bon droit ! Et moi ? Qui pense à moi ? [...] C'est que j'existe, dans cette histoire, j'en suis même le nœud, l'objet de l'intérêt général, tout a tourné autour de moi, dont on ne parle jamais. »⁴ On y apprend même que c'est la jeune fille qui a vaincu la bête, et non pas Georges. Dans « Il a perdu son Eurydice », c'est à la compagne *mythologique* d'Orphée que Jacqueline Harpman fait appel, mais la jeune fille n'apprécie nullement son époux, trop bruyant et optimiste à son goût : « Orphée, tais-toi, de grâce. – Exquise Eurydice, chanter ne me fatigue pas puisque cela t'aide. – Cela ne m'aide pas du tout. Tu me casses les oreilles. – Ta générosité est immense, mais inutile. Le souffle ne peut pas me manquer quand je chante pour toi. [...] – Assez ! Orphée : TA GUEULE ! [...] Tu me donnes des démangeaisons ! [...] Tu m'as rendue allergique ! Je te déteste ! C'est là qu'il fut vaincu par la stupeur et se retourna, oublieux de la promesse, pour voir l'ingrate. Qui, comme promis, disparut aussitôt. » (« Il a perdu son Eurydice », p. 39)

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Il a perdu son Eurydice », dans *Sans titre*, 28 août 2002, pp. 36-39. Cette nouvelle provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

² DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 2'10.

³ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 92.

⁴ HARPMAN (Jacqueline), « Angélique » (2000), dans *Jusqu'au dernier jour de mes jours*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2009 [2004], p. 121 [pp. 121-139].

Dans « Au troisième degré », c'est le personnage *historique* de Jeanne d'Arc qui prend la parole. La jeune fille avoue qu'elle a prétendu entendre des voix pour quitter sa campagne : « [...] j'ai construit une légende [...]. Je me suis inventée de toutes pièces et si puissamment, si judicieusement que je me demande si je me souviens encore de la vérité. Par moments, quand je parle de mes voix, j'y crois. »¹ Encore une fois, la base n'est pas un texte littéraire.

Le cas des nouvelles « Ève. Lettre d'une lectrice »² et « En vérité, je vous le dis »³ s'est révélé plus délicat lorsqu'il a été question de les intégrer au corpus. En effet, Harpman y réécrit l'histoire d'Ève, la femme d'Adam, ainsi que de Marie, la mère de Jésus, comblant les lacunes des histoires telles que racontées dans la *Bible* et critiquant, grâce à la voix de Marie, les Évangélistes et les textes qu'ils ont produits⁴. Cependant, plusieurs éléments justifient l'abandon de ces deux nouvelles : d'une part, la tradition philologique très complexe de la *Bible* (il en existe plusieurs versions, dues à de nombreux auteurs⁵), d'autre part, l'ambiguïté de la source de Jacqueline Harpman (est-ce le texte religieux ou bien l'imaginaire collectif qui en a découlé depuis les siècles ?) ; enfin, surtout, le fait que l'on peut objectivement exclure la *Bible*, texte *religieux*, de la vaste catégorie des textes littéraires. Voici en tout cas quelques extraits de ces deux nouvelles afin de montrer que le but visé par Jacqueline Harpman est tout à fait analogue à ceux déjà développés ci-dessus. Ainsi, Ève, furieuse de lire ce qu'on a dit d'elle au fil des siècles, écrit « [...] j'ai bien des choses à rectifier », poursuivant par : « [...] la vérité est qu'il n'y eut jamais le moindre serpent. Je ne sais pas qui a inventé cette histoire, je pense que c'est quelqu'un qui voulait discréditer l'intelligence humaine. [...] les faits sont les faits et je ne les déformerai pas : c'est moi, la Femme, qui, arrivant au bout de l'exaspération, m'arrêtai devant l'Arbre. » (« Ève. Lettre d'une lectrice », p. 11 et p. 15)

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Au troisième degré », dans *La Lucarne*, *op. cit.*, p. 82 [pp. 81-114].

² HARPMAN (Jacqueline), « Ève. Lettre d'une lectrice », dans *Ève et autres nouvelles*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005, pp. 7-30.

³ HARPMAN (Jacqueline), « En vérité, je vous le dis », dans *La Lucarne*, *op. cit.*, pp. 45-80.

⁴ « [...] il ne se trouve [...] dans la Bible aucun mythe original. Tous sont empruntés aux cultures et religions voisines » ; HUSSHERR (Cécile), « Réécrire et réinterpréter au XIX^e siècle : le cas des mythes bibliques », dans ENGÉLIBERT (Jean-Paul) et TRAN-GERVAT (Yen-Mai) (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 174 [pp. 173-182].

Marie, quant à elle, critique non seulement les Évangélistes et leurs mensonges, comme nous l'avons vu, mais également son propre fils Jésus, et notamment les versions de leur histoire familiale qu'il ne s'est pas préoccupé de rectifier une fois diffusées :

Je ne peux plus le supporter. Voilà deux mille ans qu'on accumule les bêtises à mon sujet, il faut que je rompe le silence. Je ne disais jamais rien car je me rendais bien compte que [...] si mon fils ne rectifiait jamais, il valait mieux le laisser faire, il a toujours été tellement désagréable avec moi. Mais il exagère, et il laisse ses représentants se servir de moi d'une façon qui m'offusque : je suis l'exemple, le parangon et le modèle, on m'a promenée devant le nez de cent générations de femmes pour les tenir coites, en me taisant je me rends compte que je me fais la complice des maîtres. Ce siècle-ci est ardent casseur de tabous, il est grand temps que je refasse quelques apparitions et que je rétablisse la vérité.

Le petit sera furieux des révélations que je vous ai faites : tant pis ! [...] J'avais besoin que quelqu'un sache. Je suppose qu'on ne vous croira pas, [...], mais ayez [...] la gentillesse de répéter ce que je vous ai dit. Il n'est pas juste qu'on se serve de moi contre le sexe auquel j'appartiens : j'étais une jeune fille comme les autres, avec les défauts et les qualités ordinaires des filles, je fus une femme sans particularités [...]. [...] En vérité, si vous regardez de près ce qu'ont dit de moi les évangélistes, vous verrez qu'il n'y a presque rien : une ou deux anecdotes déformées, pas de place dans une auberge, [...] l'éternelle incompréhension qu'on prête aux parents. Hé ! c'est qu'il n'y avait rien de plus ! Voilà le secret de l'affaire, la chose que les siècles n'ont pas supportée, ils ont voulu que le destin de mon fils commence avant lui-même. [...] C'est tout. (« En vérité, je vous le dis », p. 45 et pp. 79-80)

Yvette Lepinois analyse déjà la nouvelle selon les notions de *Palimpsestes*¹. Elle évite toutefois la question du statut textuel de la *Bible* : reconnaissant que ce texte a donné lieu à de nombreux remaniements, elle se justifie en expliquant que les Évangiles demeurent la source la plus accessible pour retracer la vie de Jésus et de Marie². Elle met en évidence la focalisation interne sur Marie et la *transvalorisation*³, positive ici, de ce personnage qui devient, sous la plume de Harpman, touchant, tendre et aimant. Selon Yvette Lepinois, les événements racontés dans la *Bible* perdent leur caractère sacré et mystérieux pour devenir rationnels et humains, et elle écrit : « Les trois derniers mots du texte, "C'est tout", soulignent la véracité de son message ainsi que sa simplicité. Ce message est tellement simple, tellement banal ou même trivial que les Évangélistes n'ont pas pu l'accepter. Ils l'ont complètement falsifié, selon la nouvelle, pour lui donner une dimension légendaire, mythique. »⁴

¹ LEPINOIS (Yvette), *La Démythification de La Lucarne de Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1995, pp. 29-47.

² *Ibid.*, p. 29.

³ La transvalorisation, qui fait partie de la transformation sérieuse *sémantique* ou transposition *thématique*, est une « [...] opération d'ordre axiologique, portant sur [...] la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un "personnage" » ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 483. Il s'agit ici d'une valorisation *secondaire* car elle porte sur un personnage secondaire de l'hypotexte, contrairement à une valorisation *primaire* qui est une « valorisation du héros et de ses actions » ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 491.

⁴ LEPINOIS (Yvette), *op. cit.*, p. 44.

Afin de rendre compte de la pratique de la réécriture dans l'œuvre de Harpman, il a fallu réaliser un classement des œuvres à examiner. Bien entendu, tout classement possède ses lacunes et ses inconvénients, qui sont à évaluer à l'aune de l'intégralité de l'œuvre de l'auteur concerné. Dans le cas de Harpman, nous allons répartir les textes selon le rapport qu'elle y entretient avec son modèle littéraire : il s'agira d'une classification allant des œuvres les plus admiratives et respectueuses à celles dont le but est de subvertir et de dénier l'œuvre du modèle. Cette répartition parmi plusieurs possibles sera par conséquent subjective, donc critiquable, d'autant plus dans la mesure où plusieurs réécritures harpmaniennes viendront se « greffer » sur d'autres en raison de similitude de certaines de leurs caractéristiques internes. Toutefois, elle nous paraît être la plus appropriée dans le cadre de cette étude.

La section qui suit est consacrée à une esquisse rapide du plan de ce travail ; les termes techniques employés seront expliqués au cas par cas au moment opportun et chaque constat relatif aux textes de Jacqueline Harpman sera développé et étayé dans le chapitre concerné.

L'étude débutera par cinq romans dans lesquels Harpman se montre admirative envers son modèle littéraire. Selon les théories de Gérard Genette, ces textes sont des transpositions : Jacqueline Harpman y met en place deux procédés (qui font partie de la transformation sérieuse sémantique, également appelée transposition thématique¹) : une *transdiégétisation hétérodiégétique*², accompagnée d'une *transpragmatisation*³ (discrète dans la plupart des cas). Ces textes, basés sur des hypotextes allographes (sauf *En toute impunité*) et explicites (sauf *Moi qui n'ai pas connu les hommes*) seront donc *Brève Arcadie* et *Le Passage des éphémères*,

¹ « Une telle transformation peut éventuellement [...] se présenter à l'état pur, mais le plus souvent elle utilise comme moyen et/ou entraîne [...] deux autres pratiques transformationnelles qui sont la transposition *diégétique* [...] et la transposition *pragmatique* [...] » ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 418.

² « [...] changement de *diégèse* », c'est-à-dire d'« *univers spatio-temporel* » ; *ibid.*, pp. 418-419. Cette transposition peut être *homodiégétique* (mêmes diégèse, personnages et actions constitutives, mais différence de sens par rapport à l'hypotexte) ou *hétérodiégétique* (sens identique mais diégèse, personnages et actions différents) ; *ibid.*, p. 421.

³ « [...] modification des événements et des conduites constitutives de l'action » ; *ibid.*, p. 418. La transpragmatisation a lieu dans des transdiégétisations hétérodiégétiques et/ou homodiégétiques, à la différence de l'*extension* (création de nouveaux éléments, personnages ou actions, inexistantes dans l'hypotexte), réservée aux homodiégétiques ; *ibid.*, p. 364. La transdiégétisation hétérodiégétique appelle la transpragmatisation pour éviter les anachronismes, tandis que la transpragmatisation « libre », ainsi que, comme nous le verrons, la transvalorisation, la transmotivation et l'extension (qui fait elle partie de la transformation sérieuse *formelle*, et plus précisément de la *translongation* et de l'*augmentation*), appellent obligatoirement une transdiégétisation homodiégétique : « On ne modifie guère l'action d'un hypotexte que [...] *afin de transformer son message*. Il est donc difficile de rencontrer et d'observer une transpragmatisation à l'état libre, non impliquée dans une opération plus vaste, d'ordre diégétique et/ou sémantique. Ce qui y ressemblerait le plus [...] serait peut-être une transformation pragmatique inspirée par le souci minimal de *corriger* telle ou telle erreur ou maladresse de l'hypotexte dans l'intérêt même de son fonctionnement et de sa réception » ; *ibid.*, p. 442.

liés aux XVII^e et XVIII^e siècles (l'un par un texte, l'autre par un genre littéraire), suivis de *Le Bonheur dans le crime* et *En toute impunité* (ce deuxième se greffant sur le premier), en terminant par *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, texte étudié seul car sa particularité est d'être basé sur un hypotexte implicite, c'est-à-dire qui ne sera jamais cité (contrairement à *Brève Arcadie* et *Le Passage des éphémères* où les allusions à l'hypotexte sont fréquentes).

Seront ensuite envisagés trois textes qui relèvent de la correction du modèle : selon Harpman, l'auteur de l'hypotexte n'a pas accordé suffisamment d'attention à ses personnages puisqu'il ne savait pas tout d'eux (il ne les avait pas compris) donc son récit est incomplet et/ou inachevé, ce qui appelle une extension voire une suite, afin de rétablir un équilibre. De plus, dans deux cas sur trois, à savoir *Le Véritable Amour* et *Du côté d'Ostende*, Harpman corrige un de ses propres textes, qui devient donc hypotexte autographe autonome ; ce ne sera plus le cas avec *Ce que Dominique n'a pas su* où elle se permet désormais de corriger le texte d'un autre auteur, hypotexte allographe explicite donc. Les trois hypertextes harpmaniens dont il sera question sont donc des forgeries, mais aussi des transpositions, dans la mesure où ils présentent des extensions dans le cadre d'une transdiégétisation homodiégétique.

La nouvelle « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? » et le texte théâtral intitulé *Mes Œdipe* (que l'on peut d'ailleurs considérer comme une réécriture de cette même nouvelle) feront l'objet de la suite de l'analyse. Le but de Harpman est d'y subvertir et d'y nier les récits de Sophocle au sujet de la famille d'Œdipe, hypotextes allographes explicites. Elle estime en effet que l'auteur a délibérément menti à travers ses personnages et qu'il convient, par la réécriture, de rétablir la vérité sur les événements. Les deux textes concernés sont donc des transpragmatisations dans le cadre d'une transdiégétisation homodiégétique, le but de Harpman étant d'y contester les récits, considérés comme faux, racontés par Sophocle.

Dans cette même veine de critique du modèle littéraire, nous aborderons ensuite le texte *Orlanda*, dont on peut déjà dire qu'il se situe entre l'hypertextualité (à la fois parodie et transposition) et la métatextualité : Harpman radicalise la critique décrite dans le paragraphe précédent (même si celle présente dans *Orlanda* sera moins virulente) puisqu'elle n'éprouve même plus le besoin de réécrire l'hypotexte allographe explicite. Si son rapport avec Virginia Woolf est plus ambigu, il est en tout cas plus libre, moins figé dans des conventions littéraires.

Enfin, cette recherche s'achèvera par l'étude de deux cas uniques et tout à fait spécifiques dans la pratique harpmanienne : l'auteure y joue avec les *genres* littéraires. Le chapitre en question étudiera donc la courte nouvelle « Mort d'un héros », dont l'hypotexte allographe explicite est une bande-dessinée (la série des *Aventures de Tintin* par Hergé) ; l'hypertexte harpmanien présente donc une *transmodalisation*¹. De même, on envisagera le dialogue *Après*, où Jacqueline Harpman reprend tel quel l'un de ses propres textes, hypotexte autographe *ad hoc*, en changeant le sens par une inversion des didascalies d'énonciation. Le genre concerné est donc celui du théâtre, dont les codes sont utilisés pour être subvertis.

Il reste quelques éléments de méthodologie à préciser. Tout d'abord, la communauté thématique entre deux textes sur la base d'une seule analogie ne sera pas étudiée ; dans ce cas, une note précisera quelle pourrait être l'étude complémentaire au chapitre concerné. Ensuite, la comparaison entre un ou plusieurs hypotexte(s) et un hypertexte de Jacqueline Harpman ne sera jamais forcée. Nous approfondirons, notamment grâce aux théories de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, un travail déjà effectué dans un mémoire ou un article critique ; nous réaliserons un travail inédit mais suggéré par l'un ou l'autre critique littéraire. Enfin, dans le cas d'une réécriture identifiée pour la première fois par nos soins, nous argumenterons aussi solidement que possible l'analogie entre les deux textes. La métaphore heuristique qui guidera entre autres l'étude sera celle de l'œuvre de Jacqueline Harpman en tant que réseau : l'auteure propose des citations autographes et des *auto-réécritures* (ou réécritures internes), elle fait allusion dans plusieurs romans à des hypotextes pour lesquels elle a rédigé un hypertexte, etc. Tout cela forme par conséquent un immense réseau littéraire où de nombreux hypotextes et hypertextes présentent des connexions. Enfin, s'agissant dans la plupart des cas de réécritures thématiques et non stylistiques, nous travaillerons sur la base de traductions vers le français.

¹ Parmi les transformations sérieuses formelles (nous avons déjà cité l'extension), il s'agit d'une « [...] modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte », mode de représentation qui peut être *narratif* ou *dramatique*, et modification qui peut être *intermodale* (passage d'un mode à l'autre : *dramatisation* ou *narrativisation*) ou *intramodale* : modification de l'ordre du récit, de sa durée, de sa fréquence, de sa distance, de sa focalisation (*transfocalisation*) ou de sa voix (*vocalisation* si l'on passe de la troisième personne à la première personne, *dévocalisation* dans le cas inverse, et *transvocalisation* si l'on passe de la première personne selon un personnage à la première personne selon un autre personnage) ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 395-415.

4.2. Jacqueline Harpman entre Âge classique et siècle des Lumières

4.2.1. *Brève Arcadie* ou la « nouvelle » *Princesse de Clèves*

*Littérairement, Madame de Lafayette est ma mère.*¹

Les romans *Brève Arcadie*² de Jacqueline Harpman, *La Princesse de Clèves*³ de Madame de Lafayette et *Le Bal du comte d'Orgel*⁴ de Raymond Radiguet peuvent être rapprochés sur de nombreux points. Certains critiques l'ont constaté, par exemple François Bertrand, qui s'en rend déjà compte dans un article écrit en 1959, année de parution de *BA* :

À propos d'un roman qui analyse un drame de la fidélité conjugale féminine et les cheminements douloureux d'un amour qui se refuse, on invoque très facilement Madame de Lafayette. C'est un rapprochement commode, élégant et qui dispense de précisions. Mais qu'on le veuille ou non, il est impossible de lire *Brève Arcadie* sans constamment se souvenir de *La Princesse de Clèves*. C'en est même à se demander si Jacqueline Harpman n'a pas entrepris délibérément de moderniser ce classique romanesque, tant parfois les coïncidences surprennent si les variantes restent évidemment nombreuses.⁵

BA est donc une modernisation qui implique à la fois convergences et divergences ; nous verrons à quel point Bertrand a raison. Laure-Élisabeth Lorent signale dans *Indications* que *BA* est « [...] une œuvre très classique, *réécriture* et *transposition* à l'époque moderne de *La Princesse de Clèves*. »⁶ Mentionnons aussi la lecture d'Albert Mingelgrün pour l'édition Labor⁷, qui propose quelques correspondances entre les deux textes. Jeannine Paque, qui par ailleurs précise que *BA* sera salué comme une « nouvelle *Princesse de Clèves* »⁸, explique que le rapprochement avec le texte de Madame de Lafayette est « extrêmement flatteur et se justifie doublement », par cette histoire de « renoncement au bonheur amoureux » et cette description de comportements « exotiques »⁹. La comparaison semble donc justifiée.

¹ HARPMAN (Jacqueline), « À propos du roman », dans *La Libre Belgique*, samedi 16 avril 1994, p. 6.

² HARPMAN (Jacqueline), *Brève Arcadie*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2001 [1959]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *BA*.

³ LAFAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, dite Madame de), *La Princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2000 [1678]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *PC*.

⁴ RADIGUET (Raymond), *Le Bal du comte d'Orgel*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1989 [1924]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *BCO*.

⁵ BERTRAND (François), « Brève, mais estimable Arcadie », dans *Le Phare Dimanche*, 12 juillet 1959, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

⁶ LORENT (Laure-Élisabeth), *art. cit.*, p. 4. Nous soulignons.

⁷ MINGELGRÜN (Albert), « Lecture », dans HARPMAN (Jacqueline), *Brève Arcadie*, *op. cit.*, pp. 201-210.

⁸ PAQUE (Jeannine), « Portrait d'auteur », dans *Lectures*, n°95, mars-avril 1997, p. 17 [pp. 17-20].

⁹ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, pp. 47-48.

On l'a dit, *BA* est une transposition¹, et, à l'intérieur de cette catégorie, un excellent exemple de transdiégétisation hétérodiégétique. Celle-ci est accompagnée de plusieurs transpragmatisations (parfois nécessaires pour éviter les anachronismes) qui modifient partiellement l'histoire de *BA* par rapport à celle de *PC*. Par exemple, dans le texte de Jacqueline Harpman, et contrairement à *PC*, les deux hommes du triangle amoureux se connaissent et s'apprécient, l'héroïne féminine accepte finalement la liaison avec le jeune homme, etc. De même, la religion n'intervient plus du tout dans les choix des protagonistes : Jacqueline Harpman, comme elle l'a montré dans *Dieu et moi*², est résolument athée.

L'intrigue de *PC* se déroule à Paris, à la cour royale de France, durant la seconde moitié du XVI^e siècle (entre novembre 1558 et novembre 1559) ; celle de *BA* est située à Bruxelles, presque exactement quatre siècles plus tard (la première rencontre entre Julie et François a lieu le 6 février 1957). D'emblée, le lecteur constate des similitudes entre les deux intrigues. Une jeune fille ayant reçu une excellente éducation (Mademoiselle de Chartres dans *PC* et Julie Bourdet, dix-huit ans, dans *BA*) épouse un homme plus âgé qu'elle : Monsieur de Clèves dans *PC* et Gaston Auberger, quarante-quatre ans, dans *BA*. Cependant, en plus d'être beaucoup plus âgé, Gaston Auberger s'ennuie perpétuellement : « Que reste-t-il dans la vie d'un homme qui ne s'amuse plus de l'amour ni de l'ambition ? » (*BA*, p. 7)³ Dans les deux cas, le mariage, heureux⁴ malgré une assez grande distance entre les époux, est fondé non pas sur de la passion mais sur une estime et un respect réciproques. Dans *PC*, Monsieur de Clèves s'en plaint d'ailleurs à sa jeune épouse, attendant d'elle davantage de preuves d'amour :

M. de Clèves se trouvait heureux sans être néanmoins entièrement content. Il voyait avec beaucoup de peine que les sentiments de Mlle de Chartres ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance et il ne pouvait se flatter qu'elle en cachât de plus obligeants, puisque l'état où ils étaient lui permettait de les faire paraître sans choquer son extrême modestie. Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fit ses plaintes. (*PC*, p. 61)

¹ Rappelons que Laure-Élisabeth Lorent parlait de *réécriture* mais surtout, elle aussi, de *transposition*.

² HARPMAN (Jacqueline), *Dieu et moi*, Paris, Mille et une nuits, 1999.

³ Albert Mingelgrün (*art. cit.*, p. 205) rapproche cette phrase d'une description dans *PC* (p. 111), non de Monsieur de Clèves mais bien du duc de Nemours, qui se réjouit « [...] de n'avoir plus d'ambition, ni de plaisir, après avoir été toute sa vie occupé de l'un et de l'autre. » Toutefois, pour Gaston, ceci concerne la période *avant* son mariage avec Julie ; pour Nemours, la remarque survient *après* son coup de foudre pour Madame de Clèves.

⁴ « Elle était vive, charmante, spirituelle, quand il songeait à elle, il était ravi de son choix. Et Julie, habituée à ce mari si distant et si aimable, quand elle songeait à lui, c'était pour applaudir à la jeune fille qui avait eu assez de finesse, dans son ignorance, pour se choisir un mari si agréable. Ils étaient fort contents l'un de l'autre, c'était un ménage heureux. » (*BA*, pp. 29-30)

Cette citation trouvera un écho dans *BCO* où Raymond Radiguet instaure un rapport analogue (mais inverse) entre les époux. Ce n'est par contre pas le cas dans *BA* où Gaston est heureux d'échapper aux désagréments de la passion. Harpman oppose d'ailleurs ce qu'elle appelle l'amour-passion au mariage et situe les Auberger dans cette dernière situation :

Dix ans de vie conjugale font les matins moroses à quoi échappe ce ménage-ci. À l'amour-passion, il faut, pour vivre, toujours un petit doute à calmer : au mariage, et cela est bien plus difficile, toujours quelque chose à se dire. Dans l'intimité parfaite, on voit naître la pensée de l'autre, il n'y a plus de surprise, et, lorsqu'il parle, on sait ce qu'il va dire : bientôt, on se tait et on s'ennuie. Les Auberger, quand ils se retrouvent le matin, ont voyagé seuls à travers la nuit, ils sont charmés de se revoir. (*BA*, pp. 53-54)

Après plusieurs mois dans *PC* et dix ans dans *BA*, la jeune fille rencontre un homme plus séduisant que son mari : il s'agit dans *PC* du duc de Nemours, décrit comme « un chef-d'œuvre de la nature » (*PC*, p. 41)¹. Harpman se montre moins prolix au sujet de François, dont on sait seulement qu'il « [...] avait une curieuse façon d'être beau. Il ressemblait bien à Bonaparte, mais un Bonaparte fort mal embouché avec soi-même. » (*BA*, p. 48) Dans les deux cas, la jeune fille, respectueuse envers son mari et soucieuse des convenances, refuse de prime abord d'entamer une liaison avec cet homme, malgré une attirance qu'elle sait réciproque.

À ce stade de l'histoire, *BA* présente deux correspondances supplémentaires avec *PC*. Lorsque Jacqueline Harpman décrit François, elle fait allusion au roman de Madame de Lafayette : « [...] ce garçon [...] n[']aimait [les femmes] que distantes, s'il eût rêvé, c'eût été de quelque Clèves bien difficile à émouvoir, et il était fait à ne rencontrer que des consentements. » (*BA*, pp. 48-49) Pourtant, dans un premier temps, Julie se refusera à lui, ce qui vu l'époque semble étonnant : « Au XX^e siècle, quand la vertu conjugale ne peut plus s'appuyer sur les obligations religieuses ni sur les interdits sociaux, quelles raisons feraient une femme d'esprit refuser de tromper sur mari ? » (*BA*, p. 115) Ensuite, Harpman intègre le personnage d'Alberte Orval, jeune fille amoureuse de François Hartog, qui renvoie à celui du Vidame de Chartres, parent amoureux de Madame de Clèves. Dans les deux cas, il s'agit d'un amour non réciproque et silencieux car le Vidame, ami de Nemours, ne le lui avouera jamais, et car Julie et Alberte, malgré leur amitié, ne parleront jamais de François Hartog².

¹ « [...] ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable, et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions, que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul [...] » (*PC*, p. 41).

² « Les deux jeunes femmes s'écrivaient. [...] On [...] parlait aménagements de maison, couleurs des murs, choix de toilettes et jamais d'Hartog. Ce n'était pas faute d'y penser. Il était, entre ces deux femmes si différentes, le lien secret, l'inavouable attrait [...] » (*BA*, pp. 67-68).

Toutefois, nous rencontrons aussi deux différences entre les deux textes. D'une part, si Madame de Clèves est toujours restée fidèle à son mari, ce n'est pas le cas de Julie, qui a eu un certain nombre d'amants depuis son mariage. Cependant, il est bien précisé qu'elle n'a jamais éprouvé de sentiments pour eux : « Il n'était pas d'homme qui ne lui parût inférieur à Gaston, et elle eût trouvé insultant de s'attacher à des gens qui ne le valaient pas. Elle ne s'autorisait, de l'amour, que le plaisir [...] » (*BA*, p. 51). La situation changera cependant avec François : « Pour Julie, l'infidélité commençait plus haut qu'on n'a coutume de la situer, et cette femme qui avait eu plusieurs amants ne se croyait en danger de tromper son mari que depuis qu'elle se voyait sur le point de donner prise sur son cœur. » (*BA*, p. 105)

D'autre part, dans *PC*, Madame de Clèves refusera jusqu'à la fin de se laisser aller à l'amour, ce qui n'est pas le cas de Julie dans *BA*, qui très vite cède aux avances de François et devient sa maîtresse. Les deux intrigues se rejoignent toutefois sur un point capital : Monsieur de Clèves, renseigné par un de ses amis, croit à tort que sa femme a passé deux nuits avec Nemours ; Gaston Auberger comprend lors d'une promenade à laquelle participent des amis du couple, dont François, que sa femme est amoureuse de celui-ci. À partir de là, tous deux vont tomber malades¹ et finalement mourir de ne pas être celui auquel l'épouse ouvre son cœur². Dans les deux cas, l'épouse dévastée va se jurer de ne pas succomber à un amour qui vient de provoquer la mort d'un époux qu'elle respectait ; toutefois, seule Julie finira par accepter l'inévitable : elle aime François dont elle est aimée en retour. Madame de Clèves, elle, s'était retirée dans un couvent pour y mener une vie austère et pieuse³. Malgré l'absence d'obstacles comme le devoir ou la vertu (*PC*, p. 232), elle souhaite désormais se conformer aux derniers mots de son époux qui vient de comprendre qu'elle lui a été fidèle : « [...] ce me sera toujours un soulagement d'emporter la pensée que vous êtes digne de l'estime que j'ai eue pour vous. » (*PC*, p. 226) Dans *BA*, Gaston aura une attitude différente car, comprenant que Julie aime François, il ira presque jusqu'à bénir leur relation : « Lorsqu'il méditait d'obliger Julie à le quitter pour aller être heureuse avec Hartog, il ne se croyait pas généreux, mais logique » (*BA*, p. 132) et « Il mourut très doucement. Julie sanglotait : – Je vous ai tué.

¹ Monsieur de Clèves meurt d'un mal inconnu, Gaston souffre d'une angine de poitrine qui s'aggraverait.

² « Vous m'avez donné de la passion dès le premier moment que je vous ai vue ; vos rigueurs et votre possession n'ont pu l'éteindre : elle dure encore ; je n'ai jamais pu vous donner de l'amour, et je vois que vous craignez d'en avoir pour un autre. [...] Je m'étais consolé en quelque sorte de [n']avoir pas touché [votre cœur] par la pensée qu'il était incapable de l'être. Cependant un autre fait ce que je n'ai pu faire. » (*PC*, p. 167)

³ Le roman harpmanien *Le Temps est un rêve* comporte une allusion à ce destin : « Je suppose que vous corrigez aussi Madame de Lafayette et que vous n'envoyez pas la princesse de Clèves au couvent. – Certes ! Quelle tristesse ! Je lui accorde six mois de deuil, puis elle épouse le duc de Nemours » ; HARPMAN (Jacqueline), *Le Temps est un rêve*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La littéraire », 2002, p. 128.

Je ne me le pardonnerai jamais. Il était au-delà des comédies : – Mais si, mais si, vous verrez... dit-il avec un faible sourire. Devant ce visage envahi par l'absence, Julie, déchirée, sut qu'elle ne réparerait jamais. » (*BA*, p. 189) Ceci n'était bien sûr pas concevable dans *PC*.

Jacqueline Harpman n'en a toutefois pas terminé avec ses deux héros, puisqu'elle va rapprocher leur destin de celui, malheureux, des personnages de *PC*. Elle achève son histoire par l'extrait suivant, qui explique le titre – oxymorique – du roman et démontre bien au lecteur que l'amour de Julie et François, à peine entamé, est d'ores et déjà voué à disparaître¹ :

L'amour s'est longuement exalté de tout ce qui le contrariait². Un jour, l'impossible vient à portée de main, les amants éblouis capturent leur bonheur. Arcadie, terre promise enfin donnée, ils entrent d'un pas étonné dans le rêve. [...] L'impatience se tait, le cœur s'apaise, les jours déroulent leur lent accord, tout ce qui fut fièvre devient douceur et l'exaltation tendresse. [...] Au fil du temps, il n'est pas d'aiguillon qui ne s'émousse, de gestes qui ne perdent leur pouvoir. Quand la mer se retire, on songe avec indulgence aux tempêtes passées. Julie retrouve la gaieté et François le désordre. L'habitude a raison de tout et le bonheur des passions. L'amour heureux porte sa propre condamnation. (*BA*, p. 191)

Harpman répond ici à une question posée par Madame de Clèves, qui constitue une raison supplémentaire de ne pas céder aux avances de Nemours (outre le fait que son mari est mort à cause de l'amour qu'il croyait la voir porter au duc) : l'avenir ne le verra-t-il pas se lasser d'elle et revenir à ses anciennes amours ? Julie Auberge accepte d'être heureuse, mais le narrateur et le lecteur savent que son destin rencontrera à la fin celui de Madame de Clèves.

Deux éléments doivent encore être exposés. Premièrement, dans *PC* et *BA* (ainsi que dans *BCO*), il ne sera pas question de maternité. Deuxièmement, les personnages évoluent dans un milieu aisé (noblesse pour *PC*, bourgeoisie pour *BA*). Tout ceci va donc permettre aux protagonistes de ne se soucier *que* de leurs sentiments. Jeannine Paque dit à ce sujet : « [...] prenant le soin de régler une fois pour toutes les problèmes matériels de subsistance, d'habitation, d'accommodation pratique – voir la fréquence de remarques du genre "Je n'ai qu'à donner des ordres" –, Harpman se débarrasse de tout ce qui pourrait encombrer l'exposition et le traitement des "mouvements du cœur" [...] »³. Tout est fait pour ne

¹ Harpman avait pourtant multiplié les effets d'annonce : « Pendant vingt secondes, [François] fut follement amoureux. Vingt secondes. Nous compterons fidèlement les moments où ces gens-là sont heureux l'un par l'autre » (*BA*, p. 80) et « Mais nous tournons à l'image d'Épinal ! où sont les amants roués de l'auberge ? – Que l'on se rassure, tout n'est pas dit, et ils n'auront pas le bonheur persévérant. » (*BA*, p. 97)

² Nous renvoyons à une autre phrase de *BA*, « pensée » par Julie : « L'amour ne vit que de ce qui le contrarie ? Ne contrarions rien, il sera mort-né. Je n'ai pas le droit de donner prise sur mon cœur. » (*BA*, p. 86)

³ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 49.

conserver que l'essentiel, à savoir l'évolution des sentiments. En cela, Madame de Lafayette et Harpman sont bien des auteurs classiques : en accord avec les règles des genres littéraires du XVII^e siècle (époque marquée par la prospérité et l'équilibre), notamment le théâtre et le roman, tout élément allant à l'encontre de la bienséance et de la vraisemblance ou extérieur à l'action principale doit être abandonné. Dans la même optique, en termes de narratologie, Jacqueline Harpman opère un changement dans *BA* par rapport à *PC*, très appréciable pour un roman qui se situe dans la lignée des romans français d'analyse psychologique du XIX^e siècle, puisqu'il se concentre exclusivement sur l'évolution de l'état d'esprit des personnages. Dans *PC*, nous sommes face à une focalisation zéro, caractérisée par un narrateur « analyste ou omniscient », selon la terminologie de Genette¹ : le lecteur connaît les pensées de Madame de Clèves ainsi que celles du duc de Nemours, grâce à ce que Dorrit Cohn appelle des *psycho-récits*². Par contre, nous ne savons rien des pensées de Monsieur de Clèves, excepté par ce que Madame de Lafayette lui fait dire dans son roman. Dans *BA*, la situation est différente : Jacqueline Harpman étend l'omniscience du narrateur aux pensées du mari trompé. Le lecteur a donc connaissance de l'évolution psychologique de *tous* les personnages.

Contrairement à celle de Bloom, la théorie de Tiphaine Samoyault sera utile ici. Elle propose la notion d'admiration, et il semble évident, comme le montre la citation placée en exergue de ce chapitre, que Harpman considère Madame de Lafayette comme un modèle³. Toutefois, on peut nuancer cette relation grâce à une entrevue de René Andrianne avec Harpman, qui explique : « J'étais, au départ, terriblement classique et d'un classicisme qui, au fond, me stérilisait. – Qu'entendez-vous par classicisme ? – *La Princesse de Clèves*, le roman ultra-pur, ultra-linéaire, le roman d'analyse [...] »⁴. En effet, dans les trois romans de la première période d'écriture de l'auteure (1959-1966), à savoir *Brève Arcadie*, *L'Apparition des esprits* et *Les Bons Sauvages*, on retrouve certaines caractéristiques, nettement moins présentes dans ce que Harpman écrira entre 1987 et son décès en 2012 : narrateur omniscient et narration invariablement chronologique, personnages décrits davantage psychologiquement que physiquement, absence d'élément invraisemblable ou allant contre la bienséance, etc. Ce n'est que quelques décennies plus tard, lors de la seconde période d'écriture, qu'elle se rendra

¹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007 [1972], p. 191.

² Technique qui permet de rendre compte *synthétiquement* des pensées des personnages. Par exemple : « [...] [Julie] se sentait menacée » (*BA*, p. 150) ou « [...] [François] ne comprenait plus ni Julie ni lui-même. » (*BA*, p. 187) À ce sujet, voir : COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981, pp. 37-74.

³ « Le grand modèle, c'est la *Princesse de Clèves* » ; DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée, 14'10.

⁴ ANDRIANNE (René), *art. cit.*, p. 206.

compte de la barrière qu'elle s'était imposée : « Dans les trois premiers [romans], ceux de la première période, il me semble que j'étais beaucoup plus coincée par des notions de classicisme, de construction, presque les trois unités. [...] Dans mon écriture, dans mon mouvement intérieur, j'étais moins libre. »¹ Ainsi, de toutes les réécritures réalisées par Harpman, *BA* va s'avérer l'hypertexte le plus proche et le plus admiratif de son hypotexte² : après 1987, on l'a vu, la romancière prendra davantage de libertés, tant avec les règles classiques qu'avec ses différents modèles littéraires³ ; plus jamais elle ne se situera dans une transdiégétisation hétérodiégétique aussi forte et respectueuse de l'hypotexte. *BA* reste donc l'exemple le plus évident de réécriture et surtout de transposition dans son œuvre littéraire.

Nous venons de comparer longuement *BA* et *PC* : il est possible de faire de même, plus brièvement cependant, avec *Le Bal du comte d'Orgel*, dont Jacqueline Harpman reprend des éléments et dans lequel Raymond Radiguet rend également explicite sa filiation avec *PC*, qui fonctionnerait donc comme un hypotexte commun à *BA* et à *BCO* : « [Madame de Séryeuse] ressemblait aux femmes du XVI^e siècle, qui fut le siècle par excellence de la beauté française, et dont les portraits aujourd'hui nous attristent ; nous nous formons un idéal si différent de la beauté des femmes, que nous ne nous retournerions peut-être pas, dans la boutique d'un joaillier, sur celle pour qui se consuma Nemours. » (*BCO*, p. 62) Ce lien entre *BA* et *BCO* est déjà suggéré par des critiques littéraires comme Paul Mathieu. Celui-ci, dans un dossier consacré à Harpman, écrit : « À propos de [Jacqueline Harpman], on a souvent cité *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette ou *Le Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet. »⁴ De même, Jeannine Paque effectue le rapprochement de manière détournée :

L'histoire de ce renoncement au bonheur amoureux rappelle en effet celle de *La Princesse de Clèves* et, comme le faisait déjà, sur un autre mode, *Le Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, décrit des comportements suffisamment étrangers à nos mœurs actuelles et même à celles des années cinquante pour soulever un grand intérêt, de ceux qu'on éprouve envers les représentations exotiques ou mythiques.⁵

¹ DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 1'20.

² Albert Mingelgrün précise toutefois que « [...] si [...] Harpman se coule indubitablement dans une inspiration, il ne peut être question ici de pure et simple imitation » ; MINGELGRÜN (Albert), *art. cit.*, p. 204.

³ En effet, nous trouverons une autre allusion à *PC* dans *La Vieille Dame et moi*, mais cette fois dans un rapport différent qui, s'il reste admiratif envers le modèle, n'est pas sans convoquer la moquerie : « Derrière l'infini respect du duc de Nemours, tout le monde sait bien qu'il y a l'envie de s'envoyer la princesse de Clèves, mais le projet de baiser est bien connu de chacun, ce qui l'intéresse ce sont les entraves : la peur de l'enfer, l'époux qui reçoit l'aveu et qui en meurt de douleur, le couvent » ; HARPMAN (Jacqueline), *La Vieille Dame et moi*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La petite littéraire », 2001, p. 34.

⁴ MATHIEU (Paul), « Jacqueline Harpman », dans *Dossiers L*, vol. 35, n°2, 1992, p. 27.

⁵ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, pp. 47-48.

L'histoire est la même que celle racontée dans *PC* et *BA* : la jeune Mahaut, mariée au comte Anne d'Orgel, fait la connaissance d'un certain François (!) de Sérèuse, et ils tombent rapidement amoureux l'un de l'autre. Cependant, Raymond Radiguet propose quelques différences : dans le cadre du mariage (et donc avant l'arrivée de l'amant), c'est l'épouse qui aime, pas l'époux¹, et, malgré une scène d'aveu similaire à celle de *PC*, Anne d'Orgel ne comprend pas (et ne comprendra pas) que sa femme aime un autre homme que lui (et donc il n'en mourra pas). Nous trouvons dans *BA* un élément majeur de *BCO*, absent de *PC*, qui justifie la présence dans ce chapitre du roman de Raymond Radiguet : l'amitié de l'amant (François Hartog / de Sérèuse) pour le mari (Gaston Auberger / Anne d'Orgel), qui constitue un obstacle supplémentaire à l'amour adultère, selon le point de vue de l'amant. Voyons ce qu'écrit Radiguet quant aux sentiments de François de Sérèuse envers Anne d'Orgel :

Il s'était dit tout le long du chemin : « J'aime Mahaut » et s'attendait à éprouver en face d'elle quelque chose d'extraordinaire. Mais il se sentait calme. « Me serais-je trompé, pensa-t-il, n'aurais-je que de l'amitié pour Anne, rien pour sa femme ? » [...] Nous sommes attirés par qui nous flatte [...]. Or François admirait le comte. Son admiration allait avant tout à l'homme capable d'être aimé d'une Mahaut. En retour, Orgel éprouvait sans le savoir, pour François, un peu de reconnaissance que l'on éprouve envers qui nous porte envie. (*BCO*, pp. 65-66)

Ceci est à rapprocher de la relation entre François et Gaston, elle aussi placée sous le sceau de l'amitié et surtout d'un respect réciproque : « [Gaston] l'attirait confusément » (*BA*, p. 36) et « Hartog regardait Mme Auberger et se disait : il faudrait avoir l'âme bien basse pour songer à être amoureux de la femme d'Auberger et à lui faire la cour. » (*BA*, p. 43)

En guise de bilan, à la lumière de ces comparaisons portant sur le déplacement d'une histoire relativement identique dans un cadre spatio-temporel différent, sur les intrigues des trois romans qui présentent le même triangle amoureux ainsi que sur quelques procédés relevant de la narratologie (dont la focalisation zéro), il semble possible d'affirmer que Jacqueline Harpman a réalisé dans *BA* une synthèse de ses deux hypotextes allographes, *PC* et *BCO*, empruntant des éléments à l'un comme à l'autre (majoritairement à *PC*), tout en en proposant plusieurs, qui sont radicalement novateurs par rapport à ces hypotextes, éléments qui fondent son originalité. La ressemblance entre *BA* et *PC* montre bien que Madame de Lafayette restera l'un des grands modèles littéraires de Jacqueline Harpman, même si sa carrière postérieure à 1987 se libèrera fortement des contraintes classiques déjà décrites.

¹ « Elle s'éprit follement de son mari qui, en retour, lui en témoigna une grande reconnaissance et l'amitié la plus vive, que lui-même prenait pour de l'amour. » (*BCO*, p. 15) À ce sujet, voir la citation de *PC*, p. 61 (p. 32).

4.2.2. *Le Passage des éphémères* et la notion d'*hypogénre*

Le cas du roman *Le Passage des éphémères*¹ est intéressant : il s'agit de l'unique réécriture concernée par la question du genre littéraire comme base, donc par la notion d'*hypogénre* (qui est par ailleurs peu développée dans *Palimpsestes*). En effet, *PE* est un roman épistolaire ; toutefois, il s'agit ici non pas de lettres classiques² mais bien de courriers électroniques, mode d'expression davantage en phase avec notre époque contemporaine, selon Marie Compagne : « Seule adaptation au goût contemporain : les lettres deviennent e-mails et l'on se trouve plongé dans la correspondance électronique de personnages aussi peu conventionnels que ne l'étaient Valmont et Madame de Merteuil en leur temps. »³ Dès lors qu'on parle de roman épistolaire, un texte vient immédiatement à l'esprit : *Les Liaisons dangereuses*⁴ de Laclos. Plusieurs critiques ont d'ailleurs déjà effectué le rapprochement entre les deux textes, comme Janine Lambotte : « Avec *Le Passage des éphémères*, Jacqueline Harpman réinvente le roman épistolaire de grand style, façon Choderlos de Laclos, en l'adaptant à notre époque qui préfère l'ordinateur au stylo. »⁵ Marie Compagne, elle, considère *PE* comme une « [...] magistrale adaptation à l'heure électronique des *Liaisons dangereuses* d'un Laclos auquel l'auteur fait volontiers référence. »⁶ De même, Jeannine Paque écrit : « [...] le dernier roman de Jacqueline Harpman, *Le Passage des éphémères*, est cette fois un roman épistolaire, renouant avec la grande tradition du XVIII^e siècle et bravant la difficulté de rendre cohérente une narration discontinue et morcelée. Autres liaisons que celles de Laclos, mais tout aussi dangereuses à leur façon [...] »⁷. Le lien semble donc évident.

Il ne faut pas forcément voir dans *PE* une réécriture à proprement parler du roman de Laclos. Il s'agit plutôt d'une inscription dans un genre littéraire, celui du roman épistolaire bien sûr, qu'on appellera avec Gérard Genette *hypogénre*⁸, dont Jacqueline Harpman reprend plusieurs caractéristiques. Toutefois, *LD* constituant certainement le chef-d'œuvre du genre, il

¹ Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *PE*.

² Selon Jacqueline Harpman, « [...] aujourd'hui, on n'imagine plus attendre une lettre en guettant le facteur » ; LAMBOTTE (Janine), « L'humanité court au suicide ! », dans *Sans titre*, sans date, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

³ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 46.

⁴ LACLOS (Pierre Choderlos de), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1782]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *LD*.

⁵ LAMBOTTE (Janine), *art. cit.*

⁶ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 20.

⁷ PAQUE (Jeannine), « Tous mortels sauf les héros de romans », dans *Le Carnet et les Instants*, n°131, février-mars 2004, p. 74 [pp. 74-75].

⁸ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 209. Marie Compagne parle, elle, d'*archigénre* (*op. cit.*, p. 46).

peut être intéressant de relier les deux textes. Les histoires en elles-mêmes n'ont que peu en commun : celle de *LD* est bien connue, ce qui nous permet de ne pas la reprendre ici ; *PE* raconte les amours complexes d'un groupe d'astrophysiciens vivant et travaillant à Bruxelles. Jacqueline Harpman nous les donne souvent à voir sous le regard amusé et parfois cynique d'une jeune fille, Adèle Salazine, en réalité immortelle et centenaire, qui les appelle donc *Éphémères*. À ce sujet, Marie Compagne suggère une comparaison entre *PE* et le roman *Tous les hommes sont mortels* de Simone de Beauvoir (1946) à partir de la question de l'immortalité des personnages¹. La notion essentielle ici étant celle d'*hypogendre* et l'analogie s'avérant trop peu précise, nous ne considérerons pas *PE* comme une réécriture de *Tous les hommes sont mortels* et nous nous bornerons à préciser qu'Adèle Salazine fait souvent référence au texte de Simone de Beauvoir, parlant notamment du comte Fosca :

Je fus prise d'une grande curiosité lorsque parut *Tous les hommes sont mortels*, le roman de Simone de Beauvoir. J'étais justement à Paris, je me précipitai dans une librairie, ravie et intriguée : Oh ! là ! là ! quelle déception ! Je ne sais pas si, dans mon dépit, je le lus jusqu'au bout, mais je l'ai re-parcouru hier [...]. Cette dame, que par ailleurs je respecte beaucoup car elle a fait du bien aux femmes de ce siècle avec ses livres, cette dame n'a rien compris et n'a pas beaucoup réfléchi. Le comte Fosca, son immortel, ne cesse de gémir sur l'impossibilité de mourir. Certes il régénère à toute vitesse, comme nous, et j'ai apprécié le passage où il se tranche la gorge pour prouver ses dires à une mortelle incrédule, cela est très justement imaginé – on ne peut pas dire observé ! – et tout à fait exact.

Quel incroyable personnage que ce comte Fosca ! Comment peut-on se lasser de vivre ? Il naît en 1279 et deux siècles plus tard n'est pas émerveillé par la découverte de l'Amérique ! Il n'est pas curieux.

C'est une pitié de voir à quel point ce pauvre comte Fosca se sert mal de son immortalité. Il fait la guerre pendant deux siècles, va bâiller au Canada, revient se battre pour l'une ou l'autre Révolution, je ne sais plus laquelle, j'ai dû lire ce passage en dormant, et pour finir se perd dans des lointains brumeux. Pouah ! (*PE*, p. 62, p. 64 et p. 66)

Par ailleurs, voici plusieurs similitudes entre *LD* et *PE*. Lorsqu'il s'agit pour Adèle Salazine de parler des humains et de leur époque, son ton hautain ressemble fort à celui de la marquise de Merteuil : « Ils sont si étranges, extravagants, naïfs et pathétiques dans leur brièveté ! » (*PE*, p. 53) et « Il n'a, ce siècle, d'honorable que le prodigieux progrès des sciences. Hors quoi, il pue. » (*PE*, p. 229) De même, Adèle et la marquise ne montrent leur vrai visage qu'à un seul homme (Jean-Baptiste Malaverne et Valmont), auquel elles racontent leurs aventures. Enfin, la thématique de la vengeance féminine est présente dans les deux cas, portée dans *PE* par le personnage de Camilla : « Ma colère ne se calme pas, elle irait plutôt

¹ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, pp. 54-56.

s'accroissant avec chaque gracieuseté de Justin à mon égard ! Je ne supporte pas que l'on veuille me tromper. [...] On ne m'offense pas sans que je me venge, mais quelle vengeance trouver qui n'atteigne pas Johann, fût-ce par un déplorable ricochet ? Je gronde, je rage, je tourne sur moi-même, les babines retroussées de fureur, je n'ai encore rien trouvé, mais je cherche. » (*PE*, p. 213) Le texte présente aussi une allusion explicite au roman de Laclos :

Vous vous souvenez de Mme de Merteuil expliquant que, pour tromper sur l'amant qu'on a, il faut afficher celui que l'on n'a pas¹. Je ne sais pas si Clarisse a lu M. de Laclos, en tout cas elle adhère aux opinions de son héroïne et croit que je me sers de Justin pour cacher mes vues sur Johann. Mais Johann, qui m'adore, n'a pas de vue sur moi : il n'a d'yeux que pour Justin. L'amour dont elle ne se soupçonne pas atteinte égare la pauvre Clarisse. (*PE*, pp. 152-153)

Une autre analogie est la présence d'une préface semblable et censée provenir d'un « compilateur » : celui-ci expose sa démarche et prétend n'avoir écrit aucune de ces lettres remises par autrui. Chacun explique l'origine du recueil : dans *LD*, le rédacteur se déclare « [...] [c]hargé de mettre [la correspondance] en ordre par les personnes à qui elle était parvenue [...] » (*LD*, p. 72) ; dans *PE*, il est écrit : « Je sou mets à votre sagacité le courrier qui m'a été adressé par un expéditeur qui ne se nomme pas. » (*PE*, p. 9) Par souci de discrétion, certaines informations ont bien sûr été modifiées : « Je dois prévenir aussi que j'ai supprimé ou changé tous les noms des personnes dont il est question dans ces lettres [...] » (*LD*, p. 72) et « [...] j'ai, bien entendu, également changé les noms des gens et des lieux, de sorte que l'on ne puisse identifier personne [...] » (*PE*, p. 10). Enfin, une correction du style a été effectuée : « J'avais proposé des changements plus considérables, et presque tous relatifs à la pureté de diction ou de style, contre laquelle on trouvera beaucoup de fautes » (*LD*, pp. 72-73) et « Comme on connaît vos préjugés, j'ai aussi [...] corrigé la grammaire qui n'était pas toujours excellente afin qu'elle ne vous dérangeât pas dans votre lecture. » (*PE*, p. 9)

Ainsi, malgré les différences d'intrigue, Jacqueline Harpman reprend dans *PE* un certain nombre d'éléments caractéristiques de l'hypogénre épistolaire et, notamment, de *LD*. Son rapport aux modèles n'est donc pas restreint uniquement aux textes, il s'étend même dans certains cas aux genres dans lesquels ces modèles se sont illustrés. Dans le cas de *PE*, le genre épistolaire est même remis au goût du jour, Harpman remplaçant les lettres par des courriels.

¹ Voici ce que l'on peut lire dans *La Plage d'Ostende* (p. 93) : « Vous n'aviez pas encore lu Choderlos de Laclos, moi bien. On y montre comment une femme d'esprit cache un amant réel sous trois amants supposés. » Dans ce même roman, on trouve dans la bouche de Léopold un « Ce n'est pas notre faute » (p. 125), qui, selon Marie Compagne (*op. cit.*, p. 45), n'est pas sans rappeler celui de la marquise de Merteuil, lorsqu'elle le suggère à Valmont (*LD*, p. 445) ; nous pouvons lire également dans *Le Bonheur dans le crime*, dans la bouche du narrataire : « On s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature, ce n'est pas ma faute. » (*BC*, p. 51)

4.3. Jacqueline Harpman, une *Diabolique* moderne

4.3.1. Double *Bonheur dans le crime* : Barbey d'Aureville et Harpman

De nombreux articles critiques ont déjà souligné les liens entre la nouvelle de Jules-Amédée Barbey d'Aureville intitulée « Le Bonheur dans le crime »¹, et le roman éponyme de Jacqueline Harpman, *Le Bonheur dans le crime*². C'est notamment la démarche menée par Marie Blairon, alors assistante à l'Université catholique de Louvain, dans sa lecture pour l'édition du roman dans la collection « Espace Nord ». Cependant, contrairement à nous, Marie Blairon n'utilise pas la terminologie de Gérard Genette établie dans *Palimpsestes*.

Les critiques littéraires mettent généralement en évidence la pertinence d'étudier *BC* en tant que réécriture de « BC ». Madeleine Hage, dans un article traitant surtout de la différence de genre littéraire entre les deux textes, utilise le terme *réécriture* : selon elle, de nombreux éléments « [...] confirment la filiation entre ces deux textes, sans que l'on puisse parler d'une adaptation, tout au plus d'une réécriture. Mais réécrire une nouvelle de 47 pages en un roman de 251 pages implique une large part de création. »³ C'est bel et bien ce que Jacqueline Harpman fera. Fabrice Schurmans, envisageant le texte par rapport à l'esthétique littéraire belge du réalisme magique (nous y reviendrons en conclusion de la présente étude), lie clairement son propos aux théories de Genette, dans la mesure où il parle de *palimpseste* :

On se souviendra que l'un des traits de la modernité littéraire repose sur la superposition de textes, la citation masquée, le dialogue – dont le repérage est souvent réservé aux initiés – entre le texte et un prédécesseur prestigieux. En ce qui concerne le roman de Harpman, le titre et l'exergue ne laissent guère de doute, il s'agit bien d'un palimpseste et, puisque l'on s'intéresse à la figure du double, l'on ne peut faire l'économie d'une relecture rapide de la nouvelle de Jules Barbey d'Aureville.⁴

Enfin, Jeannine Paque, validant la pertinence de la comparaison en confirmant qu'il existe entre les textes une « communauté thématique »⁵, rappelle l'importance de la citation placée en exergue : il s'agit d'un extrait de « BC » insistant sur la notion de *bonheur dans le crime*, notion quasiment incroyable selon le narrateur et qui court à travers les deux textes.

¹ BARBEY D'AUREVILLE (Jules-Amédée), « Le Bonheur dans le crime », dans *Les Diaboliques*, Paris, José Corti, « Les Classiques de Poche », 1999 [1870], pp. 137-190. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en « BC ».

² Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *BC*.

³ HAGE (Madeleine), *art. cit.*, p. 297.

⁴ SCHURMANS (Fabrice), « Le vertige moderne des doubles dans *Le Bonheur dans le crime* de Harpman », dans *Textyles*, n°21, *Du fantastique réel au réalisme magique*, 2002, p. 86 [pp. 83-94].

⁵ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 97.

L'intrigue de « BC » est racontée à une femme par un narrateur anonyme, lui-même l'ayant reçue de la bouche du docteur Torty qui a assisté voire participé aux événements. Elle peut être résumée en ces termes : le comte Serlon de Savigny, marié à Delphine de Cantor, fait entrer la jeune et belle Hauteclaire Stassin comme bonne dans leur château, sous le nom d'Eulalie. L'épouse tombe malade sans pour autant mourir ; ce n'est que quand Hauteclaire-Eulalie échangera « à tort » une fiole de médicament avec un flacon d'encre qu'elle décèdera. Deux ans plus tard, le comte Serlon épouse Hauteclaire et ils vivront désormais au château, isolés de toute société, mais heureux car ils connaissent *le bonheur dans le crime*.

Dans un premier temps, il est possible de dégager certaines similitudes entre les récits-cadres¹. Lors d'un déplacement, à pied dans le Jardin des Plantes de Paris dans « BC » et en voiture vers Gand, malgré un embouteillage causé par une tempête, dans *BC*, le narrateur voit des souvenirs émerger suite à l'observation d'un spectacle : un couple regardant une panthère, qui fait preuve d'un « dédain impassible et royal » (« BC », p. 141), une demeure à l'écart et pleine de secrets² (« [...] elle est comme isolée du bruit dans une enclave imaginaire, un peu hautaine, princesse exilée qui maintient autour d'elle le protocole exigé par son rang, fermée au monde, lourde de secrets » ; *BC*, p. 13) Ce narrateur masculin est chaque fois doté de caractéristiques bien précises, d'ailleurs mises en évidence par Marie Blairon : « Personnages en marge, les deux narrateurs font aussi montre d'une grande indépendance d'esprit par rapport à la société [...] : Torty est matérialiste, opposé aux lois sociales et à l'idée de Dieu ; le prêtre harpmanien a perdu la foi et vit une passion homosexuelle. Ils sont pareillement provocateurs, immoraux et sacrilèges ; cyniques, rusés et fascinés par le crime. »³

Le narrateur de « BC », médecin cynique, se voit attribuer par la société qui évolue les fonctions d'un prêtre : « Le médecin est le confesseur des temps modernes, – fit le docteur, avec un ton solennellement goguenard. – Il a remplacé le prêtre, monsieur, et il est obligé au secret de la confession comme le prêtre... » (« BC », p. 146) Harpman exacerbe ce trait dans *BC*, attribuant à son personnage la double fonction : « Je suis prêtre et je suis médecin. [...] Je suis un homme deux fois lié par le secret. » (*BC*, p. 15) Ils sont tous deux de fins observateurs, ce qui servira le récit : « Ah ! les plaisirs de l'observateur ! ces plaisirs impersonnels et solitaires de l'observateur, que j'ai toujours mis au-dessus de tous les autres, j'allais pouvoir

¹ Pour rappel, un récit-cadre raconte les événements vécus par le narrateur et le narrataire du récit *enchâssé*.

² À ce sujet, voir : AMAR (Ruth), « *Le Bonheur dans le crime* de Jacqueline Harpman : le système de la dissimulation », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n°2, automne 2007, pp. 93-101.

³ BLAIRON (Marie), *art. cit.*, p. 244.

me les donner en plein, dans ce coin de campagne, en ce vieux château isolé, où, comme médecin, je pouvais venir quand il me plairait... » (« BC », pp. 162-163) Le narrateur de *BC* se décrit lui comme un « voyeur [...] entêté » (*BC*, p. 139) Le narrataire, dans les deux cas un jeune homme (ce qui aura son importance dans *BC* où la relation homoérotique ne se révélera qu'à la fin) va alors se montrer curieux de connaître l'histoire dont le narrateur vient de se souvenir : « Docteur, mon cher et adorable docteur, repris-je, avec toutes sortes de câlineries dans la voix, vous allez me dire tout ce que vous savez du comte et de la comtesse de Savigny ? » (« BC », p. 146) et « Avouez que vous mourez d'envie de faire ce que je vous demande. » (*BC*, p. 14) Les deux auteurs intègrent alors un premier cas de transgression, car les narrateurs vont révéler des secrets qu'ils étaient censés ne pas divulguer : « Il me regarda malicieusement, car il connaissait mon respect et mon amour pour les choses du catholicisme, dont il était l'ennemi. [...] – Et il va [...] tenir [le secret] ... comme le prêtre ! – ajouta-t-il [...] en riant de son rire le plus cynique. – Venez par ici. Nous allons causer » (« BC », p. 146) et « En toute sincérité, ma curiosité n'a jamais nui à personne puisque, hors ce soir où je transgresse toutes mes lois pour vous plaire, je n'ai jamais divulgué ce que j'apprenais. » (*BC*, p. 200) La transgression est plus grave dans *BC*, comme l'explique Madeleine Hage :

[...] le narrateur conjugue les deux fonctions, [...] prêtre et médecin. Outre que ce détail rend plus vraisemblable son rôle intradiégétique, il accentue l'isotopie de la transgression en [le] rendant [...] *triple*ment coupable de transgression : non seulement il va dévoiler des secrets auxquels sa double fonction l'astreint, mais il entretient avec le narrataire une relation homoérotique. Ainsi, [...], les figures de l'Interdit sont-elles surdéterminées.¹

On ne peut donc que constater l'importance des analogies entre les récits encadrants, tant entre les narrateurs et les narrataires qu'entre les circonstances qui vont conduire au récit encadré. Le rapport entre « BC » et *BC* se complexifie au fil de l'intrigue car les récits encadrés vont se révéler très proches également, notamment en ce qui concerne le cadre spatial : « Les deux demeures partagent plusieurs caractéristiques : en retrait, à demi cachées par des éléments naturels, elles sont fermées au monde et propices au secret. En outre, la maison de l'avenue Franklin-Roosevelt [...] est décrite comme un véritable château. »² Il est nécessaire de préciser que le rôle joué par la maison est bien plus important dans *BC* car ses passages secrets, nombreux, symbolisent les mystères intérieurs des protagonistes³.

¹ HAGE (Madeleine), *art. cit.*, p. 297. Nous soulignons.

² BLAIRON (Marie), *art. cit.*, p. 245.

³ SCHURMANS (Fabrice), *art. cit.*, p. 85. Marie Compagne (*op. cit.*, p. 53) pointe l'analogie entre *BC* et « La Chute de la Maison Usher » d'Edgar Allan Poe (1839), grâce à la présence d'une maison « agissante ». Étant donné que la similitude ne porte que sur un seul élément, les deux textes ne feront pas l'objet d'une comparaison.

Voici l'histoire racontée par le narrateur de *BC* : dans une immense maison de l'avenue Franklin-Roosevelt à Bruxelles vit la famille Dutilleul, composée d'Emma, l'arrière-grand-mère, de Simone et Philippe, parents de Clément, Emma, Hippolyte et Delphine. Fabrice Schurmans¹ remarque que le nom des deux cadets est inspiré du titre d'un poème de Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*, « Delphine et Hippolyte »². Au fil des années, Clément et Emma vont construire une relation qui s'achèvera en inceste, puisqu'ils vivront ensemble, parfaitement et discrètement heureux. *Ce bonheur dans le crime* leur aura coûté cher car ils auront semé le malheur autour d'eux : « Ils ont tué Gaveau, voyez-vous, c'est la vérité, puis ils ont écarté Hippolyte et maintenant ils vont tuer Delphine, même si c'est elle qui volera le flacon de Rohypnol dans le bureau des infirmières. » (*BC*, p. 204) Mademoiselle Marescot, professeur de latin de Clément, devient folle d'en être repoussée ; Gérard Gaveau, amoureux d'Emma qui ne s'en soucie pas, met fin à ses jours ; Delphine, furieuse de ne pas être aimée par sa famille comme elle le souhaiterait, viole Hippolyte (qui entrera dans les ordres, horrifié³) avant de se suicider⁴ ; l'arrière-grand-mère, préférant ne pas comprendre ce qui se passe, succombe intentionnellement à une surdose de somnifères⁵ ; les parents, dévastés par les malheurs, se retireront dans leur ancienne maison, ne voyant que peu leurs enfants.

Quelques similitudes entre les intrigues sont à mettre en évidence. Clément et Emma sont nés à quelques mois d'intervalle et donc considérés comme des jumeaux, ce qui renvoie à ce qui est dit de Hauteclair : « *La Pointe-au-corps* [son père] n'eut pas cet orgueil paternel de deux jumeaux ; mais il est vrai de dire qu'il y avait de quoi tailler deux enfants dans le sien. » (« *BC* », p. 150) Marie Blairon explique qu'on retrouve dans les deux textes un couple fusionnel et androgyne⁶ : « Ils passèrent auprès de nous, le docteur et moi, mais leurs visages tournés l'un vers l'autre, se serrant flanc contre flanc, comme s'ils avaient voulu se pénétrer, entrer, lui dans elle, elle dans lui, et ne faire qu'un seul corps à eux deux, en ne regardant rien qu'eux-mêmes. » (« *BC* », p. 144) Les deux couples sont décrits de la même manière et caractérisés par une grande beauté : « C'étaient un homme et une femme, tous deux de haute

¹ SCHURMANS (Fabrice), *art. cit.*, p. 84.

² BAUDELAIRE (Charles), « Delphine et Hippolyte », dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1857], pp. 192-195.

³ « [Hippolyte] ne reviendra jamais dans le siècle. Il s'est exilé dans une enclave dont les limites sont infranchissables car il les veut telles. » (*BC*, p. 187)

⁴ « Je ne devrais pas vous en vouloir, vous n'avez été que des instruments [...]. Vous êtes odieux, dans cette famille, vous êtes tous heureux. Le spectacle du bonheur est insoutenable. » (*BC*, p. 210)

⁵ « Il s'est passé dans cette maison des choses dont on n'a vu que la surface, ajouta-t-elle. Comme je me connais, je suis bien fichue, si j'y pense, d'en deviner plus qu'il ne faut. Il n'y a qu'en mourant que je peux m'empêcher de réfléchir. » (*BC*, p. 217)

⁶ BLAIRON (Marie), *art. cit.*, p. 247.

taille, et qui, dès le premier regard que je leur jetai, me firent l'effet d'appartenir aux rangs élevés du monde parisien. Ils n'étaient jeunes ni l'un ni l'autre, mais néanmoins parfaitement beaux. [...] Ils n'avaient au front, ni nulle part, de mélancolie... » (« BC », pp. 141-142) et « Dès l'adolescence, leur beauté se déclara et fut propre à couper le souffle. » (BC, p. 62)

Hauteclaire et Emma sont décrites comme des panthères¹, ce qui renforce la présence de cet animal dans « BC » : « [...] la femme [...] était comme une panthère humaine [...] » (« BC », p. 143) et « [Gérard] peignit [à sa mère] [l]a marche silencieuse et rapide [d'Emma], il n'avait jamais rien vu d'aussi beau que ce mouvement souple – sans doute est-ce ainsi que les grands félins se glissent la nuit dans la forêt [...] » (BC, p. 109). Blairon souligne un autre rapprochement possible entre les deux femmes grâce à la description de Hauteclaire : « Et, comme [Hauteclaire] était aussi tout en noir, elle faisait penser à la grande Isis noire du Musée Égyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté mystérieuse et la force. » (« BC », p. 142) En effet, Isis avait épousé son propre frère Osiris... Enfin, les deux Dutilleul possèdent un regard *médusant* : « Ils ont été de ces enfants qui regardent droit dans les yeux pour qu'on détourne son propre regard et que, gêné, on se sente obscurément dénoncé, oubliant ainsi qu'on allait deviner leur secret. » (BC, p. 103) Ceci renvoie à ce que dit Barbey de Hauteclaire : « [...] la femme [...] était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipait ; et la bête venait de le sentir, sans doute, quand elle avait fermé les yeux. Mais la femme [...] ne se contenta pas de ce triomphe. Elle manqua de générosité. Elle voulut que sa rivale la vît qui l'humiliait, et rouvrit les yeux pour la voir. » (« BC », p. 143)

Marie Blairon rapproche également les textes par deux éléments mineurs : d'une part, l'analogie entre Delphine Dutilleul et Delphine de Savigny, qui toutes deux, outre leur prénom identique, sont haineuses, meurent empoisonnées et se considèrent, à raison, comme trompées² ; d'autre part, la découverte du crime qui a lieu dans les deux cas par le regard de l'observateur, qui a pris conscience de la duplicité du couple « criminel ». Ainsi, dans BC, Delphine se rend compte un jour de la complicité de son frère et de sa sœur : « [...] je vis Delphine regarder Clément et Emma et je reconnus sur son visage la stupeur et l'effroi qui venaient de me traverser. [...] Delphine avait les yeux dilatés, le souffle court, elle regardait Clément et Emma avec une expression de terreur. » (BC, pp. 142-144) Dans « BC », le docteur Torty comprend en la regardant qu'Eulalie est en vérité Hauteclaire déguisée :

¹ SCHURMANS (Fabrice), *art. cit.*, p. 89.

² BLAIRON (Marie), *art. cit.*, p. 247.

[...] pendant que la comtesse buvait sa potion, le front dans son bol, je lui plantai, à elle, mes deux yeux dans ses yeux [...] ; mais ses yeux [...] furent plus fermes que ceux de la panthère [...]. Elle ne sourcilla pas. [...] J'avoue que je demeurai un instant sans regarder le comte de Savigny, car je sentais ce que mon regard pouvait être pour lui dans un pareil moment ; mais quand je m'y risquai, je trouvai le sien fortement attaché sur moi, et qui passait alors de la plus horrible anxiété à l'expression de la délivrance. Il venait de voir que *j'avais vu*, mais il voyait aussi que *je ne voulais rien voir* de ce que j'avais vu, et il respirait. (« BC », p. 162)

Il semble clair que « BC » et *BC* sont très liés, non seulement par leur récit-cadre mais aussi par les personnages et les développements du récit encadré. Le dernier et certainement le plus important point commun est le titre, qui dans les deux cas donne le ton qui prévaudra lors de la fin de chacun des textes. En effet, les deux couples, malgré le(s) crime(s) dont ils sont responsables, poursuivent le cours de leur vie, marquée par un état de bonheur permanent que rien ni personne ne viendra ternir. Et, comme le dit bien Marie Blairon¹, c'est davantage le fait qu'ils soient heureux qui choque la société et surtout le narrateur, indépendamment du crime d'inceste ou d'adultère : « [...] si c'est vrai ce que vous me contez là, docteur, c'est un effroyable désordre dans la création que le bonheur de ces gens-là » (« BC », p. 182) et « Ce qui me gêne, chez Emma et Clément, c'est leur bonheur. [...] Clément et Emma m'obsèdent : je suppose que je les déteste. » (*BC*, pp. 222-224) Dans « BC », voici donc ce qu'on peut lire : « [...] ces deux êtres, immuablement beaux, malgré le temps, immuablement heureux malgré leur crime, puissants, passionnés, absorbés en eux [...] » (« BC », p. 181) et :

[...] la pureté de ce bonheur, souillé par un crime dont j'étais sûr, je ne l'ai pas vue, je ne dirai pas ternie, mais assombrie une seule minute dans un seul jour. Cette boue d'un crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglant, je n'en ai pas une seule fois aperçu la tache sur l'azur de leur bonheur. C'est à terrasser, n'est-il pas vrai ? tous les moralistes de la terre, qui ont inventé le bel axiome du vice puni et de la vertu récompensée ! (« BC », p. 187)

Chez Harpman, le propos est plus concis : « Ils sont heureux. Ils vivent dans le crime, ils feraient horreur au monde, il n'y a pas si longtemps on les aurait lapidés : ils ont l'air innocents comme des anges. » (*BC*, p. 228) On retrouve aussi l'extrait suivant, en exergue de *BC*, provenant de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly donc intéressant pour notre propos :

Il y a le phénomène d'un bonheur continu, d'une bulle de savon qui grandit toujours et qui ne crève jamais ! Quand le bonheur est continu, c'est déjà une surprise ; mais ce bonheur dans le crime, c'est une stupéfaction, et voilà vingt ans que je ne reviens pas de cette stupéfaction-là. Le vieux médecin, le vieux observateur, le vieux moraliste... ou *immoraliste* – (reprit-il, voyant mon sourire), – est déconcerté par le spectacle auquel il assiste depuis tant d'années, et qu'il ne peut pas vous faire voir en détail, car s'il y a un mot traînaillé partout, tant il est vrai ! c'est que le bonheur n'a pas d'histoire. (« BC », p. 188)

¹ BLAIRON (Marie), *art. cit.*, pp. 246-247.

À la lumière des théories de Genette, le cas de *BC* s'avère simple. Il s'agit encore d'une transdiégétisation hétérodiégétique : Harpman garde le sens de « BC » – la présentation d'un couple heureux malgré son crime – et s'inscrit donc dans la même veine d'immoralisme que Barbey d'Aurevilly et d'autres Décadents, s'intéressant comme eux, notamment, aux dérives de l'esprit humain¹. La fable est toutefois transposée du XIX^e au XX^e siècle, et de Paris à Bruxelles. Comme nous avons pu le voir ailleurs, une transdiégétisation s'accompagne souvent d'une transpragmatisation : Harpman remplace l'adultère de « BC » par un inceste, rupture considérable avec la norme sociale du XX^e siècle ; la mort, préméditée dans « BC » puisqu'il s'agit d'un meurtre, est dans *BC* indépendante de la volonté de Clément et Emma : « Bientôt, on mourra autour d'eux, mais ils resteront épargnés. Je crois qu'ils n'auront jamais de remords : qu'y pouvaient-ils, si la folie frappait ceux qui les regardaient ? [...] Ils n'étaient pas méchants, mais on en venait toujours à leur demander ce qu'ils n'étaient pas en état d'accorder et à dépérir de ne pas l'avoir. » (*BC*, p. 103) Ainsi, Marie Blairon parle d'un *dialogue* entre les deux textes, où *BC* constitue ce qu'elle appelle une *variation*, terme absent dans la terminologie de Genette mais qui recouvre bien ce que nous venons d'expliquer :

Si le roman réfléchit la nouvelle [...], il la double aussi, la dépasse, en la recréant de bout en bout. Jacqueline Harpman, bien au-delà de la filiation ou de l'adaptation, nous offre donc une authentique *variation* au sens que Milan Kundera donne à ce terme : elle ouvre un espace de rencontre où dialoguent deux fictions, deux écrivains, deux genres, deux siècles. Et chaque texte, dans une véritable perspective économique, gagne à être lu à la lumière de l'autre.²

Pour terminer ce chapitre sur *BC*, notons que l'on retrouve une allusion à « BC » dans une courte nouvelle de Jacqueline Harpman intitulée *Le Placard à balais*. À propos d'un éventuel enfant dans le couple de « BC », le docteur Torty disait : « [...] ils n'ont jamais eu d'enfants. [...] Ils s'aiment trop... Le feu, – qui dévore, – consume et ne produit pas. » (« BC », p. 189) Jacqueline Harpman reprend donc cette conception erronée pour l'éclairer d'un jour nouveau à propos de son personnage féminin, Madame d'Afflighem :

Dans *Le Bonheur dans le crime* Barbey d'Aurevilly dit de Hauteclair et Savigny qu'ils faisaient trop l'amour pour faire des enfants : l'état des connaissances en biologie au XIX^e siècle autorisait de telles suppositions, qui nous sont désormais interdites. La vérité est que Mme d'Afflighem, comme Hauteclair, était stérile, parfois la nature ne se met pas au service de la morale, et la grossesse, ce châtement que la littérature infligeait volontiers à l'inconduite des femmes, lui fut épargnée.³

¹ À ce sujet, voir : GROJNOWSKI (Daniel), « Décadence », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *op. cit.*, pp. 176-177.

² BLAIRON (Marie), *art. cit.*, p. 250.

³ HARPMAN (Jacqueline), *Le Placard à balais*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La petite littéraire », 2003, pp. 53-54.

4.3.2. Triple bonheur dans le crime : *En toute impunité*

Dans son article publié dans l'ouvrage collectif consacré à Jacqueline Harpman et paru en 2013, Annik Doquire Kerszberg pousse plus loin le parallélisme entre « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly et Jacqueline Harpman, puisqu'elle va jusqu'à considérer le roman *En toute impunité*¹ comme un autre palimpseste, à la fois de « BC » et de *BC*. En effet, outre des titres au sens proche et de simples allusions à Barbey d'Aurevilly (*ETI*, p. 88 et p. 113), il est possible d'établir une continuité entre les trois textes, dans la forme et dans les thèmes. Ainsi, Annik Doquire Kerszberg écrit : « Sur un thème aurévillien, les lecteurs ont la chance de compter non pas une, mais deux variations amplifiées. »² Le terme *variation*, déjà utilisé par Marie Blairon pour *Le Bonheur dans le crime*, est donc également repris pour *ETI*.

L'histoire du roman se résume ainsi : Jean Avijl, âgé d'une soixantaine d'années, voit sa voiture tomber en panne, de nuit, près d'une demeure qu'il devine fort belle, à raison, mais qui lui paraît délabrée. Celle-ci est habitée par les dames la Diguière, qui acceptent de l'héberger : Madeleine, la servante, Charlotte et Sarah, les deux sœurs, Clémence et Adèle, leurs filles respectives. La grand-mère, Albertine, est en villégiature à Vichy, tentant d'y dénicher un riche mari qui pourrait financer les rénovations de la demeure, qu'elles aiment par-dessus tout. Revenu un an plus tard à la Diguière, Jean apprend de Madeleine que Louis Fontanin, défunt mari d'Albertine, a consacré sa fortune à moderniser à tout-va la maison, malgré les réticences des la Diguière. Celles-ci l'ont donc assassiné afin de continuer à profiter de l'argent sans pour autant devoir se plier à ses volontés concernant la demeure :

[Sarah] avait choisi la présentation en sirop. Une cuillerée par-ci, une autre par-là, sait-on vraiment qu'on tue ? Le crime se dilue dans la crème au caramel et la crème au chocolat, le thé est moins bon que d'habitude, ah ! la deuxième tasse était parfaite ! [...] D'ailleurs le poison est un honnête médicament, pris selon la dose normale, et l'exécutant change tous les jours. Il y avait habituellement tant d'agitation, d'allées et venues autour de la table, que nul ne remarqua le geste meurtrier qui fut, chaque fois, fait avec discrétion. (*ETI*, p. 211)

S'agissant de la continuité formelle, nous retrouvons un narrateur, Madeleine, ainsi qu'un narrataire, Jean ; toutefois, dans *ETI*, Harpman délègue sa « place » d'écrivain au profit de Jean, qui prend la plume pour fixer cette histoire incroyable de criminelles impunies.

¹ HARPMAN (Jacqueline), *En toute impunité*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2006 [2005]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *ETI*.

² DOQUIRE KERSZBERG (Annik), « D'une narration l'autre : *Le Bonheur dans le crime* et *En toute impunité* », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *Jacqueline Harpman. L'Aventure littéraire*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2013, pp. 50-51 [pp. 37-51].

En ce qui concerne la continuité thématique entre les trois textes, celle-ci est assez simple et explicite : il est toujours question de criminel(le)s vivant heureux(ses) malgré leur(s) forfait(s) : « Qui avait parlé de meurtre perpétré au sein de cette aimable compagnie ? » (*ETI*, p. 217) et « [...] est-il vraiment possible que rien ne les trouble ? Peut-on avoir tué et vivre joyeuses comme je les ai vues ? [...] Ces gracieuses criminelles vivent dans un parfait bonheur et une impunité scandaleuse. » (*ETI*, pp. 220-221) De même, la maison est un élément de plus en plus important au fil des œuvres : dans *ETI*, elle constitue non plus le cadre du « crime » (voire l'adjuvant de ce crime) mais bien le motif, le mobile¹.

Enfin, dans *ETI*, Harpman propose plusieurs références à son roman *Le Bonheur dans le crime* ainsi qu'au recueil *Les Diaboliques* (surtout à la nouvelle éponyme), grâce à une confusion de la part de Jean due aux titres : « [...] je m'étais contenté de passer cinq minutes dans une librairie encore ouverte où j'avais vu un titre alléchant : *Le Bonheur dans le crime*. Il y avait longtemps que je n'avais pas relu l'admirable nouvelle de Barbey d'Aurevilly, j'avais donc acheté le livre [...] » (*ETI*, p. 12). Jacqueline Harpman traitera le sujet avec humour :

Je me mis au lit et, comme je ne m'endors jamais sans lire un moment, j'ouvris mon Barbey d'Aurevilly. Je compris dès les premières lignes que je ne serais pas en compagnie de Hauteclair et Savigny : quel usurpateur sans vergogne s'était permis de s'approprier le titre de ce chef-d'œuvre pour sa consommation personnelle ? Un embouteillage dans Bruxelles un jour de tempête, je vous jure ! (*ETI*, p. 16)

Jean retentera l'expérience, sans succès : « Je voulus reprendre le faux *Bonheur dans le crime* que j'avais acheté la veille, mais, malgré [...] un style acceptable de la part de l'auteur, j'avais le rythme forcené de Barbey dans l'oreille et je ne tins pas jusqu'à la deuxième page. » (*ETI*, p. 47) Ce n'est que lorsqu'il aura compris que les la Diguière vivent *en toute impunité* qu'il reparlera du roman de Harpman : « Voilà qui aurait bien plu à Barbey d'Aurevilly. Il faudrait peut-être que je me décide à lire cet autre *Bonheur dans le crime* [...] » (*ETI*, p. 221). Enfin, remarquons que le résumé de quatrième de couverture de l'édition de poche faisait déjà référence au texte de Barbey : « On commence avec le sourire, on finit chez *Les Diaboliques*. Ces la Diguière si convenables seraient-elles de gracieuses criminelles ? Le bonheur est-il dans le crime ? » Le lien entre *En toute impunité* et les deux autres textes est donc ténu, puisqu'il ne repose que sur quelques allusions et une communauté thématique simple, mais il est tout à fait explicite, selon la volonté de Harpman elle-même.

¹ DOQUIRE KERSZBERG (Annik), *art. cit.*, p. 50.

4.4. *Moi qui n'ai pas connu les hommes* : le salut par l'écriture

Dans le cadre d'un épisode bref et particulier de son propre texte intitulé *Moi qui n'ai pas connu les hommes*¹, Jacqueline Harpman réécrit l'intégralité du roman *Le Mur invisible*² de Marlen Haushofer. Il s'agit donc d'une réécriture « partielle », cas de figure que nous n'avons pas encore rencontré. De plus, le parallélisme entre les deux textes n'a que peu été mis en évidence, l'unique critique à l'avoir remarqué étant Jeannine Paque, dans deux articles sur Jacqueline Harpman et *MQH* : « Comme dans *Le Mur invisible* de Marlen Haushofer, le drame s'assortit trivialement de renseignements pratiques, de recettes auxquels Harpman ajoute le grain de la folie, en osant le cynisme. »³ Ailleurs, Paque développe l'analogie :

Jacqueline Harpman avait été fort impressionnée à la lecture du roman de Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, dans lequel une muraille transparente, entrave subite et totale à la liberté de mouvement, contraignait le personnage à déployer une énergie et une ingéniosité inattendues pour simplement survivre. Pour Harpman qui s'était déjà essayée à cette thématique dans une nouvelle, *La Forêt d'Ardenne*, le défi est tentant, elle y ajoute les problèmes de la vie en collectivité forcée et la présence inquiétante d'une autorité obscure mais implacable.⁴

On pourrait avancer que cette comparaison est forcée, mais certains éléments du texte de Jacqueline Harpman sont trop évidemment liés à *MI*, c'est-à-dire employés à nouveau dans un autre contexte, pour passer sous silence cette « influence » de Marlen Haushofer. Du reste, Harpman a plusieurs fois déclaré non seulement avoir lu *MI*, mais également l'avoir beaucoup apprécié, dans des textes qui seront abordés à la fin de ce chapitre. Voici par exemple ce qu'elle dit dans une entrevue avec Marc Baudelot : « J'ai aussi relu avec beaucoup de plaisir *Le Mur invisible* de l'écrivain autrichien Marlen Haushofer. Un livre qui confine à la science-fiction mais ne l'est pas du tout. Son personnage se retrouve seule dans un chalet avec deux ou trois animaux, coupée du monde par un mur invisible. Cela fait 300 pages dont on ne décroche pas une minute. Un livre extraordinaire dont on a trop peu parlé. »⁵ De là à considérer qu'elle ait décidé de s'en inspirer, il n'y a qu'un pas à franchir.

¹ HARPMAN (Jacqueline), *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1997 [1995]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *MQH*.

² HAUSHOFER (Marlen), *Le Mur invisible*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1992 [1963]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *MI*.

³ PAQUE (Jeannine), « Un fantastique au féminin pluriel : Jacqueline Harpman et Caroline Lamarche », dans GONZALEZ-SALVADOR (Ana) (dir.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, « Beloeil », 1999, p. 149 [pp. 139-155].

⁴ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵ BAUDELLOT (Marc), « Jacqueline de Médicis [sic] aime la science-fiction et... Benoît Brisefer ! », dans *Sans titre*, sans date, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

Dans *MI*, Marlen Haushofer nous propose l'histoire d'une femme, âgée d'une quarantaine d'années et dont nous ne saurons pas le nom, décidée à séjourner quelques jours chez des amis qui vivent dans un chalet en montagne. Le lendemain de son arrivée, peu après son réveil solitaire (ses hôtes sont restés en ville la veille), la narratrice, partie en promenade avec le chien de chasse nommé Lynx, se heurte à un mur invisible au détour d'un chemin. Avec désespoir, elle se rend compte qu'il lui est impossible de sortir de l'enclos ainsi créé ; du reste, chaque être vivant qu'elle aperçoit de l'autre côté, animal ou humain, a été frappé de mort. Ainsi, désormais, il va lui falloir apprendre à se débrouiller seule pour se nourrir, se chauffer, se soigner, se distraire, plus encore depuis qu'elle a recueilli une vache (qui donnera naissance à un taureau) et une chatte (dont les chatons mourront les uns après les autres) : il est exclu qu'elle se suicide en abandonnant ces bêtes dont la survie dépend de la sienne.

L'intrigue de *MQH* est, de prime abord, très distincte de celle de *MI*. Le lecteur découvre quarante femmes très différentes d'âge, de nationalité et de condition sociale, enfermées dans une cage obscure et vide. Elles sont gardées par trois hommes silencieux et munis de fouets qui empêchent tout contact ainsi que toute tentative d'évasion voire de suicide. La narratrice, appelée par ses compagnes « la petite », ne possède aucun souvenir antérieur à son arrivée dans la cage. Elle va donc devoir se construire avec le peu qu'elle possède et va par conséquent développer des aptitudes particulières, comme celle de mesurer le passage du temps grâce aux battements de son cœur. La vie dans la cave bascule le jour où les trois gardes, alertés par une sirène, prennent la fuite en laissant la clé sur la serrure. Les quarante femmes en profitent pour s'évader, mais le monde qu'elles découvrent au dehors de la cage ne ressemble en rien à celui qu'elles connaissent : ni bâtiment, ni vie humaine ou animale, ni saison. Après quelques semaines passées à voyager de cave en cave (où elles ne trouvent que des cadavres d'hommes et de femmes), elles décident de se sédentariser grâce aux vivres gardés en réserve dans chaque cave. Ses compagnes mourant les unes après les autres, certaines de vieillesse, d'autres de maladie, « la petite » doit se charger d'abrèger leurs souffrances à l'aide d'un couteau planté en plein cœur ; elle se retrouve finalement seule. Par chance, elle découvre une cave différente des autres : meublée, décorée, habitable grâce aux nombreux vivres qui y sont conservés, etc. Après avoir rédigé le récit de sa vie, approchant la soixantaine, elle se suicide, abrégeant ses souffrances dues à un cancer de l'utérus : « Il est étrange que je meure de l'utérus, moi qui n'ai jamais eu de règles et qui n'ai pas connu les hommes. » (*MQH*, p. 192) C'est dans cette dernière partie, solitaire et consacrée à la rédaction du récit que nous lisons, que Harpman réécrit, selon nous, le roman de Marlen Haushofer.

Les deux femmes sont « anonymes » : la narratrice de *MI* ne juge pas utile que son lecteur connaisse son nom ni même son prénom, tandis que celle de *MQH* n'en porte pas : arrivée très jeune dans la cage, elle ne sait pas comment elle s'appelle (si tant est que ses parents aient eu le temps de lui trouver un prénom) ; ses compagnes l'appelleront toujours « la petite ». Il s'agit dans les deux cas pour l'auteure de supprimer toutes les caractéristiques individuelles afin de faire des héroïnes des représentantes quelconques du genre humain. Ainsi, si la narratrice de *MQH* ne possède aucun souvenir concernant sa vie antérieure, celle de *MI* semble occulter la vie qu'elle a menée jusqu'à son enfermement : elle parle à peine de ses filles qui semblent l'avoir déçue, de son mari qu'elle paraît avoir aimé, mais rien de plus.

Dans chacun des deux textes se dessine un cadre spatio-temporel extraordinaire (au sens propre du terme). Celui de *MI* est un monde tel que nous le connaissons : des forêts, des vallées ainsi que des montagnes, à ceci près que cet espace a été réduit à quelques kilomètres carrés et qu'il est délimité par un mur invisible et absolument infranchissable. Ce mur cloisonne la narratrice pour l'empêcher de retrouver le monde extérieur et ainsi obtenir des réponses à ses questions angoissées. Dans *MQH*, la situation est différente : ici, le monde n'a pas été restreint, puisqu'il est entièrement vide et désolé, à l'exception des caves remplies de cadavres et, plus tard, de l'habitat découvert par la narratrice. Dans les deux cas, il est question d'un isolement total, l'un par l'enfermement et l'autre par l'accès à un monde qu'on suppose infini, ou du moins qu'on sait mal défini, mais aussi et surtout vide de toute vie. Les deux narratrices, donc le lecteur, n'obtiendront pas de réponse à leur questionnement.

Le problème de la survie, de ce combat au féminin contre la mort, est primordial, à la fois dans *MI* et dans *MQH*. Dans le roman de Haushofer, la narratrice doit travailler dur pour vivre : elle sème puis récolte des pommes de terre et des haricots, chasse le chevreuil, traite sa vache pour obtenir du lait et du beurre, cueille des fruits, etc. Elle ne peut en aucun cas se laisser aller : la nourriture viendrait à manquer et ses bêtes en pâtiraient. La narratrice de *MQH* doit également assurer sa subsistance (ce qui était déjà le cas lorsque les quarante femmes vivaient encore), mais sa tâche est facilitée : chaque cave est pourvue d'une réserve de vivres pouvant durer des décennies. Il lui suffit donc de changer de cave puis de se servir, de même que, installée dans son dernier habitat, elle n'aura qu'à profiter de réserves quasiment inépuisables. L'héroïne de *MI*, elle, est condamnée à rester sédentaire à cause des animaux. Harpman offre donc à son héroïne un loisir presque infini pour rédiger son récit, tandis que Marlen Haushofer oblige la sienne à se battre et à ne jamais baisser les bras.

Il reste deux éléments à mettre en évidence avant de passer à l'analogie principale entre *MI* et *MQH*. Premièrement, la perception du passage du temps, fondamentale dans les deux romans. Dans *MI*, l'héroïne se repère grâce à un calendrier, qui cessera toutefois d'être à jour lorsqu'elle tombera malade ; la sensation d'un temps stable disparaît alors. Dans *MQH*, on l'a dit, « la petite » se repère grâce aux battements de son cœur, capable très tôt de donner l'heure sans même y avoir réfléchi. Deuxièmement, la présence des animaux constitue une différence majeure entre les deux textes. Dans *MI*, ce sont eux qui empêchent la narratrice de se suicider : elle laisserait ses bêtes tout à fait seules et sans aucun moyen de survivre, ce qu'elle ne peut évidemment pas supporter. Leur fonction est par conséquent capitale :

Subitement tout me parut n'être qu'une torture inutile. Je trouvais qu'il aurait mieux valu que je me tire une balle à temps. Si je n'en étais pas capable, car il est très difficile de se tuer avec un fusil, j'aurais pu passer sous le mur en creusant un trou. De l'autre côté, il y avait [...] une mort rapide et sans douleur. Qu'est-ce que j'attendais encore ? Même si j'étais sauvée miraculeusement, quelle importance puisque tous les êtres que j'avais aimés étaient sans aucun doute morts. Je voulais emmener Lynx. Les chats pouvaient se débrouiller tout seuls. Bella et Taureau, oui, eux je devais les tuer, sinon en hiver ils mourraient de faim. (*MI*, p. 232)

On ne retrouve pas cet élément dans *MQH*, récit sans animaux et où la fonction de soutien est exercée par le groupe des quarante femmes dont « la petite » se sent responsable. Par contre, lorsqu'elle se retrouvera seule et, surtout, malade, elle n'hésitera pas à se suicider.

L'analogie majeure entre les deux romans réside dans la fonction que chaque narratrice attribue à l'acte d'écriture produisant le texte que le lecteur découvre. Si celle de *MI* est restée deux ans à l'intérieur de l'enceinte délimitée par le mur avant de se décider à écrire (ce qui lui prendra cinq mois), celle de *MQH* ne se décidera qu'après une douzaine d'années dans la cave et une quarantaine d'années dans le monde qu'elle a découvert ; son récit sera écrit en un mois. Chacune des deux narratrices explicite sa décision en décrivant le premier instant de rédaction : « Aujourd'hui cinq novembre je commence mon récit. Je noterai tout, aussi exactement que possible. » (*MI*, p. 9) Voici ce que la narratrice de *MQH* dit :

Après tout, si j'étais un être humain, mon histoire était bien aussi importante que celle du roi Lear ou du prince Hamlet que ce William Shakespeare s'était donné la peine de relater dans le détail. La décision se prit en moi presque à mon insu : je ferais comme lui. Avec le temps, j'ai appris à lire couramment, écrire est beaucoup plus difficile, mais je n'ai jamais reculé devant une difficulté. J'ai du papier, des crayons, je n'ai peut-être pas beaucoup de temps, et depuis que je ne pars plus en expédition nulle occupation ne me requiert : je décidai de commencer tout de suite. [...] je m'installai à la grande table et commençai à rédiger. (*MQH*, pp. 11-12)

À la fin des deux romans, la narratrice conclut son récit de manière réflexive. Dans *MI*, nous lisons : « J'ai mis presque quatre mois à écrire cette histoire. À présent je suis très calme. Il m'est possible de voir un peu plus loin. Je vois que ce n'est pas la fin. Tout continue. [...] Aujourd'hui vingt-cinq février, je termine mon récit. Il ne me reste plus de feuille de papier. » (*MI*, pp. 321-322) Une première fonction du récit dans *MI* peut être dégagée : écrire a permis à cette femme de garder espoir et de continuer à se battre pour survivre. Une seconde fonction serait la fixation de souvenirs pour pallier une déficience sensorielle : « Mes sens se souviennent plus difficilement que mon cerveau et peut-être un jour cesseront-ils complètement de se souvenir. Avant que cela n'arrive, il faut que j'aie tout écrit. » (*MI*, p. 248) On retrouve cette question dans *MQH*, lorsque « la petite » termine son texte :

Au moment où j'écris ces lignes, mon récit est achevé. [...] Cela ne m'a demandé qu'un mois, qui a peut-être été le plus heureux de ma vie. Je ne comprends pas cela : après tout, ce dont je me souvenais n'était que cette existence étrange qui ne m'a pas dispensé beaucoup de bonheur. Y a-t-il dans le travail de la mémoire une satisfaction qui se nourrit d'elle-même et ce dont on se souvient compte-t-il moins que l'activité de se souvenir ? (*MQH*, p. 12)

Dans *MI*, il existe également une autre fonction du récit, essentielle – voire vitale – cette fois : le fait d'écrire son histoire permet à la narratrice de vaincre la peur qui ne la quitte plus désormais¹, donc de ne pas devenir folle, et ainsi de continuer à *exister* :

Je n'écris pas pour le seul plaisir d'écrire. M'obliger à écrire me semble le seul moyen de ne pas perdre la raison. [...] J'ai entrepris cette tâche pour m'empêcher de fixer yeux grands ouverts le crépuscule et d'avoir peur. Car j'ai peur. La peur de tous côtés monte vers moi et il ne faut pas attendre qu'elle m'atteigne et me terrasse. J'écrirai jusqu'à ce que la nuit tombe et jusqu'à ce que ce travail [...] me rende somnolente, la tête vide. (*MI*, pp. 9-10)

On retrouve cette fonction dans *MQH* lorsque la narratrice justifie la rédaction de son texte, transposant une phrase énoncée lorsqu'elle était dans la cave : « Parler, c'est exister. » (*MQH*, p. 32) Voici donc ce qu'elle écrit, envisageant la venue ultérieure d'un être humain :

Depuis plus de vingt ans que j'étais seule, l'espoir m'avait soutenue, il me quittait d'un coup. [...] Pourtant, j'ai entrepris de faire ce récit : apparemment, même si je n'ai plus la force ni le courage de repartir, mon espoir un instant éteint n'est pas vraiment mort. [...] Qui sait si, un jour, un très vieil homme ou une très vieille femme n'arrivera pas ici, pour voir la dalle dressée, s'étonner, espérer, et entreprendre la descente le long de l'escalier tournoyant ? Il trouvera ce tas de feuilles sur la grande table de bois, les lira, et quelqu'un recevra enfin un message de quelqu'un. (*MQH*, pp. 184-185)

¹ « Ce n'est pas que je redoute de devenir un animal, cela ne serait pas si terrible, ce qui est terrible c'est qu'un homme ne peut jamais devenir un animal, il passe à côté de l'animalité pour sombrer dans l'abîme. Je ne veux pas que cela m'arrive. C'est ce qui m'effraie le plus ces derniers temps et c'est cette peur qui me pousse à entreprendre ce récit. Quand il sera terminé, je le cacherai avec soin pour ne plus y penser. » (*MI*, p. 51)

Elle développe ensuite son propos, attribuant à son récit cette fonction vitale qui sera celle de la faire exister pour l'éternité dans l'éventualité d'une lecture de ses pages :

La moindre conversation fait naître le temps. Peut-être ai-je essayé d'en créer en écrivant ces pages : je les commence, je les remplis de mots, je les empile, et je n'existe toujours pas puisque personne ne les lit. Je les destine à je ne sais quel lecteur qui n'arrivera probablement jamais [...]. Mais s'il vient, il les lira et j'aurai un temps dans sa tête. Il aura mes pensées en lui : lui et moi ainsi mêlés constitueront quelque chose de vivant [...]. Tant que les feuilles couvertes de mon écriture resteront sur cette table, je pourrai devenir une réalité dans un esprit. Puis tout s'effacera, les soleils s'éteindront et je disparaîtrai comme l'univers. Car il ne viendra sans doute personne. Je laisserai la porte ouverte et mon récit sur la table, où il se couvrira lentement de poussière. Un jour, les cataclysmes naturels qui cassent les planètes détruiront la plaine, l'abri s'effondrera sur la petite pile de feuilles bien rangées, elles s'éparpilleront dans les débris, jamais lues. (*MQH*, pp. 188-189)

La question d'un futur lecteur – souhaité ou non – est aussi présente dans *MI* : « Il est peu probable que ces lignes soient un jour découvertes. Pour l'instant je ne sais pas si je le souhaite. Je le saurai peut-être quand j'aurai fini d'écrire ce récit. » (*MI*, p. 9) La narratrice écrit par ailleurs : « Depuis quelques jours, il m'est apparu clairement que j'espère que quelqu'un lira ce récit. Je ne sais pas pourquoi je le souhaite, ça ne fera en effet aucune différence. Mais mon cœur bat plus vite quand je me représente que des yeux humains se poseront sur ces lignes et que des mains humaines tourneront ces pages. » (*MI*, p. 98)

Sylvie Vanbaelen a consacré un article à *MQH* dont le titre, « Récit d'une genèse de femme », confirme l'importance du récit dans la survie mais aussi dans la simple existence de la narratrice. En effet, ce n'est qu'en écrivant sa propre histoire que « la petite », « répondant au non-sens du monde »¹, se crée elle-même et (se) donne du sens en produisant le récit de sa vie. Il en va exactement de même dans un article de Laurie Sauble-Otto, où celle-ci écrit :

Where anger and anarchy rule, the act of writing or telling one's own story becomes the protagonist's only way to exist truly in a world that neither recognizes nor values their existence. Writing provides them the only way to be real [plus loin, l'auteur dit *to survive* ou *to be human*]. Creating a text represents their being, their very survival, and it is the only means of communication in their starkly isolated and apocalyptic environments.²

Dans les deux textes, l'acte d'écrire se révèle donc salvateur puisqu'il permet aux deux narratrices de redonner un sens à leur vie et de reprendre courage pour affronter leur épreuve.

¹ VANBAELEN (Sylvie), « *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman. Récit d'une genèse de femme », dans *Nottingham French Studies*, vol. 48, n°1, 2009, p. 76 [pp. 69-81].

² SAUBLE-OTTO (Laurie), « Writing to exist. Humanity and Survival in Two *fin de siècle* Novels in French (Harpman, Darrieussecq) », dans *L'Esprit créateur*, vol. 45, n°1, 2005, p. 60 [pp. 59-66].

En référence aux théories de Genette, rappelons qu'avec *MQH* nous sommes dans un cas d'hypertexte à hypotexte implicite. En effet, le texte de Marlen Haushofer n'est jamais mentionné dans celui de Jacqueline Harpman. Puisqu'il s'agit de la réécriture en un court épisode d'un roman dans son intégralité, nous pouvons parler de *translongation*, de *réduction* et plus particulièrement de *condensation*¹. Enfin, comme dans plusieurs autres cas, Jacqueline Harpman propose une transdiégétisation hétérodiégétique, déplaçant la thématique de la femme obligée de se débrouiller pour survivre, d'un monde clos à un monde infini. Cette transdiégétisation s'accompagne comme souvent de transpragmatisations : les modes de survie sont différents, une héroïne est accompagnée d'animaux et l'autre pas, etc. Il s'agit donc, en somme, d'une réécriture assez classique de la part de Jacqueline Harpman, d'autant plus que le rapport à l'auteur semble admiratif. En effet, Harpman a tellement apprécié le roman de Marlen Haushofer qu'elle l'a utilisé à deux autres occasions qui méritent d'être mentionnées même s'il ne s'agit pas de textes littéraires. Le premier est une critique très élogieuse du roman que Harpman envisage sous l'angle de la condition humaine et de ses futilités, tout en précisant longuement qu'elle éprouve beaucoup de plaisir à sa lecture :

Lire un livre en étant dans un état de délice absolu, arriver à la dernière page et, ne supportant pas de le quitter, lire la quatrième de couverture, la préface, les copyrights ! et puis, soupirant, le reprendre à la première ligne et recommencer sans que le bonheur diminue : cela ne m'est arrivé que deux fois dans ma vie, à quatorze ans avec les *Hauts de Hurlevent*, et quarante ans plus tard, avec *Le Mur invisible*. Certes ils n'ont de commun que l'emprise qu'ils ont exercée sur moi et je ne tenterai pas de les comparer : on ne compare pas deux amours, on aime. [...] J'ai déjà relu au moins cinq fois ce livre, et chaque fois je suis capturée, je suis obligée de continuer à le lire. Il me possède et je lui appartiens. Après, je le cache dans la bibliothèque, pour ne pas recommencer.²

Le second texte est un article de théorie psychanalytique où Harpman étudie, à partir du roman de Marlen Haushofer, les *murs invisibles* que chacun construit en son for intérieur : « [...] le mur vient matérialiser l'enfermement intérieur dont [la narratrice de *MI*] n'était pas consciente. [...] En fait, ce qui apparaît, c'est qu'elle était plus enfermée dans sa vie ordinaire qu'elle ne l'est par le mur. Le véritable mur était celui des conventions auxquelles, comme chacun d'entre nous, elle a été soumise sans le savoir. »³ On ne peut donc que constater que le texte de Haushofer a essaimé à plusieurs endroits dans l'œuvre harpmanienne, l'inspirant fortement pour des textes de nature très différente, allant du roman à l'article de psychanalyse.

¹ Celles-ci étant comprises dans les transformations formelles ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, op. cit., p. 341.

² HARPMAN (Jacqueline), « *Le Mur invisible* », dans *Le Carnet et les Instants*, n°90, novembre 1996, p. 45.

³ HARPMAN (Jacqueline), « Le dehors et le dedans, Claustrium et Contenant », dans DELLA GIUSTINA (Vanni), JAMART (Claude) et SIMONS (Maurice) (dir.), *Le Corps et l'écriture*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 1999, pp. 118-119 [pp. 117-124].

4.5. « Les héros de romans ne meurent jamais »¹

Les réécritures littéraires dont il va être question dans les chapitres suivants seront envisagées grâce aux théories de Genette, mais elles gagnent à être également étudiées selon celles de Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux* ; nous pourrions par conséquent les nommer *transfictions*. Voici comment Saint-Gelais définit la *transfictionnalité* : « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. »² Ainsi, selon l'auteur, il y a transfictionnalité, autographe ou bien allographe³, lorsque des éléments *fictifs* (souvent des personnages) sont repris dans plus d'un texte⁴.

On pourrait sans doute avancer que la notion de transfictionnalité de Richard Saint-Gelais recouvre en partie celle d'hypertextualité chez Gérard Genette⁵, surtout lorsqu'il écrit :

La transfictionnalité est elle aussi, à sa façon, une « machine à voyager à travers l'intertexte » : elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de *x* mais néglige ceux, simultanés, de *y*) de satisfaire leur curiosité.⁶

Cependant, Richard Saint-Gelais explique la différence majeure entre les deux notions. S'il reconnaît, par exemple, que les suites et les continuations sont à la fois des hypertextes *et* des transfictions⁷, il précise que l'hypertextualité de Gérard Genette (imitation ou transformation) fonctionne *entre textes*, alors que la transfictionnalité, relation de « migration », a tendance à occulter les relations « inter- (ou hyper-) textuelles », étant donné que l'espace où circulent les éléments fictifs se veut indépendant de chacune de ses « manifestations discursives »⁸.

Tout comme Genette, Saint-Gelais propose une typologie, double dans un premier temps : il distingue l'*expansion* (où l'autonomie de la transfiction domine par rapport à la dépendance à la fiction de base), de la *version*, où c'est l'intersection entre les textes qui est

¹ *Ce que Dominique n'a pas su*, p. 9.

² SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵ Notamment quant aux sous-catégories de la forgerie comme la suite et la continuation (cf. ci-dessous).

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

mise en évidence¹. L'expansion, équivalente à l'extension de Genette, peut être *paraleptique*², ce qui renvoie à la *continuation paraleptique* de Genette (dans la catégorie de la forgerie) : il s'agit de combler d'éventuelles ellipses *latérales*³, donc de répondre à la question : « Que faisait [nous ajoutons aussi : pensait] X pendant que Y... ? » L'expansion peut aussi être *parallèle*, c'est-à-dire prolonger la fiction de base sur le plan diégétique⁴ : Saint-Gelais distingue alors la *suite*, autographe ou allographe, d'une fiction achevée, de la *continuation*, autographe ou allographe également, d'une fiction inachevée⁵. Ces catégories renvoient à la *continuation proleptique* de Genette, chargée de raconter ce qui se passe après l'histoire de l'hypotexte : il s'agit d'une *suite* / d'une *prolongation* / d'un *prolongement*, autographe ou allographe, d'un hypotexte achevé, ou d'un *achèvement* d'un hypotexte inachevé.

La version, elle, insiste donc sur l'intersection possible entre les textes, intersection qui se révélera généralement *conflictuelle*⁶ : « [...] il arrive aussi que des textes se donnent explicitement comme la *correction* d'un récit antérieur dont ils entendent réparer les erreurs ou les faussetés. »⁷ Richard Saint-Gelais précise qu'« [...] il est possible [...] non seulement d'ajouter des données fictives compatibles avec celles du texte original [expansion], mais encore d'injecter des données étonnantes, voire "allergènes", et même de "corriger" le premier texte [version], soit par réinterprétation des faits, soit [...] par modification de ces derniers. »⁸ Ainsi, soit la version propose une perspective différente sur une histoire qui se voit ainsi modifiée, généralement selon le point de vue d'un autre personnage (cf. *continuation paraleptique* de Genette), ce qui conduit à un *décentrement* (le protagoniste principal devient un simple personnage et un personnage secondaire reçoit une « promotion »)⁹ ; soit la version, *transfiction* qui devient *contrefiction*, modifie l'histoire en affectant des données fictives¹⁰ et équivaut donc à la *transpragmatisation* telle que définie dans *Palimpsestes*. Cette contrefiction peut d'ailleurs avoir lieu par *addition* (procédé qui modifie le récit de base, contrairement à l'expansion¹¹ et à l'extension selon Gérard Genette), par *soustraction* ou par *substitution*¹².

¹ SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 94.

² *Idem.*

³ Contrairement à la *continuation elliptique*, « [...] chargée de combler une lacune ou une ellipse *médiane* [...] » ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 242. Nous soulignons.

⁴ SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹¹ *Ibid.*, p. 168.

¹² *Idem.*

4.5.1. *L'Apparition des esprits* « suivi de » *Le Véritable Amour*

Pour faire suite à *L'Apparition des esprits*¹, Harpman a écrit *Le Véritable Amour*² : nous sommes donc face à un cas d'intertextualité interne (selon Dällenbach) ou restreinte (selon Ricardou). Il s'agit, d'après les théories de Saint-Gelais, d'une expansion parallèle, suite autographe ; selon celles de Genette, d'une continuation proleptique, et surtout d'une prolongation / d'un prolongement³. L'intérêt de *VA* réside davantage dans son « but » que dans les procédés qui y sont mis en œuvre : Harpman explique qu'il ne s'agit pas d'utiliser le succès de son roman et de permettre à ses lecteurs d'en retrouver les héros, mais plutôt de donner à Catherine un destin plus riant⁴. Quarante ans après *AE*, elle se serait en effet rendu compte d'une injustice qu'elle aurait décidé de réparer : « Catherine [...] me rôde encore dans l'âme, elle me secoue, elle veut que je lui rende [l'amour]. Je lui dis, tristement, que nous n'avons plus vingt ans. – Toi tu n'as plus vingt ans, me répond-elle hargneuse, laisse-moi vivre. – Elle a raison. »⁵ L'idée d'un passé obsédant est présente dans *VA* : « Portons-nous donc ainsi notre passé, tapi derrière des portes dont nous croyions avoir perdu la clé, intact, monstre ricanant dans les profondeurs, prêt à ressurgir, féroce, inassouvi, cannibale ? » (*VA*, p. 202) Voici l'hypothèse de Marie Compagne sur les motivations à l'origine de *VA* :

Si Catherine est une projection – même parcellaire – de son auteur, il faut chercher chez Harpman ce qui lui a « dicté l'envie » de reprendre son histoire. Le premier volet avait été écrit aux lendemains d'un premier mariage qui ne dura guère [...]. Est-ce l'insécurité ou l'insatisfaction d'une vie qui ne se déroule pas comme elle veut qui l'engage à priver son héroïne de ce qu'elle n'obtient pas ? Le fait est que Jacqueline Harpman se sent davantage accomplie et dotée d'une vie plus conforme à ses vœux lorsqu'elle « reprend en main » le destin de Catherine à qui, une fois n'est pas coutume, elle accorde « le véritable amour ».⁶

Toujours est-il que c'est la première fois que Harpman éprouve le besoin de réécrire un de ses propres textes, même si cela a lieu par le biais d'une « simple » suite destinée à équilibrer une situation qu'elle avait laissée dans un état qui ne lui convenait désormais plus.

¹ Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *AE*. Ce texte raconte l'histoire d'une jeune fille délaissée par ses parents qui s'aime trop et « éduquée » par Maurice Alker, ami de la famille et « séduisant quadragénaire » (*AE*, p. 33) Ce n'est qu'à la fin du roman que Catherine, qui a eu pour amants des jeunes gens de son âge mais n'a pas encore aimé, comprend son amour pour Alker, qui la rejette vu la différence d'âge dont il pense à tort qu'elle leur sera préjudiciable. Le texte s'achève donc négativement.

² Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *VA*. Dans cette suite, Catherine demande à Alker de lui trouver un époux, ce qui lui permettra de le voir souvent en société. Toutefois, après quelques mois de mariage avec un certain Lucas, elle force Alker à accepter son amour, ce qu'il fait avec bonheur.

³ Logiquement, *VA* ne présente donc ni transpragmatisation, ni transfocalisation, ni transvocalisation.

⁴ « Harpman revient auprès de son héroïne comme si elle l'avait abandonnée sur une mauvaise route. Comme si elle voulait réparer quelque maladresse » ; PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 59.

⁵ SAUTEL (Nadine), « L'amour sans fin », dans *Le Magazine littéraire*, n°386, avril 2000, p. 68 [pp. 68-69].

⁶ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 17.

4.5.2. *Du côté d'Ostende* : ce qu'Émilienne n'a pas su

Dans *Du côté d'Ostende*¹, Harpman réécrit, selon des modalités spécifiques, un de ses propres romans, *La Plage d'Ostende*². *DCO* est donc un cas unique d'hypertexte autographe à hypotexte autonome, *PO* étant un roman écrit avant *DCO*, texte non envisagé à l'époque.

Dans *PO*, Émilienne Balthus propose le récit de sa relation passionnelle avec le peintre Léopold Wiesbeck, qui débute lorsqu'elle a onze ans (lui-même, âgé de vingt-cinq ans, n'en sait encore rien) et qui ne s'achèvera qu'avec la mort de l'amant. Tout au long du roman, Jacqueline Harpman et Émilienne nous donnent à voir un personnage secondaire qu'on pourrait qualifier de figurant : Henri Chaumont, ami d'Émilienne ainsi que de Blandine, l'épouse trompée de Léopold. Il est cependant très peu décrit : « Henri Chaumont et Claude ne se laissèrent pas si vite démonter. Tous deux faisaient leur droit. Ils courtoisaient avec sérieux, ils allaient occuper des positions sociales qui exigeaient le mariage. » (*PO*, p. 92) Fait étrange, Henri est toujours intégré au récit par son prénom accompagné de son nom, comme si le lecteur le découvrait à chaque fois. Émilienne nous précise à plusieurs reprises qu'il est amoureux d'elle, avec résignation : « Je tournai le dos à Blandine, à Léopold et à la rivale et me dirigeai vers Henri Chaumont qui jurait, chaque fois qu'il me voyait, qu'il ne survivrait pas à mon mariage. Je fus exquise et Henri perplexe. Il ne manquait pas de finesse. – Ça, ce n'est pas pour moi, me dit-il. C'est contre qui ? » (*PO*, p. 131) et « C'est [la jeune Émilienne], je suppose, qui eut peur devant Georgette revenue et se tourna vers Henri Chaumont qui crut dix minutes qu'il serait aimé. » (*PO*, pp. 136-137) Henri est décrit comme un homme intelligent et d'une grande finesse (« [...] Henri Chaumont [...] avait de la sensibilité et l'art de détourner la conversation. Quelques années plus tard, il me dit qu'il avait deviné que j'étais en difficulté et que, comme il m'aimait, il souhaitait m'aider » ; *PO*, pp. 141-142), avec un rien de cynisme et de méchanceté qui plaît à Émilienne : « [Blandine] arriva au bras de Léopold et trébucha quand elle me vit. J'étais venue avec Henri Chaumont qui grommela : – Elle savait pourtant que vous seriez là. Je l'en avais avertie moi-même. Je tremblais aussi, mais je comptais bien que personne ne s'en aperçoive. – Tout le monde prend grand soin d'elle, me semble-t-il, lui dis-je. – C'est qu'elle ne peut pas le faire. » (*PO*, p. 207)

¹ HARPMAN (Jacqueline), *Du côté d'Ostende*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2007 [2006]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *DCO*.

² Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *PO*.

Une seule fois, cependant, Émilienne s'interrogera sur son ami fidèle et confident, s'étonnant qu'il ne se mariât pas, ce qui aura son importance dans *DCO* puisqu'Henri s'y révèle homosexuel : « [...] j'allais toujours dans la société où j'avais grandi, *Henri Chaumont qui, décidément, ne se mariait pas* m'y servait de cavalier [...] » (*PO*, p. 211 ; nous soulignons). De même, elle se montrera assez perspicace quant à la relation que son ami entretient avec l'amour en général, anticipant déjà sans le savoir sur *DCO* : « Peut-être pense-t-il lui aussi à son amour manqué. Il dit que c'était moi et je le laisse dire, nous croyons toujours que nous savons qui nous avons aimé. » (*PO*, p. 310) Henri prendra davantage de place dans la vie de son amie, et donc dans le roman, après la mort de Léopold Wiesbeck :

Je regarde plus attentivement cet homme qui a décidé, était-ce pour se simplifier l'âme ? qu'il m'aimerait toujours. Il semble qu'il se satisfasse de ce que je lui donne. Sa compagnie me convient pour le théâtre, le cinéma et les dîners tranquilles dans les restaurants où on ne me reconnaît plus. Quand il passe la soirée seul avec moi nous faisons une partie de scrabble, où il excelle, puis nous bavardons un moment. Souvent, je reprends mon livre et lui le journal, qu'il commente agréablement. [...] C'est une maigre intimité et je ne comprends pas bien qu'il s'en contente. – Tu aurais dû épouser Henri ! grogne Esther. Ma foi, il ne me l'a jamais demandé ! Il arrive que j'aie envie de l'interroger, je me retiens, je sens qu'il serait sincère et que je ne saurais que faire de sa sincérité. (*PO*, pp. 310-311)

Apparaissant dès lors de manière récurrente dans le récit, Henri Chaumont s'y montre plus critique envers Émilienne et endosse ainsi une fonction de régularisation du caractère de son amie : « [...] Henri Chaumont qui sait qu'il me plaît en ne se laissant pas duper » (*PO*, p. 296) et « Quand je tiens l'un ou l'autre propos vipérin sur Blandine, Henri Chaumont hoche la tête et dit que, maintenant, je pourrais peut-être abandonner ma colère. Je suppose que c'est au nom de la morale, qui prescrit le pardon des offenses. » (*PO*, p. 293) Sa situation d'ami de Blandine et d'Émilienne l'obligera à rester fidèle à chacune mais il ne cachera jamais sa préférence pour la narratrice de *PO* : « Henri Chaumont [...] me tint compagnie. – Vous avez l'air épuisée, me dit-il. – Au fond, entre Blandine et moi, vous n'avez jamais pu décider qui choisir ? – Je n'ai jamais eu à choisir. J'ai pitié d'elle. Et aurais-je négligé de vous dire que je suis amoureux de vous depuis que je vous ai vue aux fiançailles de Colette Lacombe ? » (*PO*, p. 281) et « J'étais furieux, me raconta Henri Chaumont des années plus tard. Je trouvais que vous aviez dépassé toutes les bornes. J'ai toujours considéré qu'il appartenait à votre position de détester Blandine et su qu'en plus vous vous moquiez violemment d'elle, mais vous aviez une conduite correcte. Alors, forcer sa porte ! Je m'apprêtais à tempêter, et puis je vous ai vus. » (*PO*, p. 277) Ainsi, Henri est un personnage toujours présent en coulisses et conservant l'éternelle position de l'ami sur lequel les femmes peuvent invariablement compter.

On l'a dit, *DCO* est un cas unique car Harpman y réécrit un de ses romans tout en lui proposant une suite. Cette auto-réécriture a souvent été mise en évidence. Certains auteurs parlent de « suite », comme Michel Zumkir : « Personnage secondaire de *La Plage d'Ostende*, ami et confident d'Émilienne Balthus, [Henri] vivait en un placard doré. Jacqueline Harpman avait bien semé quelques indices sur sa véritable nature [...], mais ils seraient restés lettres mortes si elle ne l'avait pas "outé" dans un autre roman, suite du précédent [...] »¹. Pascale Haubruge utilise le même terme, reliant *DCO* à d'autres œuvres de Harpman qui constituent aussi des cas évidents d'auto-réécriture : « Donner une suite à *La Plage d'Ostende*, souvenir impérissable dans la mémoire de bien des lecteurs ? L'écrivain n'y pense tout de même pas ? Si ! Elle ose *Du côté d'Ostende*. Depuis quelques années, Jacqueline Harpman s'amuse avec sa bibliographie. Elle fait des clins d'œil à son œuvre, au fil de ses livres [...] »². D'autres critiques insistent davantage, tout à fait à raison, sur ce qui fait l'originalité de *DCO* par rapport à *PO*, comme Béatrice Petre (« Ce court roman est bien plus que la suite de *La Plage d'Ostende*. En quittant l'arrière-plan, un de ses protagonistes nous fait découvrir de nouvelles perspectives sur les relations qui unissent les personnages »³) ou encore Monique Verdussen :

Comme les assassins sur les lieux de leur crime, les écrivains s'en reviennent parfois rôder du côté de leurs premiers livres, le souvenir les poursuivant à la manière d'un premier amour. [...] En retournant sur les personnages qui ont établi le succès de *La Plage d'Ostende*, Jacqueline Harpman ne joue pas la carte d'une nostalgie simpliste. Tout au contraire, elle ouvre une porte à laquelle on n'avait pas prêté attention pour une vision d'événements révolus que l'on n'attendait pas.⁴

Terminons enfin avec ce que dit Jeannine Paque de *DCO*, propos qui nous permettra d'embrayer sur les caractéristiques propres du roman par rapport à la réécriture littéraire :

Témoin très proche d'une histoire qui ne fut pas la sienne, ce personnage secondaire de *La Plage d'Ostende* (1991) devient ici un héros quasi malgré lui [...], involontaire maître d'œuvre qui va relier les différents fils d'un réseau. Grâce à lui, nous allons en quelque sorte relire le roman précédent selon un nouveau point de vue puisque, en bon historiographe, le narrateur va confirmer ou infirmer le récit que nous connaissons, le compléter, le corriger là où il faut. [...] Il ne s'agit donc pas d'une suite de *La Plage d'Ostende* à proprement parler [...]. La première version avait été donnée par Émilienne, en voici une autre, celle d'un personnage jusque-là silencieux ou discret, qui peut mettre au jour ce qu'elle a tu ou n'a jamais su.⁵

¹ ZUMKIR (Michel), « Eux qui ne connaissent que les Hommes », dans *Le Carnet et les Instants*, n°173, octobre-novembre 2012, p. 42 [pp. 41-42].

² HAUBRUGE (Pascale), « Harpman déboulonne ses héros du socle de nos souvenirs », dans *Le Soir*, 10 février 2006, p. 6.

³ PETRE (Béatrice), « Où l'on retrouve les héros de *La Plage d'Ostende*... », dans *Indications*, 63^e, n°2, mars-avril 2006, p. 76 [pp. 73-76].

⁴ VERDUSSEN (Monique), « La vérité d'Henri Chaumont », dans *La Libre Belgique*, 10 février 2006, p. 27.

⁵ PAQUE (Jeannine), « Les bonnes manières », dans *Le Carnet et les Instants*, n°142, avril-mai 2006, p. 81.

Interrogée au sujet de sa pratique dans *DCO*, Jacqueline Harpman répondra à peu près la même chose que ce qu'elle avait dit quant à *Le Véritable Amour* : Émilienne Balthus et Henri Chaumont, personnages de son passé littéraire, la hantaient. Voici d'ailleurs ce qu'elle explique : « [...] il y a des personnages que j'ai eu un mal fou à quitter, comme Émilienne dans *La Plage d'Ostende*, à tel point que j'ai fini par écrire une suite, où elle meurt. Je publierai peut-être cela un jour. »¹ Plus tard, elle dira : « Henri était resté pour moi comme inachevé. Je m'étais attachée à lui sans savoir exactement pourquoi, je lui devais quelque chose. »² Elle expliquera aussi qu'elle ne comprend parfois ses personnages qu'après coup, ce qui la pousse à les reprendre, des années plus tard, et à leur écrire une histoire personnelle :

Quant à mon retour sur certaines de mes propres histoires, dans ces sortes de suites que j'ai pu leur apporter, c'est presque involontaire. Certains personnages m'appellent encore longtemps après, comme s'ils voulaient encore que je m'intéresse à eux, que je leur donne un rôle, comme s'ils me gouvernaient encore. Peut-être ne les avais-je vraiment compris qu'après coup. Ainsi cet Henri Chaumont, chéri des dames de *La Plage d'Ostende*, [...], ne pouvait être qu'homosexuel, ce qui m'est apparu plus tard, et a déclenché une nouvelle réflexion que j'ai enfin fait émerger dans la deuxième version, soit *Du côté d'Ostende*.³

Ainsi, dans *DCO*, nous retrouvons le discret mais séduisant Henri Chaumont, éternel amoureux d'Émilienne Balthus : celle-ci vient de mourir, des années après Léopold, et a légué à Henri les cahiers dans lesquels elle a écrit son histoire. Il explique qu'à leur lecture il s'est rendu compte du peu de place qu'il y prenait, ou plutôt qu'Émilienne décidait de lui accorder :

Chacun de nous, pauvre fol, se donne sans même y penser le premier rôle dans sa vie. Il est troublant de se retrouver au second plan [...] dans celle des autres⁴. [...] Je me prenais pour un homme modeste : dès que je voyais mon nom sur la page, quelque chose s'éveillait en moi, une attente obscure qui me déplaisait, une tension toujours déçue car je n'étais, pour Émilienne, que le figurant [...] qui remplit [...] son office. Elle ne s'arrête pour se questionner sur moi qu'une fois, et il me semble qu'elle se trompe. [...] Dans ces cahiers, j'apparais comme l'utilité qui vit dans l'ombre des héros, j'en oublierais bien que j'ai eu mes passions, dont on n'a rien su, que j'ai aimé, mais si sottement que cela n'a pas servi à mon bonheur, et que j'ai fait souffrir. L'innocente cruauté d'Émilienne ne s'est jamais souciée de s'interroger : sans doute m'étais-je déguisé avec tant d'art que je n'intriguais pas. (*DCO*, pp. 12-13)

Étonné et peut-être même déçu par ce peu de considération, Henri Chaumont décide alors de rédiger sa propre histoire, clôturant donc aussi celle d'Émilienne et de Léopold⁵ :

¹ DIRKX (Liliane) et MINAZIO (Nicole), « L'écrivain, ses personnages et son lecteur interne. Entretien avec Jacqueline Harpman », dans *Cahiers de psychologie clinique*, n°11, 1998, p. 26 [pp. 13-27].

² PAQUOT (Michel), « Méditations d'un homme sans passé », dans *Vers L'Avenir*, 31 janvier 2006, p. 15.

³ PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », dans *Le Carnet et les Instants*, n°166, avril-mai 2011, p. 14 [pp. 13-17].

⁴ Au sujet de cette phrase, voir : *Ce que Dominique n'a pas su*, p. 11 (cf. ci-dessous).

⁵ « Je suis le seul survivant de leur histoire, il convenait que j'y misse ce point final. » (*DCO*, p. 178)

J'ai pris la plume et du papier, une décision a eu lieu en moi, même si je ne sens pas que j'y aie vraiment participé : je vais faire comme Émilienne, je vais me raconter. Je sais qu'un mauvais orgueil me pousse, mais je ne veux pas rester ce personnage flou condamné à rôder aux confins d'une histoire qui n'est pas la sienne, j'ai besoin de me redonner une forme, un sens, une identité. (*DCO*, p. 16)

La pratique que Harpman met en place dans *DCO* correspond à ce que Richard Saint-Gelais nomme *capture*¹ (ou encore continuation *métaleptique*²), c'est-à-dire une « [...] fiction englobante qui, en quelque façon, prolongerait la fiction englobée [...] »³. Il y a donc à la fois enchâssement *et* prolongement diégétique⁴. Cette fiction englobée est généralement présente dans l'englobante sous forme de récit écrit : « [...] le narrateur confie son manuscrit, et donc la portion du récit qu'on a lue jusque-là, à un autre personnage. »⁵ Il peut également y avoir ce que Saint-Gelais appelle un *recadrage*, à savoir une modification *a posteriori* du statut du texte capturé⁶ : « D'une part, le texte antérieur est donné (recadré) comme le récit de faits effectivement survenus ; d'autre part, ce récit est contesté en tant que version fallacieuse, incomplète ou entachée de subjectivité. »⁷ C'est bien ce dont il s'agit dans *DCO* : Henri reçoit les cahiers d'Émilienne Balthus, ce qui va l'inciter à écrire, afin d'une part de corriger la version donnée par Émilienne à son sujet, et d'autre part de raconter sa propre histoire.

Henri parle donc de son enfance, du suicide de sa mère, de son métier qui l'intéresse peu, mais surtout de son homosexualité ; ceci explique la phrase énigmatique de *PO* : « Henri Chaumont qui, décidément, ne se mariait pas m'y servait de cavalier [...] » (*PO*, p. 211). Il revient sur ses relations avec Émilienne et les Wiesbeck : Blandine, l'amie dont il a eu pitié, et Léopold, le seul homme qu'il ait aimé. Il écrit : « [...] je me fis l'attentif [des] femmes [de Léopold], Émilienne la maîtresse et Blandine l'épouse. Il faut bien trouver une fonction auprès de ceux dont on n'aura que l'amitié » (*DCO*, p. 38) et « [...] ma vie était le plus près possible de Léopold, c'est-à-dire à côté de ses femmes. » (*DCO*, p. 118) Comme le dit Maria Snårelid, *DCO* constitue une narration inversée : si Henri occupait une place secondaire dans l'histoire du triangle Émilienne-Léopold-Blandine de *PO*, dans *DCO* il se trouve « au centre de la narration »⁸ tandis que les amours des personnages de *PO* sont reléguées en arrière-plan.

¹ SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 229.

² *Ibid.*, p. 232.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁸ SNÅRELID (Maria), *op. cit.*, p. 17.

Comme les auteurs déjà cités le précisaient parfois, *DCO* peut également fonctionner comme une suite de *PO* : selon les théories de Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*, il s'agit d'une expansion parallèle, et surtout d'une suite autographe ; selon celles de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, d'une continuation proleptique, et surtout d'une prolongation / d'un prolongement. En effet, Henri, outre le récit qu'il fait de sa vie et notamment de son histoire d'amour gâchée avec Gilbert Mortier (fils de Colette, qui fut l'unique amie d'Émilienne), reprend l'histoire de *PO* à partir de la mort de Léopold Wiesbeck, lorsque son propre rôle de soutien prend de l'ampleur. Il raconte comment il tente de tenir compagnie à Émilienne, devenue une femme à l'âme vide, dévastée par la perte de celui qu'elle aimait et dont elle était aimée à la folie : « [...] il ne nous restait que notre tête-à-tête et nous nous tenions compagnie pendant de longues soirées silencieuses, hantées de souvenirs. Les fantômes sont capricieux, ils ne répondent pas à l'appel et, orphelins des passés que nous avons aimés, nous étions résignés, regardant dans le vague, à n'y voir jamais se former, vacillante ou vigoureuse, l'image du bonheur mort. » (*DCO*, p. 7) Il semblerait presque que tous deux ont décidé d'attendre la mort ensemble, Émilienne pour retrouver son amant perdu, Henri pour que s'achève une vie qu'il n'a jamais vraiment vécue et qu'il a regardée comme un chemin parallèle qu'il n'osait emprunter à cause de son homosexualité tenue secrète.

On retrouve plusieurs fois dans *DCO* le trait de caractère qui semblait plaire à Émilienne dans *PO*, une forme d'honnêteté et d'impartialité qui empêchera Henri de choisir entre elle et *la pauvre Blandine*. Par exemple, il parle par deux fois d'Émilienne en utilisant le terme *monstrueuse* : « la monstrueuse partialité d'Émilienne » (*DCO*, p. 39) et « [...] Émilienne toujours aussi monstrueuse. » (*DCO*, p. 10) De même, il se montre toujours juste lorsqu'il parle d'elle à Charlotte, petite-fille d'Émilienne : « Tu ne la défends pas ? – Jamais. Je ne l'ai jamais défendue quand elle était en tort : je me suis contenté de ne pas la trahir. » (*DCO*, p. 164) Les deux textes harpmaniens sont donc liés en permanence.

D'un point de vue théorique, *DCO* combine plusieurs pratiques, qu'elles aient été théorisées par Genette ou par Saint-Gelais. On l'a dit : le but de Harpman dans ce roman est de corriger ses propres lacunes (comme elle l'avait fait dans *Le Véritable Amour*). En effet, elle considère que, n'ayant pas tout dit dans *PO* (étant donné qu'elle ne savait pas tout puisqu'elle n'avait pas compris le personnage d'Henri), son récit est incomplet. Il est donc nécessaire de rétablir une forme d'équilibre en proposant une extension (selon Genette) / une expansion (selon Saint-Gelais), dans ce cas-ci la révélation que son personnage masculin est

(et a toujours été, même dans *PO*) homosexuel. Cette extension appelle une transdiégétisation homodiégétique et est rendue plus effective et surtout plus vraisemblable grâce à une continuation paraleptique, dont la fonction est ici de répondre à la question « Que faisait Henri pendant qu'Émilienne ... ? » en comblant les éventuelles ellipses latérales de l'intrigue de *PO* ; d'ailleurs, *DCO* devait initialement s'appeler *L'Autre Côté d'Ostende*¹. Le texte oscille donc, si on envisage les notions exposées par Richard Saint-Gelais, entre l'expansion paraleptique (histoire identique mais selon le point de vue d'un autre personnage) et la version par décentrement (Henri corrige la méprise d'Émilienne sur sa sexualité). Cette continuation implique de plus une transfocalisation et une transvocalisation : on passe d'une focalisation interne sur Émilienne Balthus, qui s'exprime à la première personne, à une focalisation interne sur Henri Chaumont, qui fait de même. En effet, il paraîtrait peu vraisemblable de conserver la même voix et la même focalisation et en même temps de prétendre que le récit initial est incomplet : cela signifierait donc que le narrateur, dans ce cas-ci la narratrice, aurait caché à ses lecteurs des éléments primordiaux. On l'a dit, *DCO* peut également constituer une suite autographe (expansion parallèle de Saint-Gelais) et un prolongement (continuation proleptique de Genette) car Henri raconte la mort d'Émilienne, survenue après la fin de *PO*.

DCO comprend aussi deux transvalorisations : la première constitue une valorisation secondaire (car elle concerne un personnage secondaire de l'hypotexte) d'Henri, dans la mesure où le lecteur apprend à le connaître et où l'auteur lui donne davantage d'importance. La seconde est une dévalorisation primaire, étant donné qu'elle touche Émilienne, héroïne de *PO*. En effet, les critiques d'Henri à son égard et envers le récit qu'elle fait des événements la rendent plus humaine et nuancent la vision unique qu'elle donnait d'elle-même dans *PO*.

En ce qui concerne le rapport au modèle d'après les théories de Bloom, même si le modèle dont il est question ici est Jacqueline Harpman elle-même, il est possible de mettre deux éléments en évidence. Celui du *clinamen* tout d'abord : Harpman prolonge son œuvre en l'amenant là où elle voudrait qu'elle eût abouti, c'est-à-dire en créant une suite à son texte *PO*. Ensuite, *DCO* est également lié au *tessera* : Harpman propose dans *DCO*, comme elle le fera dans *Ce que Dominique n'a pas su*, un élément (l'homosexualité d'Henri) qui permettra de reconsidérer autrement *PO*. Harpman se montre donc ici critique *envers son propre texte*.

¹ PAQUE (Jeannine), « Edipe, Freud et Jacqueline Harpman », retranscription d'un entretien avec Jacqueline Harpman lors du festival littéraire *Passa Porta* au théâtre Le Palace de Bruxelles (22 avril 2007), dans LECOQ (Naomi), *Mes Edipe de Jacqueline Harpman : enjeux sociaux, psychanalytiques et littéraires d'une réécriture*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2008, p. IX [pp. I-XVI].

4.5.3. Julie d'Orsel dévoile *Ce que Dominique n'a pas su*

La filiation entre le roman *Ce que Dominique n'a pas su*¹ et son hypotexte allographe, le *Dominique*² d'Eugène Fromentin, est bien plus évidente que les précédentes : comme nous le verrons, Harpman explicite clairement sa volonté de *corriger* le récit de son modèle.

Le texte de Fromentin, publié en 1863, est écrit dans la veine des romans d'analyse psychologique du XIX^e siècle, parmi lesquels on trouve aussi *René* (1802) de François-René de Chateaubriand ou *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, très apprécié de Jacqueline Harpman. Situé en France au XIX^e siècle, le roman de Fromentin commence avec la rencontre entre le narrateur et Dominique de Bray, homme silencieux et mystérieux³, marié et père de deux enfants. Lorsque Dominique apprend par lettre la tentative de suicide avortée de son ami Olivier d'Orsel, il raconte au narrateur ses amours malheureuses : le lecteur a donc accès, par le biais d'une focalisation interne sur le narrateur, aux pensées de Dominique qui les dévoile, ce qui équivaut presque à une autre focalisation interne. S'étant rendu compte trop tard de son amour pour Madeleine d'Orsel, mariée au comte Alfred de Nièvres, Dominique se retire à la campagne, hanté par le souvenir de Madeleine qui lui avait interdit de la revoir après avoir tenté de le détacher d'elle⁴. Fromentin intègre à son histoire deux personnages secondaires : Julie d'Orsel, sœur cadette de Madeleine, et Olivier d'Orsel, cousin des deux sœurs et ami de Dominique. La présence de Julie dans le texte d'Eugène Fromentin est très réduite, et les commentaires de Dominique de Bray à son égard sont généralement peu flatteurs et font preuve en tout cas d'un désintérêt flagrant, obnubilé qu'il est par Madeleine. Par exemple, voici comment il décrit Julie : « Quelle étrange enfant c'était alors : brune, menue, nerveuse, avec son air impénétrable de jeune sphinx, son regard qui quelquefois interrogeait, mais ne répondait jamais, son œil absorbant ! Cet œil, le plus admirable et le moins séduisant peut-être que j'aie jamais vu, était ce qu'il y avait de plus frappant dans la physionomie de ce petit être ombrageux, souffrant et fier. » (*DO*, p. 152) Rien ne peut être plus éloigné d'une description amoureuse que ces quelques lignes. Ailleurs, Dominique avoue même que ses préoccupations envers Julie sont souvent rapidement remplacées par celles qui concernent Madeleine :

¹ Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *CQD*.

² FROMENTIN (Eugène), *Dominique*, Paris, Flammarion, « GF », 1987 [1876]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *DO*.

³ « Il y avait deux hommes en Dominique, cela n'était pas difficile à deviner. » (*DO*, p. 83)

⁴ On trouve dans *Le Bonheur dans le crime* (p. 127) une allusion à ce moment de *DO* : « Je ne sais pas si Emma avait lu le *Dominique* de Fromentin, il me semble qu'on ne le lit plus, mais elle tint le même raisonnement que Madeleine de Nièvres, selon lequel la proximité éteindrait l'amour. Certes, Mme de Nièvres se trompe quasi consciemment sur ses intentions, et voit Dominique tous les jours car elle ne peut plus se passer de le voir. »

[Julie] avait eu la veille au soir un accès de fièvre léger dont il lui restait encore une suite de faiblesse et d'agitation nerveuse. Je dois vous dire ici que depuis longtemps l'état de Julie m'inquiétait. J'avais fait à son sujet beaucoup de réflexions que j'ai passées sous silence, parce que le souci de cette petite personne, si véritable que fût mon affection pour elle, disparaissait, je vous l'avoue, dans le mouvement égoïste de mes propres soucis. (*DO*, p. 238)

Les sentiments de Dominique envers Julie sont même parfois assimilables à de la pitié, lorsqu'il apprend que celle-ci est amoureuse, en vain, de son cousin Olivier : « [...] cette pauvre fille amoureuse et à demi morte sous le mépris d'Olivier me fit une peine horrible. » (*DO*, pp. 267-268) Julie est donc un personnage qui aurait presque pu disparaître du récit...

C'était sans compter Jacqueline Harpman. Dans une entrevue avec Adrienne Nizet, l'auteure explique ce qui a motivé la rédaction de *CQD* : « Quand j'ai lu *Dominique* pour la première fois, entre quinze et vingt ans, j'en ai gardé un souvenir erroné : Julie tombait amoureuse de Dominique, pas d'Olivier. Quand j'ai réalisé mon erreur, ça m'a agacée. Je tenais à mon idée. J'ai arrangé les événements à mon goût. »¹ Harpman n'était donc pas en accord avec l'histoire de Fromentin, que Jeannine Paque qualifie d'ailleurs de « créateur défaillant »², et qui, selon les mots de Harpman elle-même, paraît « n'avoir rien compris à ses créatures »³. Elle aurait donc décidé de corriger la version qu'il donne des faits dans un texte qu'il aurait désapprouvé⁴, selon elle. Afin de pallier les lacunes et corriger les erreurs de *DO*, Harpman va donc proposer une extension où Julie pourra avouer ce qu'elle n'a jamais dit : elle aime Dominique. On l'a dit, l'extension appelle une transdiégétisation homodiégétique et est rendue plus effective et vraisemblable grâce à une continuation paraleptique (Genette) / version par décentrement (Saint-Gelais), qui implique transfocalisation et transvocalisation : on passe d'une focalisation interne sur le narrateur, qui s'exprime à la première personne, à une focalisation interne sur Julie, qui fait de même dans *CQD*. Harpman ne propose aucune transpragmatisation (sauf la mort de Madeleine) : les éléments constitutifs de *DO* subsistent mais Julie en donne la bonne interprétation, contrairement à Dominique. Dans *CQD*, il s'agit donc de ce que Bloom appelle *tessera* : Harpman propose un fragment qui doit permettre de reconsidérer autrement *DO*. Il y a aussi dans *CQD*, selon la terminologie de Samoyault, de la subversion et de la dénégation de *DO* : Harpman déclare à la fois qu'Eugène Fromentin n'a pas compris ses personnages et que Dominique n'a rien vu de ce qui se passait sous ses yeux.

¹ NIZET (Adrienne), « Jacqueline Harpman écrit ce que savait Julie », dans *Le Soir*, 29 février 2008, p. 6.

² PAQUE (Jeannine), « Les héros de roman ne meurent jamais », dans *Le Carnet et les Instants*, n°150, février-mars 2008, p. 88.

³ PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », *art. cit.*, p. 14.

⁴ NIZET (Adrienne), *art. cit.*, p. 6.

Harpman se glisse donc dans des failles présentes dans *DO*, ces ellipses latérales qu'Eugène Fromentin avait laissées vides, se concentrant sur son duo Dominique-Madeleine. Pierre Barbéris pointe déjà ces lacunes dans ses notes pour l'édition Flammarion. Ainsi, il évoque un « roman secondaire "possible" » pour expliquer l'étourdissement de Julie en haut du phare que Dominique attribue au paysage¹ alors que Julie le reliera à la vue du premier contact physique entre Dominique et Madeleine. De même, Barbéris évoque cette possibilité d'un autre roman secondaire lorsque le lecteur apprend de la bouche de Madeleine que celle-ci souhaiterait marier Julie et Dominique² : « J'emmène avec moi mon père et Julie. J'y marierai ma sœur. Oh ! j'ai pour elle toutes sortes d'ambitions, les mêmes à peu près que pour vous, dit-elle en rougissant imperceptiblement. » (*DO*, p. 151). Jacqueline Harpman sera donc l'auteur de ce *roman secondaire possible*, comblant les vides laissés par Eugène Fromentin.

La narratrice et héroïne du roman est donc la jeune Julie d'Orsel, sœur de Madeleine, qui se présente et explique ses intentions dans l'introduction. Julie y regrette le peu de substance que Fromentin lui avait conféré dans son texte : « Il se peut que des lecteurs dociles à Dominique qui n'a regardé que ma sœur, Madeleine, ne m'aient pas remarquée : je suis au fond de la scène, toujours présente et toujours en colère. » (*CQD*, p. 9) Jacqueline Harpman propose donc un jugement de valeur sur son hypotexte. Julie pointe également l'égoïsme de Dominique, qui la pousse à combler les lacunes : « J'ai relu hier, pour la centième fois, le récit que Dominique a fait à ce monsieur Fromentin – j'allais dire de notre histoire, mais justement, ce n'est pas la nôtre, c'est la sienne. Il est passé à côté de nous en ne voyant que lui [...] » (*CQD*, p. 10). Elle écrit donc : « J'ai, comme chaque fois, refermé le livre, avec fureur, mais cette fois-ci je me suis dit que je devais rétablir la vérité » (*CQD*, p. 10) ; elle propose également cette phrase-clé qui donnera son titre au roman : « [...] je vais raconter *ce que Dominique n'a pas su* ou, s'il le savait, n'a pas dit. » (*CQD*, p. 9 ; nous soulignons)

Dans *CQD*, nous sommes donc face à une pratique définie par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* et déjà expliquée dans le chapitre portant sur *Du côté d'Ostende* : Julie, la narratrice, modifie le statut du texte d'Eugène Fromentin en opérant un recadrage : le récit initial est donné comme récit de faits ayant effectivement eu lieu, mais surtout il est contesté « [...] en tant que version fallacieuse, incomplète ou entachée de subjectivité. »³

¹ *DO*, note 174, p. 306.

² *DO*, note 192, p. 308.

³ SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 255.

La filiation entre *Dominique* et *Ce que Dominique n'a pas su* est explicitée dans l'introduction du roman, où Julie explique au lecteur qui elle est, d'où elle vient, et surtout quel est son but. D'une part par le titre, qui pourrait presque constituer une parodie du *Dominique* de Fromentin s'il ne plaçait le roman de Harpman dans une optique mélancolique, celle de l'ignorance qui fera le malheur des protagonistes. D'autre part, ces quelques mots de Julie qui expliquent son existence *livresque* et qui renvoient directement à Fromentin :

Les héros de romans ne meurent jamais, ils existent dans un univers défini par les mots du livre. Certains prétendent qu'ils sont enfermés dans un temps qui, trois jours ou trente ans, tourne en boucle et se répète de la première à la dernière page, mais que savent les humains ordinaires de leur propre réalité et comment discuteraient-ils de la mienne ? Moi, Julie d'Orsel, j'habite mon histoire, qui poursuit son cours. Oh ! je sais bien qu'elle a été conçue par un certain Eugène Fromentin, qui l'a publiée sous le titre *Dominique*, mais je sais aussi que je suis *moi*, dans *mon* monde, et je ne me soucie pas d'imaginer comment ces deux vérités se conjuguent. (*CQD*, p. 9)

Grâce à cet extrait, nous pouvons constater que Jacqueline Harpman se situe bien dans la transfiction de Richard Saint-Gelais puisqu'elle donne à voir ses personnages comme autonomes par rapport aux frontières textuelles qui les ont instaurés¹. En effet, Julie d'Orsel semble exister dans un entre-deux imaginaire, un au-delà des deux textes où elle est inscrite, à la fois celui de Fromentin, sur lequel elle peut donc désormais porter un regard réflexif voire critique, et celui de Jacqueline Harpman, par lequel elle corrige le premier, erroné : « [...] de telles pratiques appuient l'idée que le personnage transcenderait son texte d'origine pour se mettre à circuler à travers l'intertexte (quand ce n'est pas l'intermédialité), présent dans chaque œuvre mais assujetti, apparemment, à aucune. »² En effet, Julie écrit : « *De mon monde*, j'ai vu changer le vôtre, je le comprends sans doute mieux que vous ne comprenez le mien. » (*CQD*, p. 10 ; nous soulignons) Pour désigner ce lieu imaginaire où les personnages fictifs semblent « exister », Richard Saint-Gelais parle d'ailleurs de *forum transfictionnel*, « Valhalla romanesque, [...] lieu fantastique où se retirent les personnages lorsqu'ils ont quitté la scène textuelle [...] »³. Tout ceci va dans le sens d'une autonomisation de la fiction : dans la mesure où une *même* histoire (ou un même segment diégétique) peut faire l'objet de *plusieurs* versions, le statut de la fiction doit par conséquent être modifié. Celle-ci semblera donc non seulement plus « étoffée » (nouveaux personnages et événements), mais également « [...] émancipée par rapport à chacun des points de vue qu'on peut jeter sur elle. »⁴

¹ SAINT-GELAIS (Richard), *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

Julie développera plus tard sa relation avec son lecteur, qui est en réalité une double transmission. En effet, tandis que ce lecteur apprend de la bouche de Dominique ses malheurs amoureux, Julie, personnage secondaire, après avoir vécu ce qu'Eugène Fromentin raconte, puise dans l'esprit de ce lecteur des connaissances et une expérience que l'auteur de *DO* ne lui concédait évidemment pas : « On sera peut-être étonné de me trouver utilisant des termes que l'on n'avait pas encore inventés de mon temps : je retraduis des pensées qui, alors, restaient confuses. Mon savoir s'explique très simplement : je le prends dans l'esprit des lecteurs. Pendant qu'ils sont dans *Dominique*, moi je suis dans leur âme, je m'y promène à mon gré, je découvre ce qui s'y trouve [...] » (*CQD*, p. 60). Enfin, notons que la filiation entre les deux textes est encore davantage démontrée par une citation de *DO* (la seule !), que Julie d'Orsel met en évidence étant donné son caractère exceptionnel et véridique : « [...] pour une fois le récit de Dominique est si exact qu'il me paraît pertinent de le citer : *Madeleine à demi renversée, comme elle l'eût été sur un lit de repos, froissait par un geste nerveux un énorme bouquet de violettes qui toute la soirée m'avait enivré.* » (*CQD*, pp. 247-248)

Julie propose, toujours dans cette introduction, un lien avec la pratique de la réécriture chez Jacqueline Harpman, puisqu'elle met en relation *CQD* avec *Du côté d'Ostende* : « J'ai choisi cet écrivain – elle croit en toute sincérité être l'auteur de ce récit – car elle a déjà écrit l'histoire d'un personnage secondaire. De l'un de ses propres ouvrages, certes, mais cela montre qu'elle connaît la question, qu'elle sait ce qu'il en est d'être toujours à l'arrière-plan dans la vie des autres alors que l'on sent, naïvement, qu'on est au centre de la sienne. » (*CQD*, pp. 10-11) Cet extrait entre en parfaite résonance avec l'une des analyses de Jeannine Paque sur le même sujet : « Restaurer avec tout l'éclat possible une vie à peine évoquée en son état primitif est un exercice auquel Harpman s'entend à merveille pour s'y être déjà attachée. »¹

Ainsi, tout au long de son ouvrage, Harpman construit pour Julie un destin neuf, inventé de toutes pièces puisqu'il n'est nullement décrit dans *DO*. Comme le dit Adrienne Nizet, Harpman confère à son héroïne une vraie profondeur : « [...] [elle] fait des personnages de Fromentin de vrais humains. »² Ceci va donc dans le sens de ce que disent Genette et Saint-Gelais : il s'agit d'enrichir la biographie fictive (physique et psychologique) des personnages de l'hypotexte par la création d'une histoire personnelle, de pensées, de désirs.

¹ PAQUE (Jeannine), « Les héros de roman ne meurent jamais », *art. cit.*, p. 88.

² NIZET (Adrienne), *art. cit.*, p. 6.

Julie d'Orsel nous raconte donc son enfance, ses études de médecine réalisées grâce à un déguisement de garçon (on est au XIX^e siècle), sa tentative couronnée de succès (avec l'aide d'Olivier) de convaincre son père de demander en mariage Madame de Sainterive, etc. Là où Eugène Fromentin ne parle jamais d'enfants dans le couple Madeleine-Alfred, Julie met bien en évidence la question de la stérilité de l'époux. Surtout, elle nous dévoile une relation insoupçonnable dans *DO*, celle qui la lie avec ce même Olivier qui reste son cousin : elle lui a fait promettre d'être son premier amant, et celui-ci tiendra parole. Harpman explique donc parfaitement l'amour impossible et non payé de retour de Julie pour Olivier dans le texte de Fromentin : il s'agirait d'une invention d'Olivier pour justifier l'abandon de Julie au profit d'Isabelle de Lancret. Julie écrira donc : « Comme il était plein de remords, il s'enquérât de mon humeur auprès de Dominique, qui n'y comprenait rien et se contentait de lui répondre qu'elle paraissait mauvaise. Bientôt, Olivier craignit que ce brusque souci parût étrange et il inventa une histoire rocambolesque selon laquelle j'étais follement amoureuse de lui et voulais à toute force l'épouser. » (*CQD*, p. 231) Pieux mensonge qui sauve les apparences.

CQD présente donc une extension qui appelle une transdiégétisation homodiégétique et une continuation paraleptique : Jacqueline Harpman invente des personnages et des dialogues entre ceux d'Eugène Fromentin et les siens, raconte des épisodes absents ou développe certains présents dans *DO*, justifie l'état de santé de Julie à la fin du roman par une mononucléose infectieuse, maladie inconnue à l'époque, etc. Elle va aussi et surtout *créer* deux éléments primordiaux. Tout d'abord, le fait que Madeleine, après une soirée à l'opéra en compagnie de Dominique, aurait accepté de lui avouer ses sentiments. Hélas, Julie, partie à la recherche de l'amoureux, ne l'aurait pas trouvé, et Madeleine se serait ravisée. Ensuite, après avoir sommé Dominique de ne plus jamais la revoir, Madeleine meurt dans *CQD*, ce qui n'est pas le cas dans *DO* puisqu'on ne sait plus rien d'elle après cette sommation (Dominique s'est complètement retiré de la vie mondaine parisienne et ne l'a plus jamais revue) : il s'agit donc de l'unique transpragmatisation dans *CQD*, majeure cependant. À propos de ces ajouts et de ces modifications, Jacqueline Harpman dira : « [...] j'ai [...] changé des épisodes entiers en y introduisant un scandale parfaitement plausible selon moi, comme le fait de transformer en viol de Madeleine l'épisode de sa nuit de noce, et d'expliquer sa chasteté à l'égard de Dominique par la peur d'être enceinte, puisque j'avais déclaré son mari stérile, ce qu'on ne dit pas toujours. Une manière de traduire tout ce qui m'avait énervée chez Fromentin. »¹

¹ PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », *art. cit.*, p. 14.

De même, le texte présente à plusieurs reprises une *transmotivation*¹, ce qui est assez rare chez Harpman. Ainsi, notons une motivation : là où Fromentin n'apporte aucune raison à la fidélité de Madeleine (puisqu'on ne sait pas si elle aime Dominique), Julie prétend que c'est parce qu'Alfred de Nièvres était stérile et qu'elle avait peur de mettre au monde un enfant adultérin de Dominique². De même, on peut mettre en évidence une transmotivation pure, lorsque Julie laisse échapper un cri en haut du phare, devant la mer déchaînée : Eugène Fromentin fait dire à Dominique que c'est à cause de la beauté angoissante du paysage marin, mais Julie le contredit puisqu'elle venait en fait de les apercevoir, Madeleine et lui, corps contre corps, découvrant enfin leur amour. Les pratiques de la réécriture littéraire telles que les a identifiées Gérard Genette dans *Palimpsestes* sont donc nombreuses dans ce roman.

L'élément qui est sans doute le plus intéressant dans *CQD* est le rapport que Julie d'Orsel entretient avec le texte même de Fromentin, et donc avec le récit de Dominique. En effet, Harpman, à travers elle, n'hésite pas à critiquer son hypotexte et à pointer les erreurs de Dominique³, ce qui s'apparente à une transvalorisation négative ou dévalorisation primaire (car concernant le héros de l'hypotexte) selon Gérard Genette toujours, puisque Dominique voit son image considérablement noircie par les propos de Julie dans le roman harpmanien. Par exemple, lorsqu'il décrit Madeleine, voici ce que dit Julie : « J'ai lu et relu vingt fois la description que Dominique fait [de Madeleine] : je n'y comprends rien. Il parle de robe triste, de teint froid, d'yeux qui s'ouvrent mal, de cheveux noirs, de taille indécise et même d'une robe usée ! Jamais mon père ni ma mère n'eussent permis de robes usées ! Il a dû la confondre avec ma tante Orsel [...] » (*CQD*, pp. 32-33). De même, à propos de la promenade au phare, Julie n'est pas d'accord avec ce que Dominique en dit : « Jusqu'ici, le récit de Dominique est presque exact, c'est ensuite qu'il devient tout à fait faux. » (*CQD*, p. 169) La narratrice et héroïne ne se contente pas de mettre en avant les erreurs de Dominique, mais elle relate aussi ses défauts, principalement au sujet de son attitude envers Madeleine. Ainsi, elle le soupçonne de mentir (« Il prétend n'en avoir rien su pendant un an : comment le croire ? » ; *CQD*, p. 39), lui reproche son inactivité constante (« Pourquoi diable, quand il comprit enfin qu'il aimait Madeleine, ne tenta-t-il rien ? » ; *CQD*, p. 42), son incompréhension de l'évidence (il écrit :

¹ Genette la définit comme une « substitution de motif » ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 457-458. La transmotivation, transformation sérieuse sémantique ou transposition thématique, peut être *positive* (*motivation* : donner un motif à une action qui n'en possédait pas dans l'hypotexte), *négative* (*démotivation* : enlever le motif d'une action) et *substitutive* (enlever le motif d'une action et le remplacer par un autre).

² La question de la stérilité est récurrente chez Jacqueline Harpman : Léopold Wiesbeck, Gaston Auberger, Alfred de Nièvres, Girolamo (*La Dormition des amants*), Madame d'Afflighem (*Le Placard à balais*), etc.

³ « [...] l'histoire telle que la racontait Fromentin m'avait déplu » ; dans PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », *art. cit.*, p. 14.

« Julie m'examinait à la dérobée, puis se collait le visage aux vitres et regardait les rues » ; *DO*, p. 250) et son ignorance : « Il ne s'interroge jamais sur Madeleine pendant les deux années qui s'écoulèrent avant le mariage, comme si, à ses yeux, elle n'avait pas d'existence propre, pas de vie intérieure, ni intention, ni espoir. C'est une surface plate, un écran sur quoi il projette une rêverie qui n'appartient qu'à lui. Il n'a rien su d'elle. » (*CQD*, p. 45) Il est donc évident que, pour contrebalancer cette dévalorisation de Dominique (pour lequel le lecteur éprouve non pas tant du mépris ou de la haine mais surtout de la pitié), Jacqueline Harpman propose dans *CQD* une valorisation secondaire, puisqu'elle concerne un personnage secondaire de l'hypotexte : Julie d'Orsel prend davantage d'importance aux yeux du lecteur, elle « vit » réellement une autre histoire, et le lecteur tend à s'attacher à elle et à la soutenir.

Terminons par une citation de *DO* qui montre bien à quel point les deux romans peuvent être rapprochés, puisqu'il suffirait de changer les prénoms et les pronoms pour que cette phrase de Dominique au sujet de Madeleine puisse avoir été écrite par Julie :

« Comment ! me disais-je, elle ne saura pas même que je l'ai aimée ! Elle ignorera que pour elle, à cause d'elle, j'ai usé ma vie et tout sacrifié, tout, jusqu'au bonheur si innocent de lui montrer ce que j'ai fait dans l'intérêt de son repos ! Elle croira que j'ai passé à côté d'elle sans la voir, que nos deux existences auront coulé bord à bord sans se confondre ni même se toucher, pas plus que deux ruisseaux indifférents ! Et le jour où plus tard je lui dirai : "Madeleine, savez-vous que je vous ai beaucoup 'aimée' ? elle me répondra : "Est-ce possible ?" Et ce ne sera plus l'âge où elle aurait pu me croire ! » Puis je sentais qu'en effet nos deux destinées étaient parallèles, très rapprochées, mais irréconciliables, qu'il fallait vivre côte à côte et séparés et que c'était fini de moi. Alors j'imaginai des hypothèses. Il y avait des : Qui sait ? qui surgissaient aussitôt comme des tentations. À quoi je répondais : Non, cela ne sera jamais ! Mais de ces suppositions insensées, il me restait je ne sais quelle saveur horriblement douce dont le peu de volonté que j'avais était enivrée ; puis je pensais que c'était bien la peine d'avoir si courageusement lutté pour en arriver là. (*DO*, pp. 170-171)

Dans *CQD*, Jacqueline Harpman se pose donc encore une fois face à la tradition littéraire. Ici, toutefois, ce n'est plus pour marquer son admiration envers un modèle, mais plutôt pour montrer son désaccord envers une histoire dont elle a gardé un souvenir erroné et qu'elle va donc réécrire selon le point de vue d'un personnage secondaire. Cependant, il faut préciser qu'elle complète plus qu'elle ne complexifie le récit d'Eugène Fromentin. Si elle se préoccupe de rétablir la vérité sur certains événements et de conférer plus de profondeur psychologique à un personnage de l'hypotexte et donc à l'ensemble de cet hypotexte par la confrontation de deux (voire trois) focalisations internes, Harpman reste bien dans le genre du roman d'analyse à la française du XIX^e siècle, réaliste et vraisemblable ; la prise de libertés, qui réside dans la critique de l'hypotexte, n'a donc pas lieu sur le plan générique.

4.6. Harpman contre Sophocle : la vérité sur Antigone et Œdipe

*Les poètes ne savent pas tout sur ce qu'ils disent :
heureusement, car il pourrait bien arriver qu'ils
s'en épouvantent et ne disent plus rien.*¹

Lorsqu'on envisage la nouvelle « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? »² et la triple pièce de théâtre intitulée *Mes Œdipe*³, la critique littéraire pointe fréquemment la démythification mise en place par Jacqueline Harpman. Prenant comme hypotextes allographes explicites *Œdipe roi*⁴, *Œdipe à Colone*⁵ et *Antigone*⁶ de Sophocle, elle en réutilise les personnages célèbres et leur restitue leur « dimension humaine primitive »⁷ en faisant d'eux des êtres plus humains et vraisemblables, ainsi que moins divins et héroïques ; il s'agit d'un « acte de transgression contre les textes antérieurs »⁸. Jacqueline Harpman s'inscrit ainsi dans une pratique littéraire mise en évidence par Ariane Ferry : « [...] renouvelant le questionnement de ces mythes, nos auteurs invitent le lecteur à considérer d'un œil neuf des personnages mythologiques parfois figés dans des poses et des discours dramatiques trop répétés. »⁹ Ce faisant, Jacqueline Harpman vise à établir *sa* propre vérité concernant les textes sophocléens, et non pas *la* vérité, comme elle le dit elle-même : « [...] c'est subjectif évidemment, c'est ma manière de voir... Je n'ai jamais, à aucun moment, espéré ni désiré être objective, impartiale, etc. ; je veux toujours être partielle, intolérante et personnelle. »¹⁰ Le travail de « CEO » et *MCE* s'apparente donc à de la dénégation ainsi qu'à de la subversion des textes de Sophocle ; de même, il s'agit, selon la terminologie de Bloom, de *kenosis* (rupture radicale avec le précurseur) et d'*askesis* (purge de l'héritage imaginaire en commun avec l'auteur dont on réécrit le texte) : Jacqueline Harpman règle ses comptes avec Sophocle, le nie pour mieux le dépasser. En cela, les œuvres concernées relèvent bel et bien de la satire.

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Relire Sophocle » (1990), dans *Écriture et psychanalyse*, *op. cit.*, p. 141 [pp. 101-143]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en « RS ».

² HARPMAN (Jacqueline), « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? », dans *La Lucarne*, *op. cit.*, pp. 7-43. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en « CEO ».

³ HARPMAN (Jacqueline), *Mes Œdipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « Tragédie », 2006. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *MCE*.

⁴ SOPHOCLE, *Œdipe roi*, dans *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964 [V^e siècle ACN], pp. 103-143. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *ŒR*.

⁵ SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, dans *op. cit.*, pp. 259-308. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *ŒC*.

⁶ SOPHOCLE, *Antigone*, dans *op. cit.*, pp. 67-101. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *AN*.

⁷ PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », *art. cit.*, p. 14.

⁸ FERRY (Ariane), « En finir avec le théâtre : transmodalisation et renouvellement de la réécriture mythique (*Œdipe sur la route* et *Antigone* d'Henry Bauchau ; *Medea Stimmen* de Christa Wolf ; *Amphitryon* d'Ignacio Padilla) », dans ENGÉLIBERT (Jean-Paul) et TRAN-GERVAT (Yen-Maï) (dir.), *op. cit.*, p. 148 [pp. 141-150].

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ PAQUE (Jeannine), « Œdipe, Freud et Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. VIII.

Harpman considère, comme nous le verrons, que Sophocle a « menti » et que son récit des événements, dans *ŒR*, *ŒC* et *AN*, est faux. Cela va donc plus loin que la correction qu'elle propose, via des extensions et des continuations, dans *Du côté d'Ostende* et *Ce que Dominique n'a pas su*. Pour elle, il est nécessaire de rétablir la vérité par le biais de plusieurs transvalorisations (positives et négatives selon les textes) et plusieurs transpragmatisations : Œdipe ne se crève pas les yeux dans *MŒ*, Jocaste ne se suicide ni dans « CEO » ni dans *MŒ*, et enfin Antigone n'enterre pas son frère dans « CEO ». Ces transpragmatisations appellent obligatoirement une transdiégétisation homodiégétique, et Harpman complète de plus la trame des pièces de Sophocle par des extensions : par exemple, elle crée le personnage de Sophronie et narre l'arrivée discrète d'Œdipe à Thèbes. Elle introduit également dans ses textes quelques éléments modernes : langage actuel parfois familier, allusions anachroniques au tourisme, etc.

Voici d'ailleurs ce que l'auteure dit à propos de son travail d'écriture, paraphrasant sans peut-être même le savoir la définition de la transdiégétisation homodiégétique proposée par Gérard Genette dans *Palimpsestes* : « [...] un de mes très grands amusements est de prendre une histoire, un scénario qui existe, d'y rester tout à fait fidèle, de raconter exactement les mêmes événements, le même déroulement, la même fin, *mais en donnant une tout autre signification.* »¹ Cependant, lorsqu'elle prétend raconter « exactement les mêmes événements », il s'agit bien sûr des éléments *constitutifs* de l'action, puisqu'elle ne se prive pas de modifier des éléments plus ponctuels tout au long de ses textes ; le début et la fin des histoires sophocléennes sont bel et bien conservés, ce qui est surtout d'importance quant à la mort d'Antigone et donc quant à l'extinction de la lignée des Labdacides, « un des éléments pilier du mythe qui résiste et survit à la diachronie » selon Dora Leontaridou².

« CEO » et *MŒ* sont donc bien des transfictions, et surtout des contrefictions par substitution, selon les théories de Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* : Harpman remplace plusieurs faits présents dans les trois pièces de Sophocle par d'autres faits qu'elle a elle-même inventés, plus vraisemblables selon elle, et surtout correspondant mieux à la vérité. Ces deux textes constitueraient donc des réécritures « parfaites », au sens où on l'entend généralement lorsqu'il s'agit d'hypertextualité (et non pas de stylistique) : Harpman reprend les textes de Sophocle point par point, les réécrit à sa manière tout en modifiant le sens global par des changements de sens particuliers ; elle nous offre sa propre version des faits.

¹ PAQUE (Jeannine), « Œdipe, Freud et Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. X. Nous soulignons.

² LEONTARIDOU (Dora), « Décomposition et recomposition de l'identité féminine dans l'œuvre de Jacqueline Harpman », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *op. cit.*, p. 137 [pp. 123-141].

Ariane Ferry distingue deux types de réécriture mythique et donc deux approches distinctes des mythes : d'une part, les réécritures dramatiques, dont le but est de produire des émotions en représentant à nouveau une histoire connue, par le biais d'une focalisation sur une crise brève reprenant les grands traits du mythe traité ; d'autre part, les textes critiques, qui souhaitent produire un nouveau savoir et « éclaircir autrement » en dessinant « [...] l'horizon culturel et philosophique permettant d'ouvrir et de fonder le questionnement du mythe et de ses avatars littéraires. »¹ Ce propos se justifie pleinement car Harpman réalise les deux possibilités dans ses écrits. En effet, elle est l'auteure d'un texte psychanalytique, « Relire Sophocle », mais aussi, comme nous l'avons dit, de deux textes littéraires portant sur ce même auteur. Ariane Ferry avait mis en évidence la difficulté à se dégager du genre dramatique lorsqu'il s'agit de réécrire un mythe, par exemple celui d'Antigone :

Au-delà des variations où se sont engagées les multiples réécritures par lesquelles [les mythes] ont été questionnés et interprétés, la fidélité générique, en imposant une continuité formelle, n'a pas été sans conséquences : la liberté d'invention des dramaturges apparaît [...] doublement limitée par ce qu'on pourrait appeler la force de loi programmatique propre au mythe, et par une tradition générique qui pèse sur la représentation que chaque écrivain a du mythe (découpage scénique, affrontements dialogués attendus, temporalité resserrée) [...].²

Jacqueline Harpman se libère de cette contrainte dramatique dans « CEO » car elle transpose l'histoire d'Antigone dans une nouvelle (il s'agit donc d'une transmodalisation). Cependant, dans *MCE*, elle reste attachée au genre théâtral (supprimant toutefois le chœur antique), ce qui la place également dans la catégorie de l'imitation de Gérard Genette.

Préalablement à l'étude proprement dite des réécritures, il faut préciser, à l'instar d'Yvette Lepinois³, que nous ne parlerons désormais plus de *mythe*, terme dont l'utilisation pose question puisqu'il recouvre souvent, selon chaque utilisateur, des acceptions différentes. Harpman, elle, se réfère constamment et de manière explicite aux *textes* de Sophocle (« J'ai un compte à régler avec [Sophocle] depuis longtemps dans la mesure où il ne me paraît pas exagérément titillé par la vraisemblance psychologique. »⁴) Il serait possible de parler de *mythe littéraire*⁵ – un récit mythique dont les éléments essentiels sont repris dans plusieurs textes –, mais nous nous bornerons à désigner les textes de Sophocle comme des hypotextes.

¹ FERRY (Ariane), *art. cit.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 141.

³ LEPINOIS (Yvette), *op. cit.*, p. 8. Elle y justifie son choix de l'*Antigone* de Sophocle comme texte de base.

⁴ VERDUSSEN (Monique), « L'élégance et l'insoumission », dans *La Libre Belgique*, 18 octobre 2006, p. 2.

⁵ SELLIER (Philippe), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, n°55, octobre 1984, pp. 112-126.

Avant toute chose, il nous semble pertinent de résumer brièvement les trois tragédies de Sophocle, dans la mesure où la réécriture littéraire à l'œuvre dans « CEO » et *MCE* ne peut être appréciée pleinement que grâce à une bonne connaissance des hypotextes.

Dans *ÆR*, un prêtre vient demander l'aide d'Œdipe, roi de Thèbes : la cité est frappée par la peste. Revenu de Delphes où il a consulté un oracle, Créon explique qu'Apollon est furieux que la mort de Laïos n'ait pas été élucidée ; Œdipe promet donc de rechercher et de punir le coupable¹. Arrive le devin Tirésias, qui, contraint et forcé, lui avoue une partie de la vérité : tout est sa faute. Œdipe apprend le reste par des anciens serviteurs et se remémore enfin la prédiction de Phœbos selon laquelle il tuerait son père et s'unirait à sa mère : « [...] comme tout est clair, à présent ! [...] Tel, moi-même, je me suis dévoilé : enfant indésirable, époux contre nature, meurtrier contre nature ! » (*ÆR*, p. 135) Jocaste se pend, Œdipe se crève les yeux et s'exile à jamais en laissant Thèbes aux mains de Créon qui devient roi.

Dans *ÆC*, Œdipe voyage avec Antigone qui prend soin de lui. Au courant de ses « méfaits », les Athéniens le chassent malgré leurs prières. Thésée, roi d'Athènes, survient et accepte de les héberger, mais Ismène apparaît et apprend à Œdipe que ses fils et son frère ont reçu un oracle – la ville où Œdipe serait enterré en bénéficiera – et qu'ils arrivent pour le faire revenir à Thèbes. Créon survient et enlève ses deux nièces, mais Thésée enverra ses troupes et les ramènera, au bonheur d'Antigone². Polynice vient réclamer l'aide de son père mais celui-ci le renvoie en souhaitant que son frère et lui s'entre-tuent. Voyant la foudre tomber non loin de là, Œdipe comprend qu'il est désormais temps pour lui de mourir et il demande à Thésée de l'accompagner afin qu'il soit le seul à connaître l'emplacement exact de son tombeau.

Dans *AN*, on apprend que Polynice et Étéocle se sont entre-tués pour le trône de Thèbes. Créon a organisé les funérailles d'Étéocle et interdit celles de Polynice. Antigone décide de braver l'interdiction³. Malgré les conseils de Tirésias⁴, Créon la fait enfermer dans un caveau avant de se raviser : trop tard, Antigone s'est pendue et Hémon, son fiancé et fils de Créon, a mis fin à ses jours, provoquant par là le suicide d'Eurydice, femme de Créon.

¹ « Quel que soit le coupable, j'interdis [...] que personne l'accueille, lui adresse la parole [...]. [...] je voue ce misérable à traîner, privé de tout, ses misérables jours. » (*ÆR*, pp. 110-111)

² « ŒDIPE : Mes deux enfants, approchez-vous de votre père et donnez-lui ce qu'il n'espérait plus, donnez-lui de vous serrer dans ses bras. ANTIGONE : Ce souhait sera vite exaucé : c'est notre plus cher désir. » (*ÆC*, p. 291)

³ « Si j'avais dû laisser sans sépulture un corps que ma mère a mis au monde, je ne m'en serais jamais consolée ; maintenant, je ne me tourmente plus de rien. » (*AN*, p. 79)

⁴ « Je t'avertis [...] que plusieurs soleils n'accompliront pas leur course que tu ne donnes à la mort un enfant de tes entrailles en expiation des victimes dont tu as à répondre [...] » (*AN*, pp. 94-95).

4.6.1. « Relire Sophocle » : la psychanalyse au service de la littérature

L'article de psychanalyse « Relire Sophocle » a déjà été mentionné : il sera désormais considéré comme clé de lecture pour les deux réécritures que sont « CEO » et *MCE*. Jacqueline Harpman, dans le cadre de sa profession, relit les textes de Sophocle, et surtout *ŒR*, afin de les interpréter à l'aide d'outils psychanalytiques, notamment freudiens et kleinien. Elle y pointe déjà les invraisemblances des textes sophocléens et surtout met ses connaissances psychanalytiques à profit pour analyser le comportement des personnages de Sophocle :

Tirésias, c'est la part d'Œdipe qui connaît la vérité et qui sait qu'Œdipe ne pourra la supporter. [...] Tirésias est aveugle parce qu'il représente une part du sujet qui était enfouie dans les profondeurs, dans les abîmes intérieurs, sans contact avec la lumière du jour, c'est-à-dire les perceptions actuelles d'Œdipe. Il était, jusqu'au moment où il est appelé, le refoulé, enfermé dans la nuit et le silence. Sommé de parler, il n'a pas pu résister au plaisir d'exposer son savoir, si dangereux qu'il fût. [...] Tirésias, c'est la part d'Œdipe qui était allée se cacher avec son crime, laissant le reste de la personnalité jouir de la vie, épouser une reine, devenir roi et avoir des enfants : là, l'envie envers le reste de la personnalité avait crû lentement [...] (« RS », pp. 111-113).

Jacqueline Harpman propose dans cet article plusieurs « solutions » qui auraient permis aux textes de Sophocle d'être plus vraisemblables, mais qui n'ont bien entendu pas été adoptées ; on les retrouvera d'ailleurs dans « CEO » et *MCE*. Par exemple, elle écrit : « Adieu légende, adieu tragédie. Adieu les yeux crevés et le destin affreux. Il suffit que l'enfant adopté prenne le contrôle de son agressivité et se donne une règle de comportement sexuel. » (« RS », p. 121) Elle imagine aussi plusieurs pistes de sortie pour les personnages :

J'avais été frappée par la constatation que toute la trame d'*Œdipe-Roi* repose sur le déni, le clivage et l'attaque des liens. À chaque instant du processus dramatique, on l'interrompt si on imagine un autre mode d'être et de réagir que celui des mécanismes de défense archaïques. Tout personnage qui prend ses responsabilités (Œdipe arrivant à Thèbes avouerait qu'il vient de tuer un voyageur), qui obéit aux dieux qu'il est censé révéler (Laïos à qui le dieu a interdit d'avoir une postérité s'abstient de procréer), qui rassemble deux informations (Œdipe a reçu l'oracle même qui avait conduit Laïos à l'infanticide, Jocaste a eu un fils exposé et Œdipe a eu les chevilles blessées, etc.) arrête le cours des événements. (« RS », pp. 104-105)

Ainsi, nous supposons que cette relecture de Sophocle, publiée en 1990 dans la *Revue belge de psychanalyse*, a fonctionné comme élément déclencheur pour « CEO » (1992) et *MCE* (2006) : travailler sur l'œuvre de Sophocle avec des outils psychanalytiques a sans doute donné à Jacqueline Harpman l'envie d'écrire sa propre version des différentes histoires et ainsi intégrer Sophocle et ses textes à sa seconde profession, celle de romancière.

4.6.2. Le point de vue d'Antigone : démythification et dévalorisation

On l'a dit, « CEO » fait partie d'un vaste mouvement de correction de l'image de femmes illustres de l'Histoire chez Harpman. Il s'agit donc d'une sorte de démythification du personnage d'Antigone tel qu'il a été véhiculé au fil des siècles. Sous la plume harpmanienne, la jeune femme se montre consciente de ce qu'on dira d'elle durant les siècles suivants, comme l'explique Christel D'Hoedt : « Jacqueline Harpman investit ses personnages d'un savoir quasi visionnaire puisqu'ils intègrent dans leur discours l'interprétation qu'on donnera d'eux et de leurs actes dans le futur [...] »¹. Ainsi, Antigone sait que les mensonges de Créon fonderont sa légende et ne pourront être démentis qu'à condition qu'elle-même prenne la parole pour se défendre. Son but est donc de déconstruire sa légende, légende dont la société s'est servie pour imposer et maintenir la soumission des femmes aux hommes. Pour ce faire, Antigone ne voit qu'une seule solution : rétablir la vérité et raconter son histoire, ce qui s'est réellement passé, à savoir le fait qu'elle n'a *jamais* accepté d'enterrer son frère Polynice et qu'elle a endossé la responsabilité de cette transgression afin de protéger de la mort une femme innocente qui avait obéi à l'ordre de Créon. D'emblée, Antigone nous dit donc :

Je n'enterrerai pas mon frère. Que les vautours se régalent. Je vais tous les jours aux portes de la ville, je le regarde pourrir et je lui crache dessus. Le peuple de Thèbes est indécis, il a des idées simples : je me dois aux funérailles du frère, l'honneur de la famille exige mon sacrifice, le déroulement naturel des choses est que je transgresse les ordres de Créon, Polynice dort en paix, on m'exécute et c'est moi qui erre autour de ma carcasse non recouverte de terre : qui viendrait accomplir les rituels pour moi ? (« CEO », p. 7)

L'intégralité de la nouvelle se présente sous la forme d'un monologue intérieur mené par Antigone. Dans son article sur *La Lucarne*, Madeleine Cottenet-Hage relie d'ailleurs ce choix narratologique avec la pratique professionnelle de la psychanalyse de Harpman,

[...] c'est-à-dire de l'écoute de la parole, d'une parole qui s'enfonce loin dans les zones obscures d'un non-dit et qui constitue [...] une revendication par l'analysant de sa différence. Revendication qui passe [...] par la prise de conscience et le rejet de certaines images qui ont servi à structurer le Moi mais l'ont enfermé dans un carcan [...]. Ce sont des Images que son Histoire personnelle, les Autres, la Société, la Culture lui ont transmises mais qui, au lieu de servir sa liberté, l'ont emprisonné dans des représentations figées et contraignantes.²

¹ D'HOEDT (Christel), *À la rencontre d'Antigone : quatre réécritures contemporaines du mythe d'Antigone au regard de l'Antigone de Sophocle : Walter Simons, Bertolt Brecht, Henry Bauchau et Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005, p. 109.

² COTTENET-HAGE (Madeleine), « Voix iconoclastes : *La Lucarne* de Jacqueline Harpman », dans GRATTON (Johnnie) et IMBERT (Jean-Philippe) (dir.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui. Actes du colloque de University College Dublin (14-16 septembre 1995)*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, p. 97 [pp. 97-105].

Harpman nous donne à voir une jeune femme révoltée contre la société patriarcale et contre le rôle que tous souhaiteraient la voir jouer afin de fonder sa légende. La dotant d'une psychologie moderne, elle la dégage des « textes et représentations qui l'ont fossilisée »¹. Hélas, Œdipe lui démontre bien qu'elle n'échappera ni au conditionnement que Sophocle lui a imposé ni à l'image qui sera la sienne et qui fera office de modèle pour les femmes à venir : « Tu seras l'exemple de la fille admirable, [...] tu auras donné ta vie à mon expiation. Tu serviras de modèle aux générations, en ton nom, on prêchera le sacrifice des filles et des femmes aux nobles causes des hommes. Ton nom sera celui de l'honneur des familles. Tu peux me haïr autant qu'il te convient, tu ne t'arracheras jamais à ta légende. » (« CEO », p. 19) Antigone nous explique donc qu'elle n'obéira pas à son destin et qu'elle n'entertera pas son frère. De même, en bonne héroïne harpmanienne opposée aux conventions de toutes sortes, elle refuse le mariage proposé par Hémon ; Dora Leontaridou écrit à ce sujet : « Le devoir à la lignée coïncide avec le devoir religieux. Antigone se débarrasse d'un coup et de l'un et de l'autre. »² Elle repousse donc les contraintes imposées par la société à la fille, à la sœur et à l'épouse. Toutefois, la légende aura vite fait de la rattraper : Créon, constatant qu'elle n'enfreindra pas la loi en enterrant son frère, engage une femme lui ressemblant pour accomplir les rites funéraires interdits. Antigone acceptera avec courage et résignation d'endosser la responsabilité du crime afin de sauver la vie de la Thébaine. Peu avant d'être enfermée dans son caveau, elle écrira donc : « Je jure qu'aucun dévouement ne m'anime, je ne me sacrifie pas à mes frères et je n'ai pas suivi Œdipe de mon plein gré, mais la nuit emporte mon serment, il se dissipera aux premières lueurs de l'aube. » (« CEO », p. 40)

Nous avons rencontré plusieurs études de « CEO » selon les théories de Gérard Genette. Yvette Lepinois³, par exemple, explique que la nouvelle est une transmodalisation intermodale, plus précisément une narrativisation⁴, et qu'elle comporte une transmotivation (Antigone refuse égoïstement d'enterrer son frère Polynice), une transpragmatisation (selon Antigone, Jocaste ne s'est pas suicidée, elle a été assassinée par des gardes sur ordre de Créon) et enfin une dévalorisation de tous les personnages. Toutefois, nous ne pouvons pas la rejoindre sur l'absence totale de transdiégétisation car nous avons déjà vu à quel point une transdiégétisation homodiégétique est nécessaire, et surtout lorsqu'elle écrit que « CEO » présente une valorisation univoque d'Antigone : le propos, s'il n'est pas faux, est à nuancer.

¹ COTTENET-HAGE (Madeleine), *art. cit.*, p. 100.

² LEONTARIDOU (Dora), *art. cit.*, p. 135.

³ LEPINOIS (Yvette), *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴ Dora Leontaridou fait de même (*art. cit.*, p. 132).

Dans la même optique, nous ne sommes pas d'accord avec les propos de Dora Leontaridou lorsqu'elle écrit que la nouvelle « CEO » est une « [...] continuation analeptique qui selon Genette consiste à "remonter de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu ou du moins plus satisfaisant." »¹ En effet, Jacqueline Harpman n'invente aucune action antérieure à celles décrites dans *ÆR*, elle se contente de les reprendre en les modifiant.

Avant d'entamer l'analyse, précisons qu'on retrouve dans « CEO » les solutions proposées par Jacqueline Harpman dans « RS » pour éviter aux personnages de Sophocle leur destin tragique dû à la fatalité. Par exemple, elle écrit dans « CEO » : « [...] rien ne serait arrivé [si Laios] eût tranquillement élevé son fils, comme il convenait. » (« CEO », p. 31)

Selon les théories de Saint-Gelais, nous avons donc affaire à un décentrement : d'une focalisation externe chez Sophocle (évidente car il s'agit de théâtre), Harpman passe à une focalisation interne sur un seul personnage, Antigone. Par sa voix, Harpman rétablit la vérité sur les événements narrés par Sophocle : cette transpragmatisation nous donne à voir l'histoire d'une manière tout à fait différente. Au sujet de ce qui est dit dans *ÆR*, Antigone prétend que Jocaste ne s'est pas suicidée : « Je pense que [m]a mère était épuisée mais, même à bout de forces, je sais qu'elle n'a pas choisi de mourir. On a dit qu'elle s'était pendue : c'est faux, j'étais là. [...] je crois que Créon la fit pendre par ses gardes. » (« CEO », pp. 17-18) Quant à ce qui est dit dans *ÆC*, Antigone nie le propos de Sophocle sur les conditions de leur voyage : « Œdipe a beaucoup parlé de notre misère : là comme ailleurs, il a menti. J'avais ma fortune et lui la sienne, nous n'avons manqué de rien. » (« CEO », p. 24) Pour *AN*, elle revient sur le stratagème de Créon visant à précipiter les événements : « Ainsi Créon n'a pas voulu attendre. Quelle femme a-t-il chargée des tâches qu'il m'assignait, quelle récompense a-t-il promise ? [...] je ne peux m'empêcher de l'admirer. Il a donc fini par comprendre qu'il ne devait pas compter sur moi. » (« CEO », p. 38) Ce sont à chaque fois de petits éléments qui sont modifiés par rapport à l'histoire d'origine, mais cela change radicalement la vision proposée au lecteur. Enfin, toujours dans le cadre de cette démythification déjà mentionnée, Jacqueline Harpman procède via Antigone à une dévalorisation physique et psychologique de tous les personnages de Sophocle. De ce fait, comme le dit Christel D'Hoedt, « [l]'univers tragique de Sophocle où se mouvaient des personnages héroïques et majestueux a disparu de la nouvelle de Jacqueline Harpman pour faire place à un monde empreint d'une atmosphère malsaine. »²

¹ LEONTARIDOU (Dora), *art. cit.*, p. 132.

² D'HOEDT (Christel), *op. cit.*, p. 113.

Le premier à être critiqué est Œdipe, ce « poison d'homme » (« CEO », p. 29), et les propos d'Antigone à son sujet sont virulents : « [...] Œdipe était lâche¹ et quand je le regardais dans les yeux il détournait le regard » (« CEO », p. 10) et « Il y avait longtemps que je détestais mon père et désormais son regard ne me ferait plus peur en me gluant dessus. » (« CEO », pp. 8-9) Jacqueline Harpman aggrave ainsi son cas en faisant de lui un double incestueux, car non seulement il est amoureux de sa mère, mais en plus il viole ses enfants :

J'avais horreur de ses mains qui traînaient toujours quelque part sur moi. Il ne levait jamais tout à fait les paupières, on ne connaissait pas la couleur de ses yeux, mais quand il était là l'impudeur devenait une eau sale où l'on se noie. Debout, raide, emballée dans des tissus épais qui cachaient bien les formes, je me sentais nue, étalée, les cuisses ouvertes. Mes frères n'étaient pas à l'abri, même il était plus audacieux avec eux qu'avec moi : c'est aussi que Jocaste craignait moins l'inceste avec les fils, il ne produit pas d'enfants. Ismène, *qui est très bête*, mit beaucoup de temps à comprendre ce qui la menaçait et n'évita pas d'être seule avec lui. Voyons ! me disait-elle, ton père ! jusqu'au jour où on la trouva hurlante, la robe arrachée, sous Œdipe tressautant qui dans sa hâte souillait le sol de la colle immonde qui avait fécondé Jocaste et engendré la fille qu'il voulait violer. (« CEO », p. 9 ; nous soulignons)

Jocaste est également dévalorisée par la voix d'Antigone, qui la qualifie de « veuve en rut » (« CEO », p. 15) « [...] qui n'avait aimé [d'Œdipe] que son sexe érigé. » (« CEO », p. 21) On retrouvera d'ailleurs cet appétit sexuel dans *MCE*, avec un regard moins acerbe cependant. Selon Yvette Lepinois, le mépris d'Antigone à l'égard de Jocaste proviendrait de la hantise de celle-ci de perdre sa beauté et de son angoisse de vieillir, « [...] peut-être parce [que cela] confine la femme dans le rôle étroit d'objet, animé strictement de sentiments médiocres. »² Les frères et les sœurs d'Antigone sont aussi critiqués : d'Ismène, entièrement soumise aux autres, Antigone dit qu'elle « [...] est incurable, elle n'a rien compris à notre histoire. [...] La véritable bêtise ne comprend aucun raisonnement » (« CEO », p. 35) ; les frères sont détestés³, même si Antigone reconnaît qu'elle aurait pu s'entendre avec Étéocle : « Peut-être, si nous avions eu le temps, ce frère-là et moi aurions pu nous plaire. [...] il avait été le seul d'entre nous à inventer son histoire. » (« CEO », pp. 34-36) Même Hémon ne trouve pas grâce à ses yeux : « Ah ! j'aurais dû être craintive et tremblante, je serais restée à Thèbes et ce jeune imbécile d'Hémon ne serait pas tombé amoureux de moi. » (« CEO », p. 14) Elle l'aurait peut-être aimé s'il avait accepté de tuer Créon pour elle, mais il refuse et préfère mourir à ses côtés : « [...] le pauvre Hémon a juré de se tuer sur mon cadavre mais pas

¹ On retrouve une allusion à cette lâcheté d'Œdipe dans *Le Bonheur dans le crime* (p. 119) : « Œdipe, les yeux crevés, accusait Apollon de sa disgrâce et HIPPOLYTE venait de penser que ce héros-là ne cesse d'affirmer que ses malheurs sont dus aux erreurs des autres et que c'est un acharné de la déresponsabilisation, pensée si peu conventionnelle qu'elle l'avait un peu choqué. »

² LEPINOIS (Yvette), *op. cit.*, p. 15.

³ « Je ne les ai jamais aimés, mais je ne les craignais pas et nos disputes étaient limpides. » (« CEO », p. 10)

de me sauver. Je lui ai dit : – Tue ton père et je me donne à toi. Il a reculé épouvanté et j’ai ri en mesurant les étroites frontières de son amour. [...] – Viole-moi, on dit parfois que cela réveille les femmes. Non, il ne veut se coucher sur moi que pour mourir. » (« CEO », p. 42) Créon, père d’Hémon, est simplement décrit négativement par rapport à sa position autoritaire d’homme de pouvoir : « Créon est un glouton de l’honneur. Il en mangerait toute la journée, il va jusqu’à l’indigestion et on le voit gonflé, repu, rotant. » (« CEO », p. 14) Antigone étend même sa haine et son mépris aux citoyens de Thèbes, dont elle dit qu’ils se sont montrés trop peu intelligents pour comprendre l’énigme du Sphinx (ce qui, au passage, dévalorise de nouveau Œdipe) : « La stupidité du peuple de Thèbes est incroyable. Quoi de plus simple que la fameuse énigme à quoi Œdipe dut le trône ? [Œdipe] s’est toujours gaussé de lui, et c’est bien le seul point où je suis d’accord avec mon père : c’est un peuple soumis et qui ne pense pas. » (« CEO », p. 11) Sa colère la pousse d’ailleurs à jeter l’anathème sur la ville :

Je voudrais mourir en jetant de terribles imprécations, mais je n’ai pas l’âme lyrique. Je veux maudire les dieux, comment maudire avec grandeur ce en quoi je ne crois pas ?¹ Je veux traîner mon père dans la fange, dénoncer le crime initial, celui de Laïos, faire trembler les Thébains pendant sept générations, mais je ne crois pas au pouvoir de la malédiction. Que la peste vous décime, que vos troupeaux meurent, que du pus sorte de vos sources, que la fièvre aphteuse dévore vos bouches qui n’ont jamais dit que des sottises et que les flancs des femmes restent aussi stériles que les miens jusqu’à l’extinction de votre race stupide ! Je hais leur descendance et je suis victime de mon incrédulité qui dessèche ma parole. (« CEO », p. 41)

Enfin, le cas de l’image d’Antigone est ambigu. En la libérant des carcans imposés par la société et de l’idéal de soumission qu’elle impose aux femmes des générations suivantes, Harpman la valorise et lui conserve son statut d’héroïne mythique moderne. Par exemple, contrairement à l’Antigone de Sophocle², celle de Harpman refuse le mariage : « Je ne veux pas mourir vierge. Mais je ne veux pas non plus du ventre lourd, des chevilles gonflées, des cris de l’accouchement ni des seins affaissés. » (« CEO », p. 8) À l’inverse, dans le texte de « CEO », Antigone étend la dévalorisation à elle-même : « J’occupe dans l’humanité une position exceptionnelle : je suis la fille de l’inceste. Je suis le produit de la faute. [...] Comment aurais-je eu les cheveux blonds, le sourire doux, le regard tendre [...] ? Ma peau est rêche, j’ai un rire sans joie, je suis repoussante comme il se doit. » (« CEO », p. 33) La nouvelle est donc tout entière tournée vers une démythification des personnages sophocléens.

¹ « Les dieux [...] sont évincés de l’œuvre de Jacqueline Harpman et la destinée humaine est aux mains des hommes » ; D’HOEDT (Christel), *op. cit.*, p. 116.

² « Hadès, qui tout endort, aux bords de l’Achéron m’entraîne encor vivante et de mon bonheur nuptial dépossédée, et sans qu’au seuil de mon époux le chant rituel m’ait chantée. L’Achéron sera mon époux. » (AN, pp. 88-89)

4.6.3. *Mes Œdipe*, « tragédie » : une réécriture parfaite

TIRÉSIAS : On ne réécrit pas l'histoire, Œdipe.
*ŒDIPE : Oh si ! on la réécrit sans cesse.*¹

Le texte *Mes Œdipe* se compose de trois parties – *Le Bandeau sur les yeux*², *Œdipe illuminé*³ et *La Dernière Génération* – qu'il est nécessaire de résumer pour faciliter l'analyse.

Dans *BSY*, Œdipe, dix-sept ans, arrive à Thèbes. Dans une auberge, il lie connaissance avec une serveuse, Sophronie, qui lui explique que le roi Laïos étant mort, Créon cherche un homme pour épouser Jocaste et ainsi devenir roi. Sophronie, « pourvoyeuse de Jocaste » (*BSY*, p. 242) en hommes, conduit Œdipe à la reine, les yeux bandés (il croit que c'est avec la jeune fille qu'il va faire l'amour). Le lendemain, on apprend qu'un monstre attend là où Laïos a été tué et dévore les hommes qui l'approchent et ne peuvent répondre à une devinette. Créon déclare que celui qui survivra au monstre épousera Jocaste ; Œdipe, sans le savoir, s'y rend et réussit. Sophronie lui apprend donc qu'il va devenir roi de Thèbes et qu'il a en réalité fait l'amour avec Jocaste, mais elle le rassure en prétendant que la reine n'a que onze ans de plus que lui (alors qu'en réalité elle est de dix-sept ans son aînée), puisqu'Œdipe lui a dit : « [...] j'ai fait le vœu de ne coucher jamais qu'avec des filles plus jeunes que moi, ou juste de mon âge, et vierges. » (*BSY*, p. 14). Sophronie s'enfuit en toute hâte de Thèbes : elle a compris la vérité en voyant les talons d'Œdipe⁴ : il a tué son père et va bientôt épouser sa propre mère.

¹ HARPMAN (Jacqueline), *La Dernière Génération*, dans *Mes Œdipe*, *op. cit.*, p. 262 [pp. 195-294]. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *DG*.

² HARPMAN (Jacqueline), *Le Bandeau sur les yeux*, dans *Mes Œdipe*, *op. cit.*, pp. 5-103. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *BSY*.

³ HARPMAN (Jacqueline), *Œdipe illuminé*, dans *Mes Œdipe*, *op. cit.*, pp. 105-194. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en *ŒI*.

⁴ « [...] ce petit Œdipe fuit quelque chose [...]. Mais pourquoi un garçon bien né, intelligent et instruit, partirait-il avec pour tout bagage quelques bijoux que sa mère lui a donnés ? Il est parti de Corinthe, qui est au sud, il est monté à Delphes [...]. Pourquoi Delphes ? Ou bien cela est fou, ou bien une menace terrible plane sur lui. Il prétend qu'il ne se bat jamais, je n'en crois rien. Il y a quelque chose de belliqueux en lui et il n'est, décidément, pas tombé dans les ronces. Il a fait le vœu de ne jamais coucher avec des femmes plus âgées que lui. (*Elle reste un instant immobile, puis elle a les yeux qui s'écarquillent, elle pousse une sorte de petit gémissement de terreur et porte ses mains jointes devant sa bouche.*) Ses talons ! Ses talons ! Malheur à moi ! Il y a des secrets qu'une fille ne doit pas deviner, si elle veut survivre. Je ne sais rien, je n'ai rien compris. [...] Je ne pense pas. Je ne déduis pas. Je suis stupide » (*BSY*, pp. 82-83) et « Je suis libre. Je partirai demain. [...] J'ai trahi tout le monde, mais qui suis-je ? Une esclave, l'histoire ne retiendra pas mon nom. Moi seule sais qui la reine épouse. Je me demande, maintenant qu'elle va pouvoir faire l'amour avec lui en pleine lumière, ce qu'elle va penser de ses talons ? Telle que je la connais, elle ne lui en parlera jamais, elle aurait bien trop peur qu'il lui réponde, et il ne dira pas pourquoi il ne voulait pas coucher avec une femme plus âgée que lui. Il a dû être averti du danger par la Pythie de Delphes [...]. Je suppose que les ronces ne lui ont rien fait et qu'il a tué Laïos : ce n'est pas mon affaire et si les dieux sont contents comme ça, il ne m'appartient pas d'en discuter. » (*BSY*, p. 103)

Dans *ŒI*, Œdipe apprend la mort de Polybe, ce qui le soulage puisqu'il croit toujours que c'est son père. Il raconte à Jocaste son voyage à Delphes, la prédiction de la Pythie et sa décision : « [...] j'ai décidé que je ne coucherais jamais avec une femme plus âgée que moi et que je ne tuerais personne. » (*ŒI*, p. 117) Jocaste est troublée : elle sait qu'elle a l'âge d'être sa mère et se rappelle que Laïos a reçu la même prédiction qu'Œdipe, mais elle tente de se convaincre qu'elle a tort. Tirésias se réveille et se rend à Thèbes où sévit la peste et naissent des enfants monstrueux : en tant que voix des dieux, il est chargé de faire éclater la vérité¹. Il va donc forcer Œdipe et Jocaste à révéler leurs secrets, ce qu'ils font avec un réel plaisir². Cependant, Thèbes continue de souffrir (les dieux souhaitent que les amants incestueux expient leur faute) donc Tirésias conseille à Créon d'ordonner un meurtre pour édifier les générations futures³ : Jocaste est étouffée et pendue. Œdipe se lamente, malgré les reproches de Tirésias⁴, et apercevant les dieux qui observent, les insulte. Ceux-ci, face à son insolence, estiment qu'il en a trop vu et décident de lui ôter la vue⁵, avant de menacer ses enfants⁶.

¹ « Allons, Jocaste, tu n'es pas sottte, ne me dis pas que tu n'as pas remarqué que la prédiction qui lui a fait tellement peur était exactement symétrique à celle qui enrageait si fort Laïos qu'il allait se la faire répéter deux fois par an. » (*ŒI*, p. 146)

² « JOCASTE : [Tirésias] a raison, mon amour, nous n'en pouvons pas douter. Les prédictions symétriques, la soi-disant grossesse de Mérope qui se cache, tes cicatrices aux pieds et mon enfant les talons percés par son père, tes propres doutes, tout concorde. Laïos qui devait être tué par son fils est mort de ta main. ŒDIPE : Mais alors... (*Il a les yeux écarquillés de stupeur. Il reste un instant immobile, puis se redresse et tonne*) : Sortez tous ! [...] Jocaste. Mon épouse. Tu es donc ma mère. JOCASTE (*lui caressant le visage*) : Tu es vivant. Mon fils, l'enfant qu'on m'a volé est vivant ! Ô bonheur ! Ma chair et mon sang, cher époux deux fois aimé, c'est donc pour cela que dès le début tu m'as été si étrangement proche. ŒDIPE : Bien-aimée. Source de ma vie, mère de mes enfants, femme doublement chérie. [...] JOCASTE : Tu n'as donc aucun regret, aucune inquiétude quant au crime d'inceste ? ŒDIPE : Nous n'en sommes pas responsables ni l'un ni l'autre. Nous avons été même pris au piège. [...] C'était toi. Dès la première nuit. Le délice où j'ai plongé était celui des retrouvailles, mère et épouse, amour indivisé, unité parfaite de l'âme fondue à soi-même, folie, je n'avais pas conçu le bonheur absolu, tu es ma source et mon achèvement. JOCASTE : Fils et amant. ŒDIPE : Mon épouse et ma mère. » (*ŒI*, pp. 168-171)

³ « Il faut que le crime ne soit plus perpétré et il n'y a qu'un moyen, un seul, d'arrêter l'étreinte abominable : un des amants doit mourir. [...] Les dieux n'ont pas d'exigence particulière à ce sujet. [...] Peut-être, dans leur générosité, espéraient-ils que les pécheurs reconnaîtraient leur péché et y renonceraient ? Tu étais là hier soir, tu as tout entendu : rien de nouveau n'a été dit. [...] Ils savaient tout et n'avaient rien voulu savoir. [...] Ils savaient tout, Créon, ils ont menti. [...] Trouves-tu naturel qu'ils aient si soigneusement évité de se parler ? Jocaste pleurerait, Œdipe, quelle discrétion exquise ! ne lui demandait pas pourquoi et à ce prince exilé jamais elle n'a posé la question de son exil. Discrétion ? Prudence, oui ! ils mouraient de peur et voilà ce que l'homme ordinaire nomme le bonheur : ne dis rien, et je ne dirai rien. » (*ŒI*, pp. 172-173)

⁴ « ŒDIPE : Abandonné de tous. Nul ne reste à mes côtés. Exclu pour un crime que j'ai fui toute ma vie. TIRÉSIAS : Non, Œdipe, non, roi éternellement menteur. Tu n'as pas fui hier soir. C'est là que ton sort s'est joué : tu pouvais encore, coupable ignorant, te sauver. Nous avons tous compris que tu avais tué Laïos sans savoir qui il était, et que tu étais innocent à ton entrée dans la couche de Jocaste : ce n'est qu'hier soir, en ne fuyant pas ton péché, que tu as rempli ton destin. Tu ne peux accuser que toi-même, tu as eu une chance, tu ne l'as pas prise. ŒDIPE : Une chance ? Où vois-tu une chance ? J'aurais donc dû, d'un instant à l'autre, rejeter la femme que j'avais aimée, la mère de mes enfants, la compagne chérie du bonheur ? » (*ŒI*, p. 189)

⁵ « APOLLON : Il a vu ce que l'homme ne doit pas voir. [...] ATHÉNA : D'où vient que cela lui soit permis ? HÉRA : Mais cela ne l'est pas, ne crains rien, chère Athéna. Ôte-lui la lumière, mon fils. *Apollon tend le bras, l'index et le médius en avant. Œdipe pousse un cri terrible. Quand il se retourne vers la salle, il a les mains devant les yeux et du sang coule sur son visage.* ATHÉNA : Si tu ne veux pas pleurer, saigne. » (*ŒI*, p. 193)

⁶ « HÉRA : Saigne, insolent, et méfie-toi ! Nous n'en avons pas fini avec toi. Il nous reste tes enfants, tes jolis enfants que tu aimes tant et qui vivront moins longtemps que nous. » (*ŒI*, p. 194)

Dans *DG*, Polynice est de retour à Thèbes pour disputer le trône à son frère Étéocle. Œdipe pourrait reprendre le pouvoir en avouant la vérité¹ mais il préfère que ses fils s'entre-tuent : cela le vengera de leur lâcheté lors du meurtre de Jocaste sur ordre de Créon. Suite à ce retour d'une dignité perdue chez son père, Antigone l'apprécie d'ailleurs davantage². Les deux frères meurent et Créon interdit qu'on enterre Polynice ; Œdipe, s'étant assuré qu'il fera respecter son ordre, oblige ses deux filles à le transgresser³. Apollon rend la vue à Œdipe pour qu'il puisse les voir mourir puis celui-ci se suicide : « Peut-être la légende ne retiendra-t-elle que le mensonge de Créon : [...] vous saurez que je ne me suis pas crevé les yeux, mais le cœur. [...] Je suis la malédiction, je suis immortel, je suis Œdipe. » (*DG*, pp. 293-294)

Au sujet de la description de *MŒ* grâce à Genette, il faut préciser que Naomi Lecocq⁴ propose d'étudier les trois parties de la pièce en tant que parodies (donc en régime ludique) et travestissements burlesques (donc en régime satirique), sur la base d'un propos de Jacqueline Harpman elle-même : « [...] si on ne se moque pas, qu'est-ce qu'on peut faire ? On peut faire des ouvrages qui sont des espèces de redites, ou qui sont des ouvrages pour la paroisse. Non, si on ne joue pas avec la légende, avec ces grands thèmes, ce n'est pas la peine de les traiter. C'est ce que je ressens ; quand je prends un de ces grands thèmes, c'est toujours pour m'amuser, pour jouer, pas du tout pour être sérieuse [...] »⁵. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, si nous acceptons l'intention satirique, nous considérons que Harpman, dans *MŒ*, ne recherche ni effets parodiques ni effets burlesques : elle fonde son texte sur des arguments réfléchis et a pour but de remettre Sophocle en question et de rétablir *sérieusement* sa vérité.

¹ « ŒDIPE : La paix est entre mes mains. Tu me demandais d'empêcher le combat : il n'y a qu'un moyen, reprendre ma place. Le peuple sera saisi de stupeur, il verra son roi guéri, un immense soulagement emportera toute hésitation. Plus de guerre, plus de frères qui s'entre-tuent, plus de fils qu'on mobilise pour qu'ils aillent se faire massacrer [...]. [...] SOPHRONIE : Mais tu ne le feras pas. ŒDIPE : Je ne le ferai pas. » (*DG*, pp. 262-264)

² « ANTIGONE : Dans ta fureur, je retrouve un père auquel je peux consentir. Quand tu allais chevrotant ton délire, tu m'humiliais : je te préfère maudissant, j'y retrouve ma dignité. ŒDIPE : À ta guise, petite, moi, je n'en ai rien à foutre. Une seule chose me plaît, qui est de clamer au monde son infamie. » (*DG*, p. 265)

³ « ŒDIPE : Mes filles, vous connaissez votre tâche. ANTIGONE : Mais je me moque de Polynice ! ŒDIPE : Je n'en doute pas, petite, et ce n'est pas le destin de son âme qui me préoccupe. J'ai perdu mes fils il y a trois ans, je ne les ai pas retrouvés dans les deux jeunes imbéciles qui tout à l'heure se ruaient à la mort, mais je n'obéirai pas. Veux-tu être, docile et corrompue, l'instrument de l'usurpateur ? ANTIGONE : Ni le sien ni le tien. [...] ŒDIPE : Choisis donc ton destin. ANTIGONE : De quel choix me parles-tu ? Je sais qui je suis. ŒDIPE : Doutes-tu que tu doives mourir ? ANTIGONE : Pas un instant. ŒDIPE : Utilise donc la sottise de Créon. ANTIGONE : Je ne veux pas me sacrifier pour mon frère. Je ne veux pas donner à la légende une belle figure de plus. ŒDIPE : Tu ne lui échapperas pas. La légende nous possède tous, elle s'est emparée de moi avant même que je ne naisse et j'ai eu beau courir, elle m'a toujours rattrapé. Va, Antigone. [...] va mourir. Descends sur le champ de bataille, parmi les familles en détresse, reconnais ton frère et couvre-le de poussière. Ismène te suivra, et quand je serai sûr d'être le dernier, j'exigerai ma mort. Les dieux qui m'ont tout refusé ne me refuseront pas cela. ANTIGONE : Dois-je le faire pour toi ? ŒDIPE : Non. Certes non. Que pourrais-je demander aux enfants du malheur ? ANTIGONE : Alors je veux bien. Mais ma mort n'appartiendra qu'à moi. ŒDIPE : Je le jure. » (*DG*, pp. 287-288)

⁴ LECOCQ (Naomi), *op. cit.*, p. 81.

⁵ PAQUE (Jeannine), « Œdipe, Freud et Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. XII.

Deux propos critiques décrivent le mélange de fidélité et de subversion envers l'hypotexte que l'on peut trouver dans *MCE*. Jeannine Paque écrit ceci : « Harpman compose habilement avec la fidélité au texte de Sophocle [...] et sa propre interprétation, qui lui souffle des mises au point inattendues, d'infimes et sourcilleuses corrections, ou encore de ces jugements qualificatifs, souvent pleins d'humour, dont elle a le secret. »¹ Francisca Romeral Rosel parle de *dérivation éthique* et rejoint de ce fait la définition de la transdiégétisation homodiégétique de Genette : « Chez Harpman, la variation du mythe d'Œdipe est, à mon avis, une "dérivation éthique", [...], c'est-à-dire une version qui présente un changement de sens du mythe pour le faire entrer dans une nouvelle conception du monde, l'adapter aux courants culturels du moment ou aux propres convictions de l'auteur, comme c'est ici le cas. »² Ce propos sur la pratique de Jacqueline Harpman envers les récits anciens de Sophocle trouve un écho, en tout point correspondant, dans la définition de l'*interprétation actualisante* selon Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langage, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent.³

En d'autres termes, il s'agit pour l'interprète actuel d'identifier dans le texte ancien des éléments qui peuvent, après une nouvelle réinterprétation voire de légères modifications (Citton prône les anachronismes interprétationnels), acquérir une nouvelle signification en lien avec des événements du présent et plus largement des situations contemporaines. Ainsi, toujours selon Citton, un texte reste « [...] *littérairement vivant* dans la mesure où un interprète l'actualise en s'en servant pour s'orienter dans sa situation présente [...] »⁴. Par rapport à notre étude, Citton explique que l'actualisation peut parfois déboucher sur « [...] des phases explicites de réécriture »⁵, qu'elles relèvent de la fiction (« reprise », parodie, etc.) ou de la critique, exégétique par exemple. C'est donc bien de cela qu'il s'agit dans *MCE*, puisque Harpman reprend l'histoire d'Œdipe à son compte pour en fournir une nouvelle interprétation.

¹ PAQUE (Jeannine), « Chère malédiction », dans *Le Carnet et les Instants*, n°145, décembre-janvier 2007, p. 70.

² ROMERAL ROSEL (Francisca), « La démythification ou la dimension humaine du mythe dans *Mes Œdipe* de Jacqueline Harpman », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *op. cit.*, p. 29 [pp. 23-35].

³ CITTON (Yves), *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 265.

⁴ *Ibid.*, p. 271. Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 274.

C'est également dans des textes critiques que nous avons pu découvrir l'opinion de Jacqueline Harpman sur Sophocle et « son » Œdipe, opinion génératrice de *MCE* : « J'ai toujours trouvé l'Œdipe de Sophocle inacceptable. Quel petit salopard que cet Œdipe qui renie immédiatement son amour pour Jocaste. Il est lâche, il est menteur ! »¹ Elle va donc se donner pour but de fournir à ses lecteurs sa propre interprétation de l'histoire sophocléenne :

Jacqueline Harpman : Dans Sophocle, [Œdipe] se soumet car il ne cherche pas à échapper à son destin, il se contente de partir, de s'éloigner de sa mère. Il ne fait pas ce raisonnement élémentaire de se dire qu'il peut échapper à la prédiction, être objectivement libre, en ne couchant jamais avec aucune personne plus âgée... C'est une réflexion que je lui prête et qui lui rend sa liberté. – Joëlle Smets : Mais il couche malgré tout avec sa mère... – Jacqueline Harpman : Parce qu'il est manipulé par Sophronie [...]. Œdipe croit coucher avec Sophronie alors qu'il est dans les bras de Jocaste. Mais je l'ai mis dans une situation où il se défendait. J'estime que je l'ai réhabilité, que je lui ai rendu sa liberté, tout en le jetant dans un piège.²

Elle dira par ailleurs, « [...] mon Œdipe à moi est plus digne, plus noble que l'Œdipe habituel. »³ Il s'agit donc encore une fois, bien entendu, de démythification : Jacqueline Harpman renverse l'image habituelle d'Œdipe pour le donner à voir sous un jour plus humain, qui selon elle est aussi plus noble et surtout plus digne. Qui plus est, elle propose un Œdipe innocent tout en conservant les lignes structurelles des intrigues de Sophocle, ce qui va dans le sens des procédés genettiens dans *Palimpsestes*. Notons encore une fois que Jacqueline Harpman propose une solution salutaire à l'intrigue tragique de Sophocle, solution qui n'a évidemment pas été adoptée par Œdipe : « ATHÉNA : La vérité est qu'il aurait pu nous échapper, même après le subterfuge de Sophronie. Quand il a appris que Jocaste était plus âgée que lui, il lui était loisible de prendre les jambes à son cou. » (*DG*, p. 225)

Contrairement à « CEO », *MCE* n'est pas une transmodalisation : Harpman conserve le genre dramatique de Sophocle. D'ailleurs, comme le remarque Naomi Lecocq⁴, on retrouve dans *BSY* (p. 77) une phrase de la tragédie *Phèdre* de Racine : « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! »⁵ La seule modification modale est la suppression du chœur antique au profit d'un groupe de clients dans l'auberge où travaille Sophronie : « Le chœur de la tragédie grecque est remplacé ici par un groupe de clients à l'auberge qui échangent des propos railleurs et salaces sur la famille royale et des commentaires sur ce qui est en train de se

¹ SMETS (Joëlle), *op. cit.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 147.

³ PAQUE (Jeannine), « Œdipe, Freud et Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. VII.

⁴ LECOQC (Naomi), *op. cit.*, p. 93.

⁵ RACINE, *Phèdre*, Paris, Larousse, « Petits Classiques Larousse », 2006 [1677], p. 38, vers 158.

passer en ville. Les personnages s'expriment spontanément, dans un langage tout à fait contemporain truffé d'expressions familières [...]»¹. Le texte présente également une transmotivation : Antigone choisit d'enterrer son frère Polynice non pas par devoir (elle rejoint par là son *alter ego* de « CEO ») mais par choix égoïste, comme si *elle* l'avait décidé.

On l'a dit, *MCE* est une extension : Harpman introduit le personnage de Sophronie et raconte l'arrivée d'Œdipe à Thèbes ainsi que les événements qui conduiront à son mariage avec Jocaste (ce qui est raconté et non donné à voir chez Sophocle). Par ailleurs, *MCE* est une transpragmatisation appelant une transdiégétisation homodiégétique : Harpman conserve la diégèse, les personnages principaux et les actions structurelles des pièces sophocléennes mais propose des modifications qui permettent au lecteur de déceler une autre interprétation du texte ; nous sommes par conséquent dans une contrefiction par substitution telle que définie par Saint-Gelais. La version harpmanienne est donc différente de celle véhiculée par Créon :

Tu connais les mensonges que Créon a répandus. Comme si j'allais me crever les yeux ! quelle vraisemblance ! un homme comme moi, pondéré, sérieux, avec le chagrin que j'avais déjà ! Tu me vois retirant l'agrafe qui tenait la robe de ta mère et me l'enfonçant dans les orbites pour ajouter à la douleur terrible qui me tenait une stupide souffrance physique ! Tu sais bien que ton oncle a menti. (*DG*, pp. 202-203)

Les transpragmatisations sont trop nombreuses pour être toutes mentionnées, d'autant plus que certaines d'entre elles n'apportent pas d'éclairage aux procédés de réécriture. Seules les deux plus importantes seront abordées ici, la première étant la suppression du voyage d'Œdipe à Colone. La seule allusion à cet épisode, raconté dans *ŒC*, se trouve dans *DG* :

AGATHE : J'aurais cru... ŒDIPE : Quoi ? Que je serais parti, que je me serais caché ? C'est ce que Créon voulait, il en fait d'ailleurs courir le bruit et cela aurait convenu à ton mari et à son frère, mais je suis chez moi, ici. Et puis, penses-y, comment un malheureux aveugle se serait-il débrouillé seul sur les routes ? *Je ne dis pas, si l'une de mes filles m'avait accompagné...* mais parmi nous l'amour filial fait défaut. » (*DG*, p. 212 ; nous soulignons)

Inversant la perspective chronologique de notre étude et nous tournant, à la manière de Citton, vers un anachronisme invraisemblable mais séduisant, nous pourrions voir ici une faille dans le texte harpmanien, faille que Sophocle aurait choisi de combler avec *ŒC* : son texte, devenu hypertexte, serait donc une transpragmatisation du texte harpmanien, devenu hypotexte !

¹ ROMERAL ROSEL (Francisca), « La démythification ou la dimension humaine du mythe dans *Mes Œdipe* de Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. 32.

La seconde transpragmatisation concerne la mort d'Œdipe : resté à Thèbes, il ne peut évidemment pas mourir à Colone. Chez Jacqueline Harpman, il se suicide après avoir perdu sa femme puis ses enfants. La version transmise aux générations futures selon la volonté de Créon sera celle d'une mort mystérieuse à Colone, dégageant la responsabilité de Thèbes.

Concernant les transvalorisations, il est toujours question d'une démythification des personnages de Sophocle. Étant donné que les trois parties de *MCE* sont rédigées sous forme de pièces de théâtre, parler de focalisation n'aurait pas de sens ici. Cependant, cela implique pour les lecteurs qu'ils vont devoir forger leur propre jugement au sujet des personnages, et ce sur la base uniquement de leurs actes et de leurs propos dans les textes harpmaniens. Néanmoins, certains de ces jugements sont clairement suggérés par l'auteure, d'autant plus qu'à travers les transpragmatizations qu'elle met en place celle-ci nous invite à juger les personnages hors du cadre des tragédies de Sophocle. Commençons donc par les transvalorisations négatives, ou dévalorisations. Dans *MCE*, seuls Tirésias le devin et le défunt Laïos sont abondamment critiqués. Tirésias, qu'il soit homme ou femme, jeune ou vieux, laid ou beau, est détesté par l'ensemble des protagonistes, surtout lorsqu'il les force à accepter la vérité, aussi cruelle soit-elle, et donc précipite leur malheur et leur mort. Ainsi, voici ce qu'en pense Antigone : « TIRÉSIAS : Dans ce corps-ci, je suis affamé toute la journée. Et toi, Antigone ? ANTIGONE : Non merci. Ta compagnie couperait l'appétit à un ogre. » (*DG*, p. 272) De même, Œdipe dit de lui qu'il est un « insupportable devin » (*DG*, p. 254) et Jocaste le menace : « [...] je pourrais te tuer moi-même. » (*CEI*, p. 146) Même Créon l'insulte, avec un retentissant « Va te faire foutre, Tirésias ! » (*CEI*, p. 149) Le défunt Laïos n'est pas épargné non plus, surtout par son épouse Jocaste, qui parle de lui, « ce vieux, ce pas-beau, ce tordu » (*BSY*, p. 18), avec des termes souvent dédaigneux voire même haineux. Malade de désir pour lui et essayant refus sur refus durant leur mariage, Jocaste dira une fois qu'il sera mort : « Je le haïssais deux fois, pour les coups et pour les refus » (*BSY*, p. 19) et « Je crois qu'il aimait mieux battre une femme que la baiser » (*BSY*, p. 19), mais aussi et surtout « Je me moque du lieu où [...] Laïos est mort, toute ma réjouissance vient d'en être débarrassée. » (*BSY*, p. 61)

En ce qui concerne Antigone, on retrouve dans *MCE* le même traitement que dans « CEO » : elle reste une jeune fille égoïste, haineuse envers son père (« ŒDIPE : À ce train, je vais te reconnaître pour fille. ANTIGONE : Je n'en veux pas, Œdipe » ; *DG*, pp. 257-258), et surtout révoltée contre sa légende : « ANTIGONE : Je ne veux pas me sacrifier pour mon frère. Je ne veux pas donner à la légende une belle figure de plus. ŒDIPE : Tu ne lui échapperas pas.

La légende nous possède tous [...] » ; *DG*, p. 288). Il s'agit donc d'une certaine forme de valorisation car Harpman, comme dans « CEO », lui rend sa liberté de femme. Hémon est décrit moins comme un amoureux faible (cf. « CEO ») que comme un homme volontaire qui se bat contre un désir dont il voudrait se débarrasser : « Tu nargues et tu défies, mais tu me fais pitié comme ces chiens galeux qu'on voudrait caresser et nourrir, quand on s'approche, ils mordent. En vérité, tu es parfaitement détestable et je serais bien plus heureux en te détestant, mais je ne règne pas sur mon cœur comme je fais sur les armes. » (*DG*, p. 218)

Venons-en aux deux valorisations majeures de *MCE*. Tout d'abord, Harpman corrige l'image du personnage de Jocaste : même si, dans *BSY*, elle fait d'elle une femme tournée vers l'assouvissement de ses désirs, d'où ses rapports sexuels avec le jeune Œdipe, une fois celui-ci devenu roi, elle devient une femme aimante, une mère de famille comblée et une reine responsable¹, comme le dit Tirésias : « Tu te méconnaissais, Jocaste. Tu as été libertine et adultère [...]. [...] depuis que tu es heureuse en ménage, tu es la femme la plus banale du monde. Au fond, tu n'as jamais été qu'une bourgeoise convenable que les hasards de la vie ont contrainte à sortir de sa voie naturelle. » (*CEI*, p. 146) La première didascalie de la partie intitulée *CEI* va d'ailleurs dans ce sens : « *Une charmante scène de famille : d'un côté, Jocaste et deux femmes travaillent à une grande tapisserie pendant qu'Ismène et Antigone, onze et douze ans, jouent à leurs pieds : Ismène coiffe sa poupée et Antigone lit, couchée sur le ventre. De l'autre, Œdipe fait réciter leurs leçons à ses fils, Étéocle et Polynice, quatorze et treize ans.* » (*CEI*, p. 107) Dans son article, Dora Leontaridou explique ainsi que Harpman procède à une décomposition des éléments qui fondent l'identité de Jocaste, puis à une recomposition de ces éléments pour forger une femme nouvelle : heureuse, fidèle et dévouée².

Enfin, on l'a dit, le but premier de Harpman dans *MCE* est de réhabiliter Œdipe, de faire de lui un homme plus digne et noble que chez Sophocle. Ainsi, l'Œdipe harpmanien est innocent des crimes qu'on lui impute : il ne tue Laïos que pour se défendre et il ne fait l'amour avec sa mère que parce qu'il pense être avec Sophronie. Surtout, lorsqu'il apprendra la vérité, il ne reniera pas la femme qu'il aime : Jocaste et lui passeront une nouvelle nuit ensemble, meilleure encore que les précédentes du fait de la révélation de leur parenté. Dans le reste du texte, Œdipe est décrit comme un homme modeste et altruiste (il vainc le monstre

¹ Lorsqu'il faudra se rendre dans Thèbes pour soigner les malades de la peste (les dieux attendent toujours une expiation), Jocaste dira : « Non. Je n'ai pas peur. J'irai où ma fonction m'appelle. Je suis la reine, Créon. Au temps de Laïos, j'ai servi de jouet à un vieux fou, mais l'épouse d'Œdipe n'est pas une lâche. » (*CEI*, p. 149)

² LEONTARIDOU (Dora), *art. cit.*, p. 138.

pour sauver la vie des jeunes Thébains, mais il ne s'en vante pas). Il se montre bon père de famille en éduquant ses fils du mieux qu'il peut tout en restant équitable : « [...] cette affaire m'ôte un souci qui me harcelait : un seul de nos fils peut me succéder, et j'étais ennuyé pour Polynice. » (*CEI*, p. 119) Enfin, il essaye de leur inculquer le respect de la femme, comme le montre Naomi Lecocq¹ : « ÉTÉOCLE : Les filles veulent toujours se mêler de ce qui ne les regarde pas. ŒDIPE : Qui t'apprend à dire ce genre de sottises ? [...] Un roi doit gouverner avec équité : la moitié de ton peuple sera constituée de femmes. Comptes-tu les traiter comme des incapables et en être respecté ? Ai-je un sot pour fils ? » (*CEI*, p. 157)

Cette (re)valorisation d'Œdipe est peut-être la caractéristique essentielle de *MCE*, cette réécriture « parfaite » de Sophocle. Francisca Romeral Rosel décrit Œdipe comme un « [...] personnage [que Harpman] a finalement réussi à libérer à la fois de son complexe et de sa complexité en le faisant apparaître sous le jour d'un homme raisonnable et juste, comme symbolisation de l'autodétermination. »² Enfin, Jeannine Paque, elle, faisant d'Œdipe le personnage principal du texte, écrit : « Cet Œdipe qui "ressasse" son drame pendant une bonne partie du texte s'en tire finalement avec les honneurs et meurt immortel. »³ Ainsi, Harpman se confronte à un modèle comme jamais auparavant, le critique et tire de cette réécriture différente des autres des effets positifs dont la remise en lumière d'un personnage.

Dernier élément : *MCE* pourrait être considéré comme une réécriture de « CEO », donc comme une auto-réécriture. Même si Jacqueline Harpman propose une transfocalisation (et une dévocalisation) en passant d'une focalisation interne à Antigone à une focalisation externe, l'histoire, basée sur les textes de Sophocle, est sensiblement la même, malgré quelques transpragmatisations différentes (dans « CEO », Œdipe et Antigone se rendent à Colone, ce qui n'est pas le cas dans *MCE*). La différence majeure entre les textes est le statut d'Œdipe : on pourrait dire que celui de *MCE* est l'exact opposé de celui de « CEO », dans la mesure où, comme nous l'avons vu, Harpman le réhabilite, lui rend sa dignité, fait de lui un homme plus noble et plus humain (valorisation), alors que dans « CEO » elle le donnait à voir sous un jour qui évoquait chez le lecteur des sentiments frôlant le dégoût (dévalorisation). Antigone aussi est différente dans *MCE* : si elle reste fière et indépendante, on la sent moins haineuse ; son attitude est plus complexe et elle propose au lecteur un jugement moins absolu.

¹ LECOCQ (Naomi), *op. cit.*, pp. 19-20.

² ROMERAL ROSEL (Francisca), *art. cit.*, p. 35.

³ PAQUE (Jeannine), « Chère malédiction », *art. cit.*, p. 70.

4.7. *Orlando* et *Orlanda* : d'un corps à l'autre et d'un texte à l'autre

Le texte *Orlanda*, lié à l'*Orlando*¹ de Virginia Woolf par son titre et des allusions explicites, n'est pas vraiment une réécriture ; d'ailleurs, sauf exception², les échos dans la presse littéraire ou la critique le désignent avec d'autres termes (*double*, *miroir*, *réponse*, *clin d'œil*, etc.) De fait, les histoires sont différentes, mais l'intégration du texte dans le corpus se justifie pour plusieurs raisons : le rapport au modèle est fondamental, Harpman offre de nombreuses allusions au texte de Woolf, et surtout en reprend une thématique majeure qu'elle modifie. Ainsi, comme le note Marie Compagne, *Orlanda* est à la limite entre hypertextualité et métatextualité³ : le but pour Harpman, à travers la reprise d'une thématique d'*Orlando*, est la critique, positive ou négative, du roman de Virginia Woolf. La mise en évidence des différences fondant cette spécificité d'*Orlanda* par rapport à *Orlando* trouve un écho dans deux propos de Jeannine Paque : « Ce serait [...] l'écart par rapport au modèle, woolfien ou autre, qui vaudrait aujourd'hui à *Orlanda* d'être sorti du lot »⁴ et « Se distinguer d'*Orlando*, c'est construire un modèle qui puisse l'égaliser, dépourvu d'apparat et de merveilleux. »⁵

Quant à la métatextualité, les commentaires de l'héroïne d'*Orlanda* sur l'œuvre de Proust, à laquelle elle a consacré sa thèse, sont également intéressants. Toutefois, cela semble moins évident et plus diffus. De même, Harpman reprend dans *Orlanda* une des thématiques de *Si j'étais vous* de Julien Green, celle d'un jeune homme dont la personnalité va se subdiviser en plusieurs parties qui choisiront d'habiter un autre corps. Cependant, Jacqueline Harpman n'y fait allusion qu'une seule fois⁶, et surtout elle avoue, à propos du roman de Green, qu'elle le trouve « [...] tellement ennuyeux, tellement mauvais, c'est épouvantable. »⁷ Nous nous bornerons donc à préciser avec Marie Compagne qu'*Orlanda* constitue une « [...] synthèse des deux [textes] avec lesquels Jacqueline Harpman ne cesse de jouer. »⁸ Toutefois, ce propos paraît accorder dans *Orlanda* autant d'importance à *Si j'étais vous* de Julien Green qu'à l'*Orlando* de Virginia Woolf, ce qui n'est en réalité évidemment pas le cas.

¹ WOOLF (Virginia), *Orlando*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1993 [1928].

² Susan Bainbriggé décrit *Orlanda* en tant que « fantastical rewriting of *Orlando* » ; « Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's *Orlanda* and *La Fille démantelée* », dans *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing : Dialogue, Diversity and Displacement*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, « Modern French Identities », 2009, p. 85 [pp. 82-104]. Nous soulignons.

³ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 31.

⁴ PAQUE (Jeannine), « Des femmes écrivent », dans *Textyles*, n°14, *Lettres du jour* (II), 1997, p. 82 [pp. 77-94].

⁵ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 119.

⁶ « Après tout, l'idée n'est pas neuve. Julien Green l'a traitée dans *Si j'étais vous*. » (*Orlanda*, p. 142)

⁷ DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 4'10.

⁸ COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 50.

Le résumé d'*Orlando* proposé ici a surtout pour fonction de démontrer la différence d'intrigue entre ce texte et celui de Harpman. Virginia Woolf raconte l'histoire d'Orlando, jeune homme âgé de seize ans et vivant en Angleterre sous le règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603) puis de Jacques I^{er} (1603-1625). Il passe par quelques aventures amoureuses et son existence reste celle de n'importe quel jeune noble de l'époque élisabéthaine, jusqu'à ce qu'il s'en dégoûte et demande à Charles II (1660-1685) de l'envoyer en tant qu'ambassadeur à Constantinople. C'est là, après quelques jours d'un sommeil ininterrompu, qu'il se réveille et se rend compte qu'il est devenu femme. « Elle » revient alors en Angleterre et fait son entrée dans la haute société sous le règne de la reine Anne (1702-1714). Ce n'est que sous celui de Victoria (1837-1901) qu'elle se marie. Orlando donne naissance à un fils et l'histoire s'achève sous le règne de George V (1910-1936), le 11 octobre 1928. Orlando est âgé(e) alors de près de quatre cents ans... Les passages qui nous intéressent donc plus particulièrement sont ceux traitant du changement de sexe. Le premier et surtout le plus important est le suivant :

Orlando était devenu femme, il n'y a pas à revenir là-dessus. Mais pour tout le reste, Orlando était resté précisément tel qu'en lui-même. Le changement de sexe altérerait certes son avenir mais, en aucun cas, son identité. Son visage resta, comme l'attestent les portraits, pratiquement identique. Il pouvait – mais nous devons respecter l'usage à l'avenir et dire « elle » au lieu de « il » –, elle pouvait donc se souvenir sans encombre de tous les événements de son passé. [...] Orlando avait été homme jusqu'à l'âge de trente ans ; puis il devint femme et l'est encore à ce jour. (*Orlando*, p. 137)

Par la suite, Virginia Woolf ne parlera plus que très peu de la transformation sexuelle d'Orlando, sinon pour justifier le comportement parfois étrange et ambigu de son personnage principal : « [...] elle semblait vaciller ; elle était homme, elle était femme ; elle connaissait les secrets et partageait les faiblesses de l'un et de l'autre. C'était une situation affreusement déconcertante, à donner le vertige. » (*Orlando*, p. 156) Woolf écrit également :

Bien que différents, les sexes s'entremêlent. En tout être humain survient une vacillation d'un sexe à l'autre et, souvent, seuls les vêtements maintiennent l'apparence masculine ou féminine, tandis qu'en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface. [...] C'était [...] cette cohabitation en elle de l'homme et de la femme, chacun à son tour prenant l'avantage, qui donnait souvent à sa conduite un tour inattendu. (*Orlando*, p. 185)

Ainsi, ce changement de sexe chez Orlando, ce passage de l'état d'homme à celui de femme, constitue pour Jacqueline Harpman le moment-clé du roman de Virginia Woolf. Le reste de l'intrigue, assez complexe au demeurant, ne sera d'ailleurs pas abordé dans *Orlanda*, exception faite de quelques allusions au roman woolfien, comme celle-ci : « Et pourquoi diable Woolf fait-elle ainsi son héros traverser les siècles ? » (*Orlanda*, p. 40)

Dans *Orlanda*, Aline Berger, une jeune femme âgée de trente-cinq ans et fort conventionnelle, enseigne la littérature anglaise dans une université belge. À la demande de ses étudiants, elle prépare un cours sur l'*Orlando* de Virginia Woolf, mais c'est presque pour elle un *pensum* tant le roman l'ennuie. Un jour, abandonnant la lecture de son texte « devoir », elle laisse ses pensées vagabonder (ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la technique romanesque du *stream of consciousness* dont Virginia Woolf se servira abondamment dans son œuvre). C'est alors que la partie masculine de la personnalité d'Aline¹, inspirée par l'aventure d'Orlando (« La mise en abyme du célèbre texte de Woolf, *Orlando*, sert ici de générateur textuel de l'histoire d'Orlanda »²), décide de la quitter et d'intégrer le corps de Lucien Lefrène, jeune homme assis en face d'elle. Aline ne se rend compte de rien et poursuit sa vie ordonnée et ennuyeuse. Orlanda (il s'agit du nom donné par la narratrice à la partie voyageuse, en hommage à Woolf³) bouleverse la vie de Lucien : « il » brise ses relations familiales, perd son travail et entame une vie homosexuelle débridée. Peu à peu, Aline prend conscience d'un manque et se sent comme amputée d'une partie d'elle-même ; Orlanda vit la même chose, sachant toutefois ce qu'il en est vraiment. Les deux personnages se cherchent, se retrouvent, passent du temps ensemble et supportent de moins en moins d'être séparés⁴, au point qu'Aline prend peu à peu conscience du danger d'être en manque de « soi » : cela détruirait sa vie tout à fait ordonnée⁵. Elle décide donc de tuer Lucien, ce qui oblige Orlanda à réintégrer d'un coup son corps d'origine. Cependant, Aline a mûri, composant désormais avec les deux facettes de sa personnalité, et Orlanda s'épanouit enfin. Notons que ce roman fait partie d'un groupe restreint de textes où Harpman s'autorise un passage dans le genre fantastique : *La Lucarne*, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, *Le Temps est un rêve*, etc.

¹ « Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois. Chaque fois que tu sentais sa désapprobation, tu avais peur et tu renonçais, tu voulais chasser de toi ce qui la dérangeait. Mais je dois être la preuve vivante qu'on ne chasse rien, je me suis lentement accumulé en toi au fil des années. » (*Orlanda*, p. 140) À ce sujet, notons avec Francisca Romeral Rosel (« Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgynie dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », *art. cit.*, p. 108) que le rôle de la mère dans le refoulement est aussi présent chez Woolf.

² BAINBRIGGE (Susan), « Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 19, n°2, 2004, p. 36 [pp. 31-42].

³ « Reste qu'il me faut trouver un nom à l'autre. Une inspiration médiocre irait au plus simple, et Aline donnerait Alain, mais quel manque de recherche ! Et où serait l'ambiguïté ? Alain, c'est Alain, c'est masculin sans équivoque, ce qui n'est pas le cas [d'Orlanda]. 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 [...] » (*Orlanda*, pp. 19-20).

⁴ « Pour chacun la drogue était l'autre, ils couraient à cet accollement des fronts qui les apaisaient en les transformant en siamois, une seule tête pour deux corps et la complétude. » (*Orlanda*, p. 218)

⁵ « 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 la mienne, je mourrai aussi. » (*Orlanda*, p. 240)

On l'a annoncé : *Orlanda* se situe à la limite entre hypertextualité et métatextualité. Quant à l'hypertextualité, d'abord, le texte présente une transdiégétisation hétérodiégétique du changement sexuel d'*Orlando* ; cependant, celle-ci s'accompagne d'une transpragmatisation : il ne s'agit plus de passer d'un corps d'homme à un corps de femme mais bien d'une division, dans un même corps, entre la partie féminine et la masculine, qui décide d'incarner un autre corps. Katharine Swarbrick précise que, malgré cette transformation, les textes restent liés :

[...] cette modification du roman de Woolf reste attachée à celui-ci par une observation fondamentale que les deux auteures partagent : Orlando éprouve sa transformation comme confrontation aux impasses de la condition débiliteuse de la féminité, tandis qu'Aline, qui en est déjà consciente, y échappe provisoirement, mais se trouve obligée de reconnaître la rigidité inébranlable des stéréotypes de la sexualité par son ultime rupture brutale d'avec l'unité tentée par la possession du corps de Lucien Lefrène.¹

Dans la mesure où les deux histoires sont différentes, les autres transpragmatisations, qui sont en toute logique nombreuses et variées (personnages, événements, fin, cadre spatio-temporel), ne seront pas abordées. Il est toutefois intéressant, concernant la transdiégétisation, de préciser que Genette fait état de ce qu'il appelle la *transexuation*² : si l'hypotexte narre l'histoire d'un homme, l'hypertexte narrera par conséquent celle d'une femme dans les mêmes conditions et vice-versa (il s'agira donc d'une transdiégétisation homodiégétique). Ce cas de transexuation prend un sens différent avec *Orlanda* dans la mesure où c'est justement ce changement de sexe qui est au centre de la transdiégétisation, hétérodiégétique cette fois.

Il faut préciser qu'*Orlanda* fait partie des quelques réécritures où Harpman se situe dans le régime ludique, et surtout dans la parodie : selon Genette, un simple changement de lettre peut générer des effets parodiques³, et c'est bien ce dont il s'agit ici avec un *Orlando* devenant *Orlanda*. Dans un autre de ses textes, à savoir *En toute impunité*, Harpman pratique d'ailleurs une forme d'autodérision à ce sujet : « Je crus voir un *Orlando*, qui me fit penser que je fréquentais trop peu Virginia Woolf et le pris : non ! c'était un *Orlanda*, et du même auteur sans vergogne qui, vraiment ! n'avait pas d'inspiration pour ses titres s'il lui fallait toujours reprendre ceux des autres ! » (*En toute impunité*, p. 47) Cependant, en dehors de ce jeu sur les titres, *Orlanda* reste dans le régime sérieux ; d'ailleurs, Jacques De Decker décrit le roman comme une « parodie plus sérieuse qu'apparemment frivole » de l'*Orlando* de Woolf⁴.

¹ SWARBRICK (Katharine), « *Orlanda* et la problématique de la jouissance », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *op. cit.*, p. 143 [pp. 143-153].

² GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ DE DECKER (Jacques), « Le fil d'Ariane d'Harpman », dans *Le Vif/L'Express*, 1^{er} juin 2012, p. 74 [pp. 74-75].

Enfin, on retrouve dans les deux textes la question des différents « moi ». Woolf écrit à propos d'Orlando : « [...] elle avait une infinie variété de moi en réserve, dépassant de loin les capacités de logement d'une biographie, considérée comme complète dès qu'elle se borne à rendre compte de six ou sept moi, alors qu'une personne peut aisément en compter six ou sept mille. » (*Orlando*, p. 299) Cette citation constitue d'ailleurs le point de départ d'un article de Harpman sur le lien entre l'écriture et la psychanalyse, « Une hypothèse psychanalytique sur la création littéraire »¹. Toujours est-il que cet extrait trouve un écho dans *Orlanda* lorsque Harpman écrit : « *Je est un autre*² ? Je est mille autres et puisque ce *je* me lasse, pourquoi ne pourrais-je pas le quitter ? » (*Orlanda*, p. 12) L'auteure intègre dans son texte une réflexion sur l'identité et les *moi* qui la forment : « Qu'est-ce que le sentiment d'identité ? Qui dit je ? Tu te souviens forcément aussi bien que moi d'Orlando appelant Orlando à la fin du livre, quand elle rentre chez elle avec ses draps pour un lit de deux personnes, car son moi actuel l'embête et qu'elle veut en faire venir un plus drôle, elle n'arrive à rien, elle fait défiler tous les *moi* de son âme et de sa vie et aucun ne lui plaît. » (*Orlanda*, pp. 145-146)

Voyons à présent en quoi *Orlanda* relève de la métatextualité, et donc, dans certains passages, d'une forme de satire envers le texte de Virginia Woolf, étant donné que Harpman, dont le but est bel et bien de montrer qu'elle peut faire mieux que son modèle, n'hésite pas à se moquer de l'auteure d'*Orlando*. Selon Cécile Husquet, Virginia Woolf, dans son texte, critique les romans anglais en général³ (les *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, *Raisons et sentiments* de Jane Austen) et le genre biographique en particulier quant à sa prétention à une vérité absolue⁴, qu'elle contre par une subjectivité omniprésente due aux commentaires du narrateur (technique inspirée du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne) : « [...] nous en venons maintenant à un épisode qui nous barre exactement le chemin si bien qu'il n'y a pas moyen de l'ignorer » (*Orlando*, p. 65), « Faut-il admettre qu'Orlando, épuisé par des souffrances extrêmes, soit resté mort toute une semaine avant de ressusciter ? Si c'est le cas, quelle est la nature de la mort et quelle est celle de la vie ? Puisque aucune réponse à ces questions ne semble vouloir venir, après une bonne demi-heure d'attente, reprenons notre récit » (*Orlando*, p. 68) et « Nous ne savons ni ce qui va venir ni ce qui suivra ensuite. » (*Orlando*, p. 79)

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Une hypothèse psychanalytique sur la création littéraire » (1993), dans *Écriture et psychanalyse*, op. cit., pp. 87-99.

² Cette courte phrase est extraite d'une lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871.

³ HUSQUET (Cécile), *The Metamorphosis of Metatext : Writing and Rewriting in Virginia Woolf's Orlando and Jacqueline Harpman's Orlanda*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2001, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

Selon Husquet toujours, Harpman réalise aussi une critique métatextuelle, mais cette fois elle opère sur le roman de Woolf, même si « [...] Woolf [...] serve as alternative literary "role models". »¹ En effet, comme le dit Susan Bainbrigge, Harpman installe dans *Orlanda* un dialogue entre la narratrice et Virginia Woolf, jusqu'à ce qu'Aline ait compris le sens de la transformation d'Orlando en femme. On retrouve donc dans *Orlanda* plusieurs jugements sur la personne de Woolf (notamment sur sa pudeur victorienne : « Ayant évoqué Virginia Woolf, je sens que la pudeur qui était encore de rigueur dans la première moitié de ce siècle suspendrait bien ma plume [...] » ; *Orlanda*, p. 21) ou encore sur l'ensemble de son œuvre :

Dieux ! que cet Orlando l'ennuyait ! Il fallait cependant qu'elle achevât de le relire si elle voulait en parler avec intelligence, fût-ce pour en dire tout le mal possible. On peut louer négligemment un livre que l'usage a porté au rang de chef-d'œuvre, on ne peut l'attaquer qu'avec précision et en le connaissant à fond. Quand ses élèves avaient demandé qu'elle leur parlât de Virginia Woolf, Aline étonnée par une curiosité si peu actuelle avait consenti sans hésiter. Elle était à quelques jours du prochain cours de littérature anglaise, elle avait juste le temps de reprendre contact avec une œuvre dont elle se souvenait peu, mais dont elle pensait, comme on le lui avait appris, qu'elle était sans aucun doute pleine d'intérêt et voilà qu'elle avait bâillé à *Mrs Dalloway*, sombré dans *Les Vagues* et qu'elle ne pouvait pas garder son attention plus de deux minutes d'affilée sur *Orlando*. [...] – Ce qui m'épuise c'est qu'il n'y a pas une ligne qui ne soit d'une beauté éblouissante et que l'ensemble tue d'ennui ! songeait-elle vaguement [...] (*Orlanda*, pp. 24-25).

Un extrait d'*Orlanda* montre à quel point les relations de Harpman avec Woolf sont complexes et paradoxales : « *Orlando* [...] énerve [Aline], mais c'est évidemment là que j'ai trouvé l'idée admirable de changer, je ne dirai plus jamais de mal de Virginia Woolf ! » (*Orlanda*, p. 17) Laure-Élisabeth Lorent écrit à ce sujet : « Tout en reconnaissant ses dettes vis-à-vis d'elle et en témoignant de son extrême admiration pour cette grande romancière, [Harpman] n'hésite pas à se moquer à demi-mot [...] du style d'*Orlando*, qui, avouons-le, est quelque peu démodé. »² Harpman parle d'ailleurs des rapports complexes qu'elle entretient avec Woolf et son œuvre : « Virginia Woolf me donne des sentiments très compliqués. [...] Elle a une langue sublime, et elle raconte des histoires d'un ennui inimaginable »³ et « Stéphane Lambert : *Orlando* [...] embête [Aline] – Jacqueline Harpman : Je le conseille pourtant à tout le monde. »⁴ Cependant, Harpman reconnaît dès le début d'*Orlanda* (p. 20) que Woolf est un de ses modèles : « [...] 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. »

¹ BAINBRIGGE (Susan), « Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's *Orlanda* and *La Fille démantelée* », *art. cit.*, p. 86.

² LORENT (Laure-Élisabeth), « Jacqueline Harpman, *Orlanda* », dans *Indications*, 53^e, n°5, novembre-décembre 1996, p. 37 [pp. 35-39].

³ DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 3'40.

⁴ LAMBERT (Stéphane), *art. cit.*, p. 59.

Nous en arrivons maintenant au passage crucial d'*Orlando*, dans lequel est cristallisée l'intégralité de cette critique métatextuelle opérée par Jacqueline Harpman à l'encontre de Virginia Woolf et de son texte. Aline est sur le point de comprendre le sens de la transformation d'Orlando, comme le montre cet extrait, nécessaire dans toute sa longueur :

[...] [Aline] haussa les épaules et s'assit mais n'ouvrit pas *Orlando* : je ne le relirai pas une quatrième fois, je sens bien que je ne peux plus rien tirer d'une lecture, il est temps de réfléchir. [...] [Charles] révère Virginia Woolf et trouve sans doute qu'il serait inconvenant de chercher à la comprendre ? Quelque part, le sens est dans ce texte, et ce n'est peut-être même pas le sens que Woolf pensait y mettre. [...] Voilà dix ans que [j']enseigne [à mes étudiants] qu'il faut ne chercher le sens d'une œuvre que dans l'œuvre elle-même – au diable Vita Sackville ! – jamais dans la vie de l'auteur ni chez les autres critiques et commentateurs [...]. [...] Quel est le temps de la vie où les années passent sans qu'on vieillisse ? se demanda Aline, pensive. Elle sentit un frémissement, comme si elle était sur le point de découvrir quelque chose. Elle attendit, rien ne vint, elle continua donc. [...] Alors les trompettes d'argent résonnèrent dans l'esprit d'Aline : – 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 : enfant, elle était forte et ardente, elle jouait à la guerre contre les Maures au grenier, elle avait une amie qu'elle adorait et qui s'est mise à la négliger pour les garçons, alors elle s'est retirée dans l'étude et dans la rêverie [...]. Elle exultait : – 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. [...] L'émotion la faisait haleter. – C'est l'évidence même ! Il ne se peut pas que je sois la première à m'en apercevoir. [...] elle va étayer si solidement ses hypothèses en s'appuyant exclusivement sur le texte qu'il faudra les adopter. Hélas ! qui s'en souciera ? une idée reçue ne se laisse pas déloger par un raisonnement, si bien fait qu'il soit. L'idée qu'Orlando ait été, pour Virginia Woolf, une autobiographie de sa vie morale paraîtra piquante : si elle n'est pas dans les manuels, on l'oubliera. Aline décida qu'il était temps de prendre des notes et qu'elle irait lundi à la bibliothèque pour y consulter les critiques. Elle se mit à écrire. (*Orlando*, pp. 61-65)

Woolf utilise donc l'allégorie pour narrer sa propre histoire : Orlando n'a jamais été que femme, et le sommeil marque la puberté qui verra la partie féminine l'emporter sur la masculine. Par cette interprétation, Harpman génère une opposition entre le texte woolfien et le sien : la transformation physique n'est pas décrite dans *Orlando* (rappelons que Woolf a été élevée dans une société prônant la pudeur¹), or elle est centrale dans *Orlando*. Cependant, selon Sylvie Vanbaelen, cette interprétation est démentie par la critique anglaise², qui sait qu'*Orlando* a été inspiré par une amie intime de Virginia Woolf, Vita Sackville-West. Harpman la systématisera toutefois dans un article sur *Orlando* pour *Le Magazine littéraire* :

¹ Jacqueline Harpman évoque cette pudeur dans un autre de ses textes : « L'expérience d'Orlando passant fille après huit jours de sommeil n'est pas moins extraordinaire que celle d'une centenaire redevenue jeune en trois quarts d'heure, mais il n'en paraît jamais étonné, ce qui m'a toujours choquée. Sans doute cette pauvre Virginia Woolf qui avait, si j'ai bonne mémoire, été l'objet des élans incestueux de son frère, était si mal à l'aise avec son corps qu'elle ne pouvait pas aller jusqu'au bout de son sujet. » (*Le Temps est un rêve*, pp. 16-17)

² VANBAELEN (Sylvie), « L'*Orlando* de Jacqueline Harpman. Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », dans *Dalhousie French Studies*, n°83, 2008, p. 84 [pp. 81-88].

« Vérité, Vérité » : donc, ce que dit Virginia Woolf est que Orlando a toujours été une fille et que, de la reine d'Angleterre à Sasha, ses amours étaient des amours homosexuelles. [...] Le premier sommeil est celui de la période de latence, où l'enfant quitte l'univers sauvage des pulsions désordonnées pour entrer dans celui de la sublimation. Pendant le second sommeil, la puberté s'installe, imposant à l'esprit l'identité anatomique du corps. En Orlando – en Virginia Woolf elle-même ? – le garçon *hétérosexuel* est déclaré non-vrai.¹

Dans ce travail, toute interprétation psychanalytique de l'œuvre et de la pratique littéraire de Harpman a été résolument écartée. Cependant, force est de reconnaître que celle de Sylvie Vanbaelen à propos de cet extrait ne manque pas de pertinence². Celle-ci émet l'hypothèse que le roman *Orlando* fonctionne en réalité comme un psychothérapeute : il se contente d'être présent auprès d'Aline sans répondre à ses questions sur le sens du fameux passage, ce qui force la jeune femme à aller chercher (en) elle-même les réponses qu'elle attend. Aline va longuement relire le texte et réfléchir afin d'établir des hypothèses, avant de comprendre que le sommeil d'Orlando dissimule en réalité le passage de la puberté. Ce n'est qu'ensuite qu'elle va rencontrer Orlanda, à travers le corps de Lucien, et enfin accepter de « discuter » avec sa partie masculine refoulée. Voici donc ce que Sylvie Vanbaelen écrit :

Orlando fait parler Aline, initiant ainsi le processus de verbalisation, indispensable dans la thérapie analytique afin de rendre conscients les contenus inconscients. [...] 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*. [...] *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.³

Cette hypothèse de lecture trouve un écho révélateur dans une entrevue de Jacqueline Harpman avec Michèle Des Essarts : « [...] diriez-vous qu'*Orlanda* est le récit d'une analyse réussie ? – Jacqueline Harpman : D'une analyse éclair en tout cas, oui. »⁴ Dans le cadre d'*Orlanda*, le lien entre littérature et psychanalyse est donc entériné par Jacqueline Harpman elle-même, malgré son opposition formelle à ce sujet dans de nombreux articles critiques.

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Virginia Woolf, la vérité d'Orlando », dans *Le Magazine littéraire*, n°426, décembre 2003, p. 47 [pp. 46-47].

² VANBAELEN (Sylvie), « L'*Orlanda* de Jacqueline Harpman. Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », *art. cit.*, pp. 84-85.

³ *Idem.*

⁴ DES ESSARTS (Michèle), « Jacqueline Harpman », dans *Avancées*, sans date, p. 16. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

Enfin, il semble important et intéressant, toujours en lien avec la problématique de départ, de constater que le roman *Orlanda* présente également des allusions à d'autres romans de Virginia Woolf, par exemple *La Chambre de Jacob* (1922) ou *Mrs Dalloway* (1925) :

En quoi suis-je différente de Mrs Dalloway ? elle est riche et moi je travaille, ce que faisait Virginia Woolf dont les héroïnes ne travaillaient jamais, enfin, je crois, je n'ai pas tout relu. C'est une telle corvée ! [...] Ses personnages sont d'épouvantables ramassis de lieux communs, Seigneur ! passer des mois de sa vie en compagnie de Clarissa Dalloway ou de Betty Flanders ! on comprend qu'elle devenait folle ! [...] il est évident que c'est pour lutter contre sa folie qu'elle peignait des gens si étroitement enserrés dans des pensées toutes faites, elle devait être terrifiée par les siennes. (*Orlanda*, p. 44)

Katharine Swarbrick¹ va même jusqu'à déceler une allusion à un autre roman de Virginia Woolf, *Les Vagues* (1931), dans l'extrait suivant : « [...] oh ! la métaphore me gagne, Virginia est contagieuse, tantôt je vais comparer le mouvement de la plume à celui des vagues, à la scintillante crête d'écume qui longe les plages du nord, à tout ce qui ondule et ondoie [...] » (*Orlanda*, p. 65). À noter que, dans ces quelques lignes, Harpman semble avouer apprécier le style woolfien et ses métaphores, ce qui pourrait dissimuler des emprunts non plus seulement thématiques mais aussi stylistiques (même si Woolf écrit en anglais).

Sylvie Vanbaelen, elle, établit dans son article² un lien avec un essai woolfien intitulé « The Angel in the House », où l'auteure explique avoir eu à combattre et surtout à tuer un ange (sa propre partie féminine), pour pouvoir écrire. Ceci renvoie à la fin d'*Orlanda*, lorsqu'Aline décide de tuer Lucien dans le but de contraindre Orlanda à « la » réintégrer pour vivre enfin dans la plénitude. Vanbaelen écrit donc : « Les démarches de Woolf et d'Aline sont [...] 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. »³

L'intégralité du propos tenu dans ce chapitre montre donc bien la position particulière qu'occupe *Orlanda* dans le corpus : à la frontière entre hypertextualité et métatextualité, ce texte est aussi le seul qui semble accepter sans surinterprétation une lecture psychanalytique fondée. Jacqueline Harpman, se libérant des conventions littéraires, y propose une critique du modèle, moins virulente cependant que celle vis-à-vis des textes de Sophocle, mais n'éprouve cependant plus le besoin de reprendre l'histoire de l'hypotexte, quelle qu'en soit la diégèse.

¹ SWARBRICK (Katharine), *art. cit.*, p. 152.

² VANBAELEN (Sylvie), « L'*Orlanda* de Jacqueline Harpman. Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », *art. cit.*, p. 86.

³ *Idem.*

4.8. À procédés simples, résultats complexes

4.8.1. « Mort d'un héros » : Harpman escamoteuse de destin

En 2004, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Hergé, est paru un recueil de nouvelles de plusieurs auteurs belges, tous réinventant « leur » Tintin. Jacqueline Harpman s'est prêtée au jeu et a rédigé « Mort d'un héros »¹, unique transmodalisation « bande-dessinée-texte » dans son œuvre. Elle y met en place une transmodalisation intermodale, et plus précisément une narrativisation, qui se double d'une transdiégétisation homodiégétique : elle situe son histoire à Bruxelles (Hergé utilise souvent la Belgique comme cadre spatial) et reprend les personnages récurrents des bandes-dessinées comme Tintin, les Dupond et Dupont ainsi que la Castafiore, sans toutefois intégrer le capitaine Haddock. Cependant, l'auteure invente une histoire originale et absente des *Aventures de Tintin* : Lors d'une visite officielle à Bruxelles, le roi Symphonique XIV de Palindrome, assisté des Dupond et Dupont, tombe amoureux de la Castafiore, avant d'être sauvé d'un attentat terroriste par le courageux Tintin.

Le texte, allographe, s'apparente donc à une suite (Saint-Gelais) / une prolongation ou un prolongement (Genette), si l'on considère que l'hypotexte est achevé. Il peut aussi s'agir d'une continuation (Saint-Gelais) / d'un achèvement (Genette), dans la mesure où Harpman y tue Tintin et clôture donc la série d'Hergé. « Mort d'un héros » peut également constituer une parodie (voire un travestissement burlesque et ironique) des « textes » d'Hergé grâce à l'humour dont fait preuve Jacqueline Harpman envers le caractère archétypique et minimal de Tintin (physique « lisse », pas de sexualité, pas de famille), comme dans cet extrait final :

[...] le jeune reporter qui n'avait sauvé que des sosies fut récompensé comme s'il avait sauvé des rois : il reçut le titre héréditaire – et posthume – de baron. Il n'avait pas d'enfants, on chercha vainement sa parentèle, un père, une mère, à la rigueur un oncle ou un cousin, pour qu'ils transmissent l'anoblissement, on ne trouva pas. Le mystère reste intact, au point que de mauvaises personnes insinuent qu'il n'est pas né d'une femme, ni même d'un couple parental ordinaire, mais qu'il a été conçu dans un laboratoire secret, comme une vulgaire brebis Dolly, et qu'il a été le premier produit réussi de l'engineering génétique humain. (« MH », p. 97)

Enfin, on pourrait aller jusqu'à dire que « Mort d'un héros » comprend une double transvalorisation : positive puisque Harpman fait de Tintin un héros qui se sacrifie pour sa patrie ; négative car elle n'hésite pas à l'égratigner (gentiment), comme montré ci-dessus.

¹ HARPMAN (Jacqueline), « Mort d'un héros », dans *Drôles de plumes. Onze nouvelles de Tintin au pays du roi des Belges*, Bruxelles, Moulinsart, 2004, pp. 85-97. Dans ce chapitre, le titre sera abrégé en « MH ».

4.8.2. *Après* et *Après* : rien ne change, tout change

Le recueil *Avant et après : dialogues* comprend deux textes : *La dame et le jeune homme* (une femme d'âge mûr fait appel aux services d'un prostitué), et *Après*¹, dont la première partie est une discussion entre un homme et une femme, amants, après leur premier adultère. Ils discutent de leur vie et insistent sur le caractère étrange et novateur de ce qu'ils viennent de vivre (ils ne se connaissent que depuis quelques heures) : « C'est impossible. Je ne me reconnais pas. Je comprendrais cela dans une autre histoire que la mienne : on sait que ce sont des choses qui se produisent. Mais comme le cancer : cela n'arrive qu'aux autres » (*Après*, p. 71) et « Pourquoi vous, pourquoi moi ? Cela se comprendrait si nous étions des adeptes de ce genre d'aventure, nous nous serions reconnus comme des proies désignées, mais vous dites que non, et je ne vois pas pourquoi je ne vous croirais pas. Et quant à moi, je sais bien que cela ne m'est jamais arrivé. » (*Après*, p. 72) Après quelques moments partagés entre rires et émotion, tout finit par un étrange « Je vous aime. » (*Après*, p. 91)

Dans le cadre de cette recherche sur la réécriture littéraire chez Jacqueline Harpman, la seconde partie du texte *Après* est très intéressante. En effet, il s'agit d'une reprise littéraire parfaite de la première partie, à ceci près que les deux uniques didascalies d'énonciation, « LUI » et « ELLE », ont été inversées tout au long du dialogue. Harpman a réalisé le tour de force d'écrire une soixantaine de pages sans utiliser un seul mot génériquement marqué ; par exemple, elle ne se sert que d'adjectifs et de noms de profession épiciènes, tels *professeur* (p. 68), *vedette* (p. 72), *magnifique* (p. 72), etc. Ainsi, l'auteure n'a écrit que des phrases pouvant être prononcées en tout point aussi bien par un homme que par une femme. Nous sommes donc face à ce que Genette appelle un hypertexte autographe à hypotexte *ad hoc* : le premier texte a été minutieusement construit *par le même auteur* pour donner lieu au second.

Ce texte constitue peut-être l'unique exemple de parodie à grande échelle dans l'œuvre de Harpman. Celle-ci pousse en effet la parodie dans ses derniers retranchements puisqu'elle va jusqu'à jouer avec un de ses propres textes, d'autant plus dans la mesure où elle n'a même pas besoin de changer un seul mot afin de produire le sens qu'elle souhaite. Elle se coule donc parfaitement dans la définition de la parodie de Gérard Genette, qui la définit comme une transformation sémantique due à un détournement de texte avec une transformation formelle minimale. Un sens nouveau, concernant le genre sexuel et ses obligations, est effectivement

¹ HARPMAN (Jacqueline), *Après*, dans *Avant et après : dialogues*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2008, pp. 63-119.

produit ; la transformation, *nulle* (excepté les didascalies d'énonciation), est bien minimale. Genette précise aussi, par ailleurs, que la parodie consiste à « [...] reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...] »¹. Encore une fois, nous avons là une définition qui s'applique à la seconde partie de *Après* : reprise littérale d'un texte connu, signification nouvelle et jeu sur les mots (inutile ici vu le procédé d'inversion). *Après* correspond donc à une transpragmatisation constante dans le cadre d'une transdiégétisation homodiégétique, ainsi qu'à une transexuation, chaque énoncé étant prononcé par un être de l'autre sexe. De plus, ce texte se situe à la fois dans l'imitation et dans la transformation (*mêmes énoncés inversés*), ainsi que dans le régime ludique (jeu avec son lecteur qui croit à une erreur) et dans le régime sérieux (cf. ci-dessous).

On l'a dit, la seconde partie du texte produit une signification très importante : le but est de montrer que les rôles tenus par l'homme et la femme, dans le cadre d'une relation amoureuse, sont interchangeable, étant donné que les paroles que l'on prononce sont souvent utilisables par les deux sexes. Selon Francisca Romeral Rosel, *Après* démontrerait le caractère archétypique du genre, qui serait une performance sociale apprise et assumée², en pointant la fragilité de ses limites. Jacqueline Harpman se placerait donc à contre-courant de cette conception sociale et rejoindrait de ce fait Judith Butler³ selon laquelle découleraient du genre des comportements sociaux et des attitudes culturellement *obligatoires*, intériorisés et exécutés de façon automatique par tout individu⁴. L'expérience sexuelle et personnelle que vivent les personnages pourrait par conséquent être vécue par l'un et par l'autre, ainsi que par n'importe quel homme et quelle femme, malgré ce qu'en pensent « LUI » et « ELLE » :

À cet instant exact, il doit y avoir de par le monde des milliers, des dizaines de milliers d'hommes et de femmes qui échangent un premier regard, se sourient et décident d'aller faire l'amour. Ils ont envie l'un de l'autre, ils hésitent ou ils n'hésitent pas, ils font ce genre de choses très souvent ou jamais, c'est du libertinage, un coup de folie, de la débauche ou le premier geste d'une histoire : c'est chaque fois unique. (*Après*, p. 77)

La seconde partie du texte *Après* semble donc constituer un cas tout à fait à part dans la pratique de la réécriture littéraire chez Harpman, puisqu'elle produit grâce à son hypertexte autographe un sens radicalement différent de l'hypotexte *ad hoc*, sans en changer un seul mot.

¹ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, op. cit., p. 28.

² ROMERAL ROSEL (Francisca), « "Le corsage de Milady". Désir et tabou dans *Avant et après* de Jacqueline Harpman », dans *Francofonía*, n°19, 2010, p. 170 [pp. 158-174].

³ BUTLER (Judith), *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

⁴ ROMERAL ROSEL (Francisca), art. cit., p. 171.

5. Conclusion

Pour conclure l'analyse, il nous semble intéressant de revenir aux notions de Gérard Genette. Dans *Palimpsestes*, chaque théorie est illustrée grâce à des œuvres de tous temps et de tous lieux qui représentent des pratiques uniques et exclusives. Genette prône des théories non pas figées mais évolutives ainsi que des pratiques plurielles et composites. L'œuvre de Jacqueline Harpman est précisément à cette image : la présente étude a souhaité montrer que chacune des réécritures harpmaniennes est constituée d'une combinaison de pratiques, toujours selon des modalités bien différentes. Parmi ces pratiques, certaines sont davantage présentes : la transdiégétisation hétérodiégétique, en tant que marqueur d'admiration pour l'intrigue proposée par l'un des modèles littéraires de l'auteure ; la transpragmatisation et la transdiégétisation homodiégétique, plus tardivement, qui sont généralement accompagnées de transvalorisations et qui participent d'un processus – assez récurrent – de démythification.

Le titre et l'introduction renvoient à l'image d'une bibliothèque métamorphosée ainsi qu'à celle d'un réseau. Les descriptions et les analyses menées ont permis de justifier leur valeur pour décrire la pratique de Jacqueline Harpman : la bibliothèque métamorphosée dans le sens où l'auteure impose des changements parfois radicaux à des œuvres très différentes (romans, nouvelles, pièces de théâtre, bandes-dessinées) mais qui toutes font partie de la « bibliothèque » ; le réseau puisque nous avons dévoilé les liens entre toutes les œuvres harpmaniennes : auto-citation, réécriture interne, allusions à des hypotextes réécrits ailleurs.

Tout ceci fait donc de Jacqueline Harpman une romancière qui circule de manière complètement libre et spontanée dans la réécriture. Son rapport à cette pratique littéraire est d'ailleurs, comme elle l'explique elle-même, absolument *naturel* : « [l'hypertextualité] ne correspond ni à un besoin de se rattacher à la littérature légitime, ni même à un jeu [...]. J'ai toujours été accompagnée par la littérature, j'ai lu de la vraie littérature, très tôt, parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire. [...] Pour moi, la référence littéraire est une chose qui m'est tout à fait naturelle. »¹ Au vu de ceci, on peut donc dire que Jacqueline Harpman est naturellement autant *récrivaine* qu'*écrivaine*. Cependant, certains critiques explicitent le danger de cette dénomination qui peut parfois masquer les aspects réellement personnels de chaque auteur :

¹ BASTIN (Aurélien), *Quand le classicisme harpmanien glisse vers le ludisme ou l'inconvenance*, mémoire de licence, Liège, Université de Liège, 2004, p. 132.

La notion de réécriture désigne un procédé tout à fait intégré à la création dans la plupart des domaines artistiques, à l'exception – notable – de la littérature. Non seulement un écrivain n'endosse que très rarement de son plein gré l'étiquette de « récrivain », mais il craint d'ordinaire, entre toutes les réputations, d'acquiescer celle de plagiaire, de pasticheur, de servile épigone, bref, de paraître dépourvu d'originalité, de style, voire d'une œuvre tout à fait à lui.¹

Or, chez Jacqueline Harpman, au-delà des réécritures, il existe une œuvre considérable et surtout *personnelle*. L'auteure dépasse brillamment cette étiquette de récrivaine, qui peut sembler péjorative, en constituant au fil des années une œuvre pleinement originale : « Si Harpman est volontairement perméable à une culture dont elle ne fait pas mystère, il n'en demeure pas moins cependant qu'elle se montre, dans l'acte d'écrire son œuvre, comme une maîtresse omnipotente [...] »². Ces propos sont à compléter par des hypothèses qui suivront dans l'ouvrage de Compagne au sujet du but de la réécriture chez Harpman. Selon l'auteure, « [...] l'intertextualité [...] permet [à Harpman] de prendre l'autre [l'auteur modèle] [...] comme un rempart, [...] [de] se maintenir dans son ombre tout en se montrant à elle-même et aux autres, mais indirectement. »³ Elle écrit aussi que l'intertextualité servirait de « caution » : insuffisamment sûre d'elle, Harpman se sentirait en droit de prétendre à la publication et à la reconnaissance grâce à une discussion préalable avec ses modèles qui dès lors participent à son œuvre et confèrent un poids « [...] qu'elle n'oserait revendiquer pour elle seule [...] »⁴.

Cependant, paradoxalement, Harpman profiterait de ce dialogue pour se permettre quelques louanges personnelles, insistant ainsi sur le fait qu'elle a été capable de combiner les textes anciens avec ses propres textes : « Modestie d'une part, orgueil démesuré d'autre part. C'est tout le paradoxe harpmanien. »⁵ Par rapport au lecteur, Marie Compagne suppose qu'il y a également chez Jacqueline Harpman un projet de « séduction »⁶ : celui qui parvient à déceler l'intertextualité se sentira « [...] flatté non seulement de sa communauté de culture avec l'auteur [...], mais aussi par l'impression jouissive d'être au moins un peu cultivé. » De là, ce lecteur « actif et érudit » ressentira de la sympathie pour l'écrivain. Quant à celui qui ne décèle rien, ce qu'il ignore ne peut pas lui nuire. Ces hypothèses, si elles paraissent dénier l'autonomie de Harpman vis-à-vis de son lecteur, semblent pertinentes dans la mesure où elles visent à *expliquer* l'intertextualité ainsi qu'à voir ce qu'il y a *au-delà* de la réécriture.

¹ BERGERON (Patrick) et CARRIÈRE (Marie), « Écrire, c'est réécrire » [http://www.peterlang.com/download/extract/60956/extract_430645.pdf ; 17.05.14], dans BERGERON (Patrick) et CARRIÈRE (Marie) (dir.), *op. cit.*

² COMPAGNE (Marie), *op. cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

Souvent, Jacqueline Harpman est intégrée dans le courant belge du néo-classicisme¹, à rebours de ce qu'elle-même prétend : « Je suis en dehors de tout milieu littéraire et je ne fais pas partie d'associations d'écrivains. »² Certains critiques précisent d'ailleurs qu'elle est *inclassable*. Jeannine Paque, par exemple, explique qu'elle est : « [...] absolument à part. Son écriture n'est pas moderne et ses thèmes [...] ne la rattachent à rien. Et elle ne veut pas entendre parler de belgitude. »³ Albert Mingelgrün, lui, dit ceci : « Elle n'a jamais [...] eu maille à partir avec la belgitude, avec la volonté, le désir, le besoin de se situer par rapport à une littérature belge [...] d'expression française. »⁴ Renée Linkhorn, enfin, écrit que ses œuvres se veulent « [...] libres de toute adhésion à un mouvement littéraire établi. »⁵

Rappelons les caractéristiques du néo-classicisme avant d'y envisager la place de Jacqueline Harpman. Le *Dictionnaire du littéraire* propose une définition générale du courant : celui-ci regroupe des auteurs – ultérieurs au XVIII^e siècle – qui s'opposent à la modernité des formes et célèbrent celles du classicisme français et de l'héritage ancien⁶. Deux ouvrages apparentent plus précisément le néo-classicisme à un courant littéraire *belge* de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans le premier, Véronique Jago-Antoine⁷ le caractérise par des éléments qui peuvent renvoyer à l'œuvre de Harpman : influence de la tradition française du roman psychologique, analyse des conventions sociales, « dépoussiérage » des préjugés, critique de la morale bourgeoise, inspiration autobiographique parfois dissimulée et purisme formel intransigeant. Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, eux, mettent en évidence un *hypercorrectisme* reposant sur l'adoption de formes sécurisantes parce que consacrées, ainsi que la surévaluation du modèle français (hypercorrectisme littéraire)⁸. En ce qui concerne la pureté de la langue, reprenons ce que Harpman elle-même en dit : « Mon plaisir, quand j'écris, c'est [...] de manier la langue, de jouer avec la syntaxe, la grammaire, dans le cadre des règles, que je respecte. Je suis allergique aux distorsions délibérées du langage. »⁹

¹ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Loverval, Labor, « Espace Nord – Références », 2005, pp. 197-199.

² ANDRIANNE (René), *art. cit.*, p. 208.

³ HAUBRUGE (Pascale), « Jeannine Paque », dans *Le Soir*, 16 janvier 2004, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

⁴ DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), vidéo citée, 22'30.

⁵ LINKHORN (Renée), « Je(u) romanesque et niveaux narratifs chez Jacqueline Harpman », dans LINKHORN (Renée) (dir.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 1995, p. 65 [pp. 51-72].

⁶ ARON (Paul), « Néo-classicisme », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *op. cit.*, p. 515 [pp. 515-516].

⁷ JAGO-ANTOINE (Véronique), *art. cit.*, pp. 423-424.

⁸ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, p. 60.

⁹ GHYSEN (Francine), *art. cit.*, p. 7.

Jeannine Paque écrit qu'il ne faut voir dans cet *hyperclassicisme* nul positionnement dans le champ littéraire belge mais bien un choix personnel : Harpman ne décide ni d'afficher sa différence langagière due à une position périphérique, ni d'opter pour l'hypercorrectisme ; elle se réfère à la langue qu'on lui a enseignée et aux manuels de grammaire qu'elle connaît¹. Il n'est donc pas étonnant que sa langue soit « idéalisée » et surtout réfractaire « aux marques de notre époque »² ainsi qu'aux « agressions subies [...] dans les dernières décennies »³, puisqu'elle conserve par exemple le passé simple et le subjonctif imparfait ainsi que des tournures de phrases parfois désuètes. Le parallélisme avec le choix des formes littéraires est facile : au-delà de ses prises de liberté et de ses essais dans certains genres marginaux, Harpman respecte les formes consacrées comme celles du XIX^e siècle, par exemple le roman d'analyse à la française⁴ : « Le nouveau roman et les expériences purement formelles sur la langue et les structures romanesques ne l'ont pas atteinte. Ce n'est pas mon affaire, dit-elle. »⁵

Enfin, Denis et Klinkenberg parlent d'*entrisme* au sujet du néo-classicisme : il s'agit pour les écrivains d'affirmer l'appartenance des lettres belges à la littérature française⁶ (non pas contemporaine mais de l'Âge classique et des Lumières⁷), et surtout de rechercher une « insertion effective et complète dans l'espace littéraire français » par le biais de publications et d'une carrière à Paris⁸. Ces écrivains peuvent être « Parisiens en restant en Belgique » : les auteurs prennent Harpman en exemple⁹, qui dit d'ailleurs qu'elle préfère publier à Paris qu'à Bruxelles¹⁰. Ceci rejoint ce qu'elle explique en évoquant son propre travail de romancière : « Je ne revendique aucune belgitude. [...] je fais partie de la langue française, donc j'écris dans la langue française et, pour autant que j'aie la prétention d'appartenir à la littérature, c'est la littérature française. »¹¹ On constate donc qu'elle cherche à obtenir une considération égale à celle accordée aux grands écrivains de notre civilisation, notamment français. Nous terminerons par un extrait du livre de Jeannine Paque, qui résume bien notre propos :

¹ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, p. 150.

² ZUMKIR (Michel), *art. cit.*, p. 42.

³ ANDRIANNE (René), *art. cit.*, p. 201.

⁴ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, pp. 150-151.

⁵ ANDRIANNE (René), *art. cit.*, p. 206.

⁶ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁹ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰ ANDRIANNE (René), *art. cit.*, p. 208.

¹¹ ENGEL (Vincent), « Littérature belge de langue française ou littérature francophone de Belgique ? », dans LIBENS (Christian) et RYELANDT (Nathalie) (dir.), *Écrire et traduire. Journée d'études organisée à Seneffe (2 septembre 2000)*, Bruxelles, Luc Pire, 2000, pp. 34-35 [pp. 27-51].

Vraie professionnelle de l'écriture, [Jacqueline Harpman] ne fréquente pas les cercles ou milieux littéraires et se flatte de n'appartenir à aucune école, ce qui fait dire d'elle dans les milieux parisiens de l'édition ou de la critique qu'elle est « recluse et sauvage ». Elle tire d'ailleurs sa force d'options personnelles et d'un style imperturbablement classique. À l'écart des querelles littéraires comme des luttes politiques, plutôt par assurance que par pacifisme, elle maintient une posture de stabilité hors mode et hors innovations, linguistiques, culturelles ou philosophiques. [...] Elle vit à Bruxelles, mais publie à Paris. Conformément à la règle voulant qu'il est préférable d'être le énième dans la capitale que le premier dans sa province. Son rapport à la langue française manifeste davantage une conviction, un « caractère » qu'il n'affiche la surévaluation linguistique d'un écrivain périphérique. [...] la profession de psychanalyste offre [...] la distance à l'égard du jeu institutionnel de la littérature, qu'elle peut toujours reléguer au rang de l'accessoire ou du divertissement.¹

On retrouve donc dans l'œuvre de Harpman un certain nombre de caractéristiques du néo-classicisme mises en évidence par Véronique Jago-Antoine ainsi que par Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg ; néanmoins, il apparaît aussi qu'elle est, comme le dit bien Maria Snårelid au début de sa thèse, « [...] atypique dans le sens que son œuvre témoigne d'une pluralité impliquant qu'elle ne se laisse pas facilement placer dans une catégorie précise. »²

La recherche que nous avons menée devrait permettre de nuancer le propos. En effet, l'étude de la réécriture littéraire dans l'œuvre de Harpman semble éclairer d'un jour nouveau son intégration au courant néo-classique. Il faut rappeler que ses textes peuvent être répartis entre deux périodes d'écriture : la première s'étale de 1959 (*Brève Arcadie*) à 1966 (*Les Bons Sauvages*) ; la seconde démarre en 1987 avec *La Mémoire trouble* et ne s'achèvera qu'avec la mort de l'auteure. Harpman décrit ces deux périodes comme très différentes : « Dans les trois premiers [romans], ceux de la première période, il me semble que j'étais beaucoup plus coincée par des notions de classicisme, de construction, presque les trois unités. [...] Dans mon écriture, dans mon mouvement intérieur, j'étais moins libre. Quand j'ai repris [à partir de 1987], je me suis sentie complètement libre. »³ Or, *Brève Arcadie*, la réécriture la plus fidèle au modèle littéraire (pour rappel, il s'agit d'une transdiégétisation hétérodiégétique d'une intrigue très semblable à celle de l'hypotexte) date de la première période d'écriture. Durant la seconde, Harpman va *se libérer* de ses différents modèles littéraires, et ce avec « beaucoup de lucidité et d'effronterie »⁴. Si elle continue à respecter ces modèles, elle va peu à peu développer ses propres histoires en augmentant la part de modifications : *Le Bonheur dans le crime*, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, *Le Passage des éphémères*, etc. De même, elle va progressivement se permettre de critiquer de plus en plus librement ces modèles et partant de

¹ PAQUE (Jeannine), *op. cit.*, pp. 156-157.

² SNÅRELID (Maria), *op. cit.*, p. 26.

³ DE DECKER (Jacques), vidéo citée, 1'20.

⁴ BASTIN (Aurélien), *op. cit.*, p. 49.

modifier le sens axiologique de leur(s) texte(s) par des transvalorisations, et ce dès 1992 avec « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? » et 1996 avec *Orlanda*. C'est surtout dans ses dernières œuvres qu'elle se montrera la plus critique, allant jusqu'à réécrire des pièces de Sophocle dans *Mes Œdipe* (2006) et jusqu'à prétendre qu'Eugène Fromentin n'a pas compris ses personnages pour redonner vie à l'un d'eux dans *Ce que Dominique n'a pas su* (2007).

Si l'on envisage la première période d'écriture de Jacqueline Harpman, le qualificatif *néo-classique* semble donc convenir. Néanmoins, celui-ci doit être reconsidéré dès lors qu'il est question de la seconde période d'écriture. Lorsque l'on envisage le néo-classicisme en termes de respect envers les modèles et non en termes d'« entrisme » ou de recherche d'une perfection formelle, on voit que, lors de cette période, Harpman se libère des conventions portant sur les formes et les thèmes littéraires pour produire un ensemble diversifié mais cohérent d'œuvres personnelles, et surtout pour critiquer et réécrire à son aise certains auteurs dont les œuvres ne l'agréaient pas. La pratique de la réécriture serait donc chez elle le signe d'une forme de modernité littéraire et surtout celui d'une désinscription d'une tradition néo-classique, et notamment celle de la littérature belge du XX^e siècle. Nous avons vu que *Le Bonheur dans le crime* (de même qu'*Orlanda*) pouvait être rattaché au courant littéraire belge du réalisme magique : il s'agit aussi chez Harpman d'un signe de modernité car Benoît Denis définit le réalisme magique comme « [...] une esthétique de la modernité, en ce qu'il ne cesse de travailler au brouillage des catégories esthétiques et des limites génériques [...] »¹.

Il nous semble intéressant de transposer cette étude – la réécriture au service d'une (dés)inscription dans un courant littéraire – à d'autres auteurs, par exemple au psychanalyste Henry Bauchau (1913-2012), que Denis et Klinkenberg classent également parmi les néo-classiques² et dont l'œuvre se compose d'un grand nombre de textes poétiques³, théâtraux⁴ ou romanesques⁵ liés aux pièces de théâtre de Sophocle, exactement comme chez Harpman.

¹ DENIS (Benoît), « Du fantastique réel au réalisme magique », dans *Textyles*, n°21, *Du fantastique réel au réalisme magique*, 2002 [<http://textyles.revues.org/890> ; 30.04.14].

² DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, pp. 197-199.

³ « Quelques regards sur Antigone », dans *Sources*, n°10, mai 1992, pp. 20-24 ; « Sophocle sur la route », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n°221, 15 avril 1994, p. 5 ; « Antigone à la lance », dans *Sources*, n°16, février 1996, pp. 173-179 ; « Liberté d'Antigone », dans *L'Œil-de-Bœuf*, n°17, avril 1999, pp. 23-25.

⁴ *Prométhée enchaîné d'Eschyle*, Bruxelles, Cahiers du Rideau, 1998 ; *La lumière Antigone*, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit », 2009.

⁵ *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1990 ; *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1991 ; *Antigone*, Arles, Actes Sud, « J'ai lu », 1997 ; « Le Cri d'Antigone », dans *La Revue générale*, n°8-9, septembre 1993, pp. 23-28 ; « Polynice », dans *La Revue générale*, n°8-9, août-septembre 1996, pp. 67-84.

Voyons par exemple ce que propose Bauchau dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*. Genette, en citant le cas d'*Œdipe roi*, explique que l'extension a surtout été utilisée dans le théâtre français aux XVII^e et XVIII^e siècles, lorsque des auteurs ont voulu reprendre des sujets de l'Antiquité, admirables mais « [...] insuffisamment "chargé[s] de matière" pour occuper la scène pendant les cinq actes de rigueur » ; ce « remplissage »¹ a encore lieu de nos jours, et c'est ce que Bauchau propose. Afin de contrer le resserrement caractéristique des tragédies antiques, il reprend la courte trame des pièces de Sophocle en la développant sur plusieurs années. Chacun des deux textes est donc une continuation elliptique selon Gérard Genette, ainsi qu'une interpolation² selon Richard Saint-Gelais. Henry Bauchau ne change aucun des éléments constitutifs de l'action sophocléenne, ses textes ne présentent donc aucune transpragmatisation. Il crée des personnages (Clios, K.), introduit de nouveaux événements (séjour chez Diotime, épisode des pestiférés durant lequel Œdipe tombe malade, sculpture de la vague, maternité d'Ismène), conserve l'admiration d'Antigone pour son père et ses frères (contrairement à Jacqueline Harpman), etc. Par contre, il ne maintient pas le genre des textes de Sophocle : par narrativisation et transfocalisation, il passe du théâtre à un texte narratif en focalisation zéro pour *Œdipe sur la route* (même si les psycho-récits d'Œdipe sont peu nombreux en comparaison de ceux d'Antigone) et en focalisation interne pour *Antigone* (vocalisation). À la lecture de ces textes, on peut donc constater que Harpman se montre bien plus autonome et libérée envers ses modèles littéraires que ne l'est Bauchau, que ce soit dans un cadre de subversion ou de dénégation (Sophocle) ou, au contraire, d'admiration : même si elle respecte infiniment Madame de Lafayette, Barbey d'Aurevilly ou Haushofer, elle veille malgré tout à produire une œuvre personnelle. L'inscription dans le néo-classicisme selon les critères précités, à nuancer pour Harpman, semble donc pleinement pertinente pour Bauchau.

Revenons donc une dernière fois à Jacqueline Harpman : il resterait, toujours au sujet de la réécriture littéraire, à chercher des analogies moins évidentes avec d'autres auteurs, dans la mesure où il est impossible pour nous d'avoir tout « trouvé ». En espérant malgré tout que ce travail aura permis, à sa manière, de répondre au souhait exprimé ici par l'auteure :

*Je voudrais qu'il reste quelque chose de mes sentiments, de mes sensations, de ma manière de voir et d'éprouver la mer grise sous un ciel gris, à la côte, à la mer du Nord.*³

¹ Le mot est de Gérard Genette, qui le juge malheureux ; GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, op. cit., pp. 364-365.

² « [...] la plupart des interpolations visent [...] non certes l'identité, mais une concordance suffisante pour faire admettre les inserts comme compatibles avec le récit original, voire comme étant implicitement contenus dans ce dernier [...] » ; SAINT-GELAIS (Richard), op. cit., p. 84.

³ SMETS (Joëlle), op. cit., p. 124.

6. Bibliographie

6.1. Bibliographie primaire

6.1.1. Œuvres de Jacqueline Harpman

NB : Les textes sont présentés ici selon un ordre chronologique et non alphabétique.

HARPMAN (Jacqueline), *Brève Arcadie*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2001 [1959].

HARPMAN (Jacqueline), *L'Apparition des esprits* (1960), dans *L'Apparition des esprits* suivi de *Le Véritable Amour*, Paris, Le Grand Miroir, « Le Livre de Poche », 2003, pp. 9-198.

HARPMAN (Jacqueline), *Les Bons Sauvages*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998 [1966].

HARPMAN (Jacqueline), *La Fille démantelée*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1994 [1990].

HARPMAN (Jacqueline), « Relire Sophocle » (1990), dans *Écriture et psychanalyse*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 101-143.

HARPMAN (Jacqueline), *La Plage d'Ostende*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1993 [1991].

HARPMAN (Jacqueline), « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? », dans *La Lucarne*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003 [1992], pp. 7-43.

HARPMAN (Jacqueline), « En vérité, je vous le dis », dans *La Lucarne*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003 [1992], pp. 45-80.

HARPMAN (Jacqueline), « Au troisième degré », dans *La Lucarne*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003 [1992], pp. 81-114.

HARPMAN (Jacqueline), « Ô lac, l'année à peine a fini sa carrière... », dans *La Lucarne*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003 [1992], pp. 145-148.

HARPMAN (Jacqueline), *Le Bonheur dans le crime*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, « Espace Nord », 2012 [1993].

HARPMAN (Jacqueline), « Une hypothèse psychanalytique sur la création littéraire » (1993), dans *Écriture et psychanalyse*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 87-99.

HARPMAN (Jacqueline), « "Thérèse Desqueyroux, c'est moi." Tentative de réflexion sur les rapports du romancier et de son personnage » (1993), dans *Écriture et psychanalyse*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 57-71.

HARPMAN (Jacqueline), « À propos du roman », dans *La Libre Belgique*, samedi 16 avril 1994, p. 6.

HARPMAN (Jacqueline), *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1997 [1995].

HARPMAN (Jacqueline), *Orlanda*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 1998 [1996].

HARPMAN (Jacqueline), « *Le Mur invisible* », dans *Le Carnet et les Instants*, n°90, novembre 1996, p. 45.

HARPMAN (Jacqueline), *L'Orage rompu*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2000 [1998].

HARPMAN (Jacqueline), *Dieu et moi*, Paris, Mille et une nuits, 1999.

HARPMAN (Jacqueline), « Le dehors et le dedans, Clastrum et Contenant », dans DELLA GIUSTINA (Vanni), JAMART (Claude) et SIMONS (Maurice) (dir.), *Le Corps et l'écriture*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 1999, pp. 117-124.

HARPMAN (Jacqueline), « Du premier chapitre de la *Recherche* considéré comme une séance » (1999), dans *Écriture et psychanalyse*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 13-32.

HARPMAN (Jacqueline), *Récit de la dernière année*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2002 [2000].

HARPMAN (Jacqueline), *Le Véritable Amour* (2000), dans *L'Apparition des esprits* suivi de *Le Véritable Amour*, Paris, Le Grand Miroir, « Le Livre de Poche », 2003, pp. 199-346.

HARPMAN (Jacqueline), « Angélique » (2000), dans *Jusqu'au dernier jour de mes jours*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2009 [2004], pp. 121-139.

HARPMAN (Jacqueline), *La Vieille Dame et moi*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La petite littéraire », 2001.

HARPMAN (Jacqueline), *Le Temps est un rêve*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La littéraire », 2002.

HARPMAN (Jacqueline), « Il a perdu son Eurydice », dans *Sans titre*, 28 août 2002, pp. 36-39. Cette nouvelle provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

HARPMAN (Jacqueline), *Le Passage des éphémères*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2006 [2003].

HARPMAN (Jacqueline), *Le Placard à balais*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « La petite littéraire », 2003.

HARPMAN (Jacqueline), « Virginia Woolf, la vérité d'Orlando », dans *Le Magazine littéraire*, n°426, décembre 2003, pp. 46-47.

HARPMAN (Jacqueline), « Mort d'un héros », dans *Drôles de plumes. Onze nouvelles de Tintin au pays du roi des Belges*, Bruxelles, Moulinsart, 2004, pp. 85-97.

HARPMAN (Jacqueline), *En toute impunité*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2006 [2005].

HARPMAN (Jacqueline), « Ève. Lettre d'une lectrice », dans *Ève et autres nouvelles*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005, pp. 7-30.

HARPMAN (Jacqueline), *Du côté d'Ostende*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2007 [2006].

HARPMAN (Jacqueline), *Le Bandeau sur les yeux*, dans *Mes Œdipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « Tragédie », 2006, pp. 5-103.

HARPMAN (Jacqueline), *Œdipe illuminé*, dans *Mes Œdipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « Tragédie », 2006, pp. 105-194.

HARPMAN (Jacqueline), *La Dernière Génération*, dans *Mes Œdipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, « Tragédie », 2006, pp. 195-294.

HARPMAN (Jacqueline), *Ce que Dominique n'a pas su*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2009 [2007].

HARPMAN (Jacqueline), *Après*, dans *Avant et après : dialogues*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2008, pp. 63-119.

6.1.2. Littérature générale

BARBEY D'AUREVILLY (Jules-Amédée), « Le Bonheur dans le crime », dans *Les Diaboliques*, Paris, José Corti, « Les Classiques de Poche », 1999 [1870], pp. 137-190.

BAUCHAU (Henry), *Antigone*, Arles, Actes Sud, « J'ai lu », 1997.

BAUCHAU (Henry), *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1990.

BAUDELAIRE (Charles), « Delphine et Hippolyte », dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1857], pp. 192-195.

FROMENTIN (Eugène), *Dominique*, Paris, Flammarion, « GF », 1987 [1876].

HAUSHOFER (Marlen), *Le Mur invisible*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1992 [1963].

LACLOS (Pierre Choderlos de), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1782].

LAFAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, dite Madame de), *La Princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2000 [1678].

RACINE, *Phèdre*, Paris, Larousse, « Petits Classiques Larousse », 2006 [1677].

RADIGUET (Raymond), *Le Bal du comte d'Orgel*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1989 [1924].

SOPHOCLE, *Antigone*, dans *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964 [V^e siècle ACN], pp. 67-101.

SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, dans *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964 [V^e siècle ACN], pp. 259-308.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, dans *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964 [V^e siècle ACN], pp. 103-143.

WOOLF (Virginia), *Orlando*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1993 [1928].

6.2. Bibliographie secondaire

6.2.1. Sur Jacqueline Harpman et son œuvre

AMAR (Ruth), « *Le Bonheur dans le crime* de Jacqueline Harpman : le système de la dissimulation », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n^o2, automne 2007, pp. 93-101.

ANDRIANNE (René), « Interview critique de Jacqueline Harpman », dans *Textyles*, n^o9, *Romancières de Belgique*, 1992, pp. 201-210.

BAINBRIGGE (Susan), « Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's *Orlanda* and *La Fille démantelée* », dans *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing : Dialogue, Diversity and Displacement*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, « Modern French Identities », 2009, p. 85 [pp. 82-104].

BAINBRIGGE (Susan), « Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 19, n^o2, 2004, pp. 31-42.

BARTHELMEBS (Hélène), « L'Androgyne au service de la différence des sexes : l'exemple d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman », dans *Loxias*, n^o34, 2011 [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903> ; 14.01.14].

BASTIN (Aurélien), *Quand le classicisme harpmanien glisse vers le ludisme ou l'inconvenance*, mémoire de licence, Liège, Université de Liège, 2004.

BAUDELLOT (Marc), « Jacqueline de Médicis [sic] aime la science-fiction et... Benoît Brisefer ! », dans *Sans titre*, sans date, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

BERTRAND (François), « Brève, mais estimable Arcadie », dans *Le Phare Dimanche*, 12 juillet 1959, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

BLAIRON (Marie), « Lecture », dans HARPMAN (Jacqueline), *Le Bonheur dans le crime*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, « Espace Nord », 2012 [1993], pp. 243-278.

BLOCKMANS (Isabelle) et NOBELS (Claude), « Jacqueline Harpman », dans *Sans titre*, 12 avril 2003, p. 26 [pp. 26-27]. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

COMPAGNE (Marie), *Je et/est l'Autre : représentations et enjeux de l'altérité dans l'œuvre de Jacqueline Harpman*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2013.

COTTENET-HAGE (Madeleine), « Voix iconoclastes : *La Lucarne* de Jacqueline Harpman », dans GRATTON (Johnnie) et IMBERT (Jean-Philippe) (dir.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui. Actes du colloque de University College Dublin (14-16 septembre 1995)*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, pp. 97-105.

DE CONINCK (Jean-Marie) et SLUSZNY (Marianne) (réal.), *Jacqueline Harpman. La plume et le divan*, vidéo, R.T.B.F., « En toutes lettres », 6 décembre 1996, 41'.

DE DECKER (Jacques), « Le fil d'Ariane d'Harpman », dans *Le Vif/L'Express*, 1^{er} juin 2012, pp. 74-75.

DE DECKER (Jacques), « Jacqueline Harpman », vidéo, dans BONFANTI (Jean-Claude) (dir.), *Littérature au présent. Cinquante et un*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2004, 5'30.

DE MAESCHALK (Luc), « Jacqueline Harpman, ou les vertus de la passion », dans *Le Carnet et les Instants*, n°71, janvier-mars 1992, p. 12.

DES ESSARTS (Michèle), « Jacqueline Harpman », dans *Avancées*, sans date, p. 16. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

D'HOEDT (Christel), *À la rencontre d'Antigone : quatre réécritures contemporaines du mythe d'Antigone au regard de l'Antigone de Sophocle : Walter Simons, Bertolt Brecht, Henry Bauchau et Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005.

DIRKX (Liliane) et MINAZIO (Nicole), « L'écrivain, ses personnages et son lecteur interne. Entretien avec Jacqueline Harpman », dans *Cahiers de psychologie clinique*, n°11, 1998, pp. 13-27.

DOMSOVÁ (Lucia), *Le Mythe de l'androgynisme dans le roman de Jacqueline Harpman Orlanda*, mémoire de licence, Brno, Université Masaryk, 2008.

DOQUIRE KERSZBERG (Annik), « D'une narration l'autre : *Le Bonheur dans le crime* et *En toute impunité* », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *Jacqueline Harpman. L'Aventure littéraire*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2013, pp. 37-51.

ENGEL (Vincent), « Littérature belge de langue française ou littérature francophone de Belgique ? », dans LIBENS (Christian) et RYELANDT (Nathalie) (dir.), *Écrire et traduire. Journée d'études organisée à Senefte (2 septembre 2000)*, Bruxelles, Luc Pire, 2000, pp. 34-35 [pp. 27-51].

GHYSEN (Francine), « La rencontre de Francine Ghysen : Jacqueline Harpman, prix Point de mire 1992 », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n°202, mars 1992, p. 7.

HAGE (Madeleine), « Jacqueline Harpman et *Le Bonheur dans le crime*. D'un genre à l'autre ? », dans ENGEL (Vincent) et GUISSARD (Michel) (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen-Âge à nos jours. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (6-10 mai 1997)*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001, tome II, pp. 297-305.

HAUBRUGE (Pascale), « Harpman déboulonne ses héros du socle de nos souvenirs », dans *Le Soir*, 10 février 2006, p. 6.

HAUBRUGE (Pascale), « Jeannine Paque », dans *Le Soir*, 16 janvier 2004, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

HERNANDEZ (Adeline), *Identité et spécularité : le jeu de l'intertextualité mythique dans La Plage d'Ostende de Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005.

HUSQUET (Cécile), *The Metamorphosis of Metatext : Writing and Rewriting in Virginia Woolf's Orlando and Jacqueline Harpman's Orlando*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2001.

JOWA (Emmanuelle), « Portrait. Jacqueline Harpman », dans *La Dernière Heure*, 22 décembre 2002, p. 45.

LAMBERT (Stéphane), « Jacqueline Harpman », dans *Les Rencontres du mercredi*, Paris, Ancre Rouge, « Compas », 1999, pp. 35-64.

LAMBOTTE (Janine), « L'humanité court au suicide ! », dans *Sans titre*, sans date, sans page. Cet article provient d'un dossier de presse sur Jacqueline Harpman conservé aux Archives et Musée de la littérature (AML) à Bruxelles.

LECOQCQ (Naomi), *Mes Œdipe de Jacqueline Harpman : enjeux sociaux, psychanalytiques et littéraires d'une réécriture*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2008.

LEONTARIDOU (Dora), « Décomposition et recomposition de l'identité féminine dans l'œuvre de Jacqueline Harpman », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *Jacqueline Harpman. L'Aventure littéraire*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2013, pp. 123-141.

LEPINOIS (Yvette), *La Démythification de La Lucarne de Jacqueline Harpman*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1995.

LINKHORN (Renée), « Je(u) romanesque et niveaux narratifs chez Jacqueline Harpman », dans LINKHORN (Renée) (dir.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 1995, pp. 51-72.

LORENT (Laure-Élisabeth), « Jacqueline Harpman, *Orlanda* », dans *Indications*, 53^e, n°5, novembre-décembre 1996, pp. 35-39.

LORENT (Laure-Élisabeth), « Jacqueline Harpman, une révoltée si polie... », dans *Indications*, 50^e, n°5, novembre 1998, pp. 2-12.

MATHIEU (Paul), « Jacqueline Harpman », dans *Dossiers L*, vol. 35, n°2, 1992.

MINGELGRÜN (Albert), « Lecture », dans HARPMAN (Jacqueline), *Brève Arcadie*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2001 [1959], pp. 201-210.

NIZET (Adrienne), « Jacqueline Harpman écrit ce que savait Julie », dans *Le Soir*, 29 février 2008, p. 6.

PAQUE (Jeannine), *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin-Hannut, Luce Wilquin, « L'œuvre en lumière », 2003.

PAQUE (Jeannine), « Les bonnes manières », dans *Le Carnet et les Instants*, n°142, avril-mai 2006, p. 81.

PAQUE (Jeannine), « Chère malédiction », dans *Le Carnet et les Instants*, n°145, décembre-janvier 2007, p. 70.

PAQUE (Jeannine), « Un fantastique au féminin pluriel : Jacqueline Harpman et Caroline Lamarche », dans GONZALEZ-SALVADOR (Ana) (dir.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, « Beloeil », 1999, pp. 139-155.

PAQUE (Jeannine), « Des femmes écrivent », dans *Textyles*, n°14, *Lettres du jour* (II), 1997, pp. 77-94.

PAQUE (Jeannine), « Les héros de roman ne meurent jamais », dans *Le Carnet et les Instants*, n°150, février-mars 2008, p. 88.

PAQUE (Jeannine), « Jacqueline Harpman aujourd'hui », dans *Le Carnet et les Instants*, n°166, avril-mai 2011, pp. 13-17.

PAQUE (Jeannine), « Œdipe, Freud et Jacqueline Harpman », retranscription d'un entretien avec Jacqueline Harpman lors du festival littéraire *Passa Porta* au théâtre Le Palace de Bruxelles (22 avril 2007), dans LECOCQ (Naomi), *Mes Œdipe de Jacqueline Harpman : enjeux sociaux, psychanalytiques et littéraires d'une réécriture*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2008, pp. I-XVI.

PAQUE (Jeannine), « Portrait d'auteur », dans *Lectures*, n°95, mars-avril 1997, pp. 17-20.

PAQUE (Jeannine), « Tous mortels sauf les héros de romans », dans *Le Carnet et les Instants*, n°131, février-mars 2004, pp. 74-75.

PAQUOT (Michel), « Méditations d'un homme sans passé », dans *Vers L'Avenir*, 31 janvier 2006, p. 15.

PETRE (Béatrice), « Où l'on retrouve les héros de *La Plage d'Ostende...* », dans *Indications*, 63^e, n°2, mars-avril 2006, pp. 73-76.

ROMERAL ROSEL (Francisca), « "Le corsage de Milady". Désir et tabou dans *Avant et après* de Jacqueline Harpman », dans *Francofonía*, n°19, 2010, pp. 158-174.

ROMERAL ROSEL (Francisca), « La démythification ou la dimension humaine du mythe dans *Mes Œdipe* de Jacqueline Harpman », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *Jacqueline Harpman. L'Aventure littéraire*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2013, pp. 23-35.

ROMERAL ROSEL (Francisca), « Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgynie dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », dans *Çédille*, « Monografías », n°2, 2001, pp. 99-115.

SAUBLE-OTTO (Laurie), « Writing to exist. Humanity and Survival in Two *fin de siècle* Novels in French (Harpman, Darrieussecq) », dans *L'Esprit créateur*, vol. 45, n°1, 2005, pp. 59-66.

SAUTEL (Nadine), « L'amour sans fin », dans *Le Magazine littéraire*, n°386, avril 2000, pp. 68-69.

SCHURMANS (Fabrice), « Le vertige moderne des doubles dans *Le Bonheur dans le crime* de Harpman », dans *Textyles*, n°21, *Du fantastique réel au réalisme magique*, 2002, pp. 83-94.

SMETS (Joëlle), *Jacqueline Harpman. Entretiens*, Liège, Luc Pire, 2012.

SNÅRELID (Maria), *Entre identification et différenciation : la mère et l'amour dans la constitution de l'identité féminine dans La Fille démantelée, La Plage d'Ostende et Orlanda de Jacqueline Harpman*, thèse de doctorat, Stockholm, Université de Stockholm, 2011.

SWARBRICK (Katharine), « *Orlanda* et la problématique de la jouissance », dans BAINBRIGGE (Susan) (dir.), *Jacqueline Harpman. L'Aventure littéraire*, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, Peter Lang, « Belgian Francophone Library », 2013, pp. 143-153.

VANBAELEN (Sylvie), « *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman. Récit d'une genèse de femme », dans *Nottingham French Studies*, vol. 48, n°1, 2009, pp. 69-81.

VANBAELEN (Sylvie), « L'*Orlanda* de Jacqueline Harpman. Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », dans *Dalhousie French Studies*, n°83, 2008, pp. 81-88.

VANDY (Josiane), « Elle est la Françoise Sagan belge », dans *Le Soir*, 24 octobre 1991, pp. 28-29.

VERDUSSEN (Monique), « L'élégance et l'insoumission », dans *La Libre Belgique*, 18 octobre 2006, p. 2.

VERDUSSEN (Monique), « La vérité d'Henri Chaumont », dans *La Libre Belgique*, 10 février 2006, p. 27.

ZUMKIR (Michel), « Eux qui ne connaissent que les Hommes », dans *Le Carnet et les Instants*, n°173, octobre-novembre 2012, pp. 41-42.

6.2.2. Poétique et histoire littéraire

ARON (Paul), « Néo-classicisme », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. 515-516.

ARON (Paul), « Pastiche », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. 553-554.

BARTHES (Roland), « Texte (théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, 1973 [http://www.psychanalyse.com/pdf/theorie_du_texte_roland_barthes.pdf ; 24.05.14].

BAYARD (Pierre), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

BERGERON (Patrick) et CARRIÈRE (Marie), « Écrire, c'est réécrire » [http://www.peterlang.com/download/extract/60956/extract_430645.pdf ; 17.05.14], dans BERGERON (Patrick) et CARRIÈRE (Marie) (dir.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011.

BLOOM (Harold), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

BORDAS (Éric), « Réécriture », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. 649-650.

CITTON (Yves), *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.

DÄLLENBACH (Lucien), « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n°27, 1976, pp. 282-296.

DENIS (Benoît), « Du fantastique réel au réalisme magique », dans *Textyles*, n°21, *Du fantastique réel au réalisme magique*, 2002 [<http://textyles.revues.org/890> ; 30.04.14].

DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Lovreval, Labor, « Espace Nord – Références », 2005.

FERRY (Ariane), « En finir avec le théâtre : transmodalisation et renouvellement de la réécriture mythique (*Œdipe sur la route* et *Antigone* d'Henry Bauchau ; *Medea Stimmen* de Christa Wolf ; *Amphitryon* d'Ignacio Padilla) », dans ENGÉLIBERT (Jean-Paul) et TRAN-GERVAT (Yen-Maï) (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 141-150.

GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007 [1972].

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, « Essais », 1987.

GIGNOUX (Anne Claire), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, « Thèmes & Études », 2005.

GROJNOWSKI (Daniel), « Décadence », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. 176-177.

HUSSHERR (Cécile), « Réécrire et réinterpréter au XIX^e siècle : le cas des mythes bibliques », dans ENGÉLIBERT (Jean-Paul) et TRAN-GERVAT (Yen-Maï) (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 173-182.

JAGO-ANTOINE (Véronique), « Triomphe et vacillement du néoclassicisme », dans BERTRAND (Jean-Pierre), BIRON (Michel), DENIS (Benoît) et GRUTMAN (Rainier) (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003, pp. 421-430.

JENNY (Laurent), « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.

KRISTEVA (Julia), « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), dans *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Littérature », 1978 [1969], pp. 82-112.

LIMAT-LETELLIER (Nathalie), « Historique du concept d'intertextualité », dans LIMAT-LETELLIER (Nathalie) et MIGUET-OLLAGNIER (Marie) (dir.), *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », n°637, 1998, pp. 17-64.

MONTALBETTI (Christine), *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence », 1998.

RABAU (Sophie), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2002.

RICARDOU (Jean), « "Claude Simon", textuellement » ; cité dans DÄLLENBACH (Lucien), « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n°27, 1976, p. 282 [pp. 282-296].

RIFFATERRE (Michel), *La Production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

SAINT-GELAIS (Richard), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Littérature 128 », 2012 [2001].

SELLIER (Philippe), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, n°55, octobre 1984, pp. 112-126.

WAGNER (Frank), « Les hypertextes en questions (notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », dans *Études littéraires*, vol. 34, n°1-2, 2002, pp. 297-314.

Table des matières

1.	Introduction.....	1
2.	Jacqueline Harpman : « La plume et le divan ».....	5
3.	Préambule méthodologique	7
3.1.	De l' <i>intertextualité</i> à l' <i>hypertextualité</i>	7
3.2.	<i>Palimpsestes</i> de Genette, le « Mendeleïv de la poétique »	13
3.3.	Précisions terminologiques : la <i>réécriture</i>	19
4.	Jacqueline Harpman, entre écriture et réécriture	21
4.1.	Introduction	21
4.2.	Jacqueline Harpman entre Âge classique et siècle des Lumières	31
4.2.1.	<i>Brève Arcadie</i> ou la « nouvelle » <i>Princesse de Clèves</i>	31
4.2.2.	<i>Le Passage des éphémères</i> et la notion d' <i>hypogénre</i>	39
4.3.	Jacqueline Harpman, une <i>Diabolique</i> moderne	43
4.3.1.	Double <i>Bonheur dans le crime</i> : Barbey d'Aurevilly et Harpman ..	43
4.3.2.	Triple bonheur dans le crime : <i>En toute impunité</i>	51
4.4.	<i>Moi qui n'ai pas connu les hommes</i> : le salut par l'écriture.....	53
4.5.	« Les héros de romans ne meurent jamais ».....	61
4.5.1.	<i>L'Apparition des esprits</i> « suivi de » <i>Le Véritable Amour</i>	63

4.5.2.	<i>Du côté d'Ostende</i> : ce qu'Émilienne n'a pas su	65
4.5.3.	Julie d'Orsel dévoile <i>Ce que Dominique n'a pas su</i>	73
4.6.	Harpman contre Sophocle : la vérité sur Antigone et Œdipe	81
4.6.1.	« Relire Sophocle » : la psychanalyse au service de la littérature ...	85
4.6.2.	Le point de vue d'Antigone : démythification et dévalorisation	87
4.6.3.	<i>Mes Œdipe</i> , « tragédie » : une réécriture parfaite	93
4.7.	<i>Orlando</i> et <i>Orlanda</i> : d'un corps à l'autre et d'un texte à l'autre	103
4.8.	À procédés simples, résultats complexes	113
4.8.1.	« Mort d'un héros » : Harpman escamoteuse de destin	113
4.8.2.	<i>Après</i> et <i>Après</i> : rien ne change, tout change	115
5.	Conclusion	117
6.	Bibliographie	125
6.1.	Bibliographie primaire	125
6.1.1.	Œuvres de Jacqueline Harpman	125
6.1.2.	Littérature générale	127
6.2.	Bibliographie secondaire	128
6.2.1.	Sur Jacqueline Harpman et son œuvre	128
6.2.2.	Poétique et histoire littéraire	133