

Orlanda via Orlando : de la métamorphose à la transidentification projective

(*Orlanda via Orlando*: from Metamorphosis to Projective Transidentification)

Olga GANCEVICI

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: This article proposes a series of reflections on the novel *Orlanda*, published in 1996 by writer and psychoanalyst Jacqueline Harpman. Drawing on Virginia Woolf’s *Orlando* (1929), the author constructs a remarkable female character: a teacher of literature specialised in Proust immersed in the search for the most plausible possible answer to the sudden and unaccounted-for transformation of a young man into a woman upon an interrupted seven-night sleep. The revelation of the metamorphosis is occasioned by a process of shattering of the self, of identification and, above all, of projective transidentification, according to the theories of Klein and Grotstein. Along with a narratological reading of *Orlanda*, the study proposes multifaceted, mainly psychoanalytic, approaches.

Keywords: androgynie, double, intertextuality, psychoanalysis, projective (trans)identification.

En raccourci

Androgynie (psychologique), dédoublement et double littéraire, (in)complétude de l’être, identité insatisfaisante, fracturée, identité fabriquée d’une manière *trans*- (générationnelle, sexuelle), identification projective, inter- et métatextualité, intermédialité, éclatement du narrateur-personnage-auteur-lecteur dans un *je* pluriel, règne de l’introspection, 1519 occurrences de « je », 362 de « j’ » et 276 de « moi », « *je* est un autre », « je suis moi ». Besoin quasi impératif

de trouver des réponses plausibles et par-dessus-tout non superficielles, formes diverses d'addiction, présence souvent mal dissimulée de l'œil du psychanalyste qui se permet de laisser le contrôle des actions et des réactions aux acteurs de la fiction. Dénouement poignant genre crime passionnel un peu dans le sens tchékhovien de l'emploi des accessoires, solution quantique, structure textuelle littérairement postmoderne et psychologiquement kleinienne, suggestion de lecture « à la manière de » Rorschach. Style élégant, bienséant, décourageant les barbarismes et la gaillardise, exigence de la relecture de Virginia Woolf en premier, de Marcel Proust, Julien Green, Balzac et d'autres écrivains pris pour référentiels et ce n'est pas tout. Dire seulement que le roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman, publié en 1996 chez Grasset, répond à un haut niveau aux exigences d'une perspective postmoderne appauvrirait une œuvre bien plus riche de sens multiples à déchiffrer.

Intermède

Affirmant l'idée de perfection ontologique, symbole de l'harmonie, de la complétude et de beauté cosmogonique, l'androgynie est « une métaphore : celle de l'expression achevée du génie. » (Ladjali, 2004 : 99) ; Barthelme nuance davantage cette notion en la particularisant comme une métaphore identitaire (2011). Être mythique, issu de la genèse du monde, l'androgynie est aussi sujet à controverse, considéré comme une anomalie (Ladjali, 2004 : 95), sous sa forme hermaphrodite d'« être dissemblable » (Guillois, 1986 : 76).

Voici quelques exemples de textes qui mettent en œuvre des représentations diversifiées de l'androgynie. En tant qu'image d'un être absolument accompli, l'Adam-Ève primordial inégalable et suprême, car exempt de tout antagonisme, peuple des œuvres telles qu'*Adam et Ève* de Ramuz (1932), *Adam și Eva* de

Rebreanu (1974), *La véritable Histoire d'Adam & Ève enfin dévoilée* de Le Moal (2005), *Pommes* de Milward (2007).

Le désir de parfaite unité ou le désir d'être autre, souvent né de l'existence hermaphrodite, hybride ou transfigurée, a inspiré de nombreux écrivains, parmi lesquels Antoine Héroët (*L'Androgyne*, 1536), Balzac (*Séraphîta*, 1834), Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835), Sand (*Gabriel*, 1856), Mendès (*La fille-garçon*, 1883), Rachilde (*Monsieur Vénus*, 1889), Şuluţiu (*Ambigen*, 1934), Gassel (*Éros androgyne. Journal d'une femme athlétique*, 2000), etc.

Les variations littéraires de l'androgyne vont dès l'Antiquité de Platon (*Le Banquet*) et d'Ovide (*Métamorphoses. Livre IV. Récit d'Alcithoe : Salmacis et Hermaphrodite*) jusqu'aux années 2000, selon l'étude élaborée par Gonneau (2013), appuyée sur quelques écrivains britanniques : Brigird Brophy (*In Transit : a Heroi-cyclic Novel*, 1971), Angela Carter (*The Passion of New Eve*, 1977), Jeanette Winterson (*Written on the Body*, 1992), Will Self (*Cock and Bull*, 1992), Peter Ackroyd (*Dan Leno and the Linehouse Golem*, 1994).

Sujet impliquant des perspectives diverses (christianisme, gnose, kabbale, mysticisme, etc.), ainsi qu'une variété de termes connexes à définir (hiérogamie, hiérophanie, *coincidentia oppositorum*, bi-unité, totalité, plénitude, ambivalence, double, etc.), l'androgyne, « en tant que perfection à atteindre ou en termes de conjonction des opposés » (Guillois, 1986 : 76) a suscité de nombreuses études. Notre intention n'est pas de survoler l'histoire de la littérature universelle ni d'offrir une synthèse ou une méta-analyse des textes théoriques et critiques traitant du fameux mythe. Mircea Eliade (1962), Jean Libis (1980), Frédéric Monneyron (1994) sont quelques exemples d'auteurs offrant des travaux de référence dans ce domaine. Nous souhaitons plutôt mettre à en avant une possible expérience androgyne, telle qu'illustrée dans le roman *Orlando* de Virginia

Woolf, et complexifiée par un embarras introspectif, rétrospectif et projectif, du clivage de l'*ego* émergeant en des *moi* séparés dans le roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman.

Orlanda via Orlando

Orlando de Virginia Woolf est présent par des citations, des allusions, des pastiches, ainsi que par une herméneutique plus ou moins conforme mais généralement plausible, à l'intérieur du roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman. À commencer par l'instance qui parle, celle-ci est représentée par le métissage entre narrateur, personnage(s), auteure (Jacqueline, la psy), voire lecteur, si l'on considère d'abord le jeu embrouillé des pronoms : *je / moi* ; *Orlanda / il* ; *je* du narrateur (« Etc., je saute dix minutes de dialogue répétitif. », Harpman, 1996 : 139) ; *je* des personnages tour à tour ; *nous* du narrateur, parfois aussi du lecteur rendu complice (« nous savons ce qui les unit », p. 117 ; « nous qui connaissons la légende, nous savons que les deux moitiés brûlent de se retrouver et de reconstituer l'unité perdue », p. 138).

À l'imbrication de focalisations, il convient d'ajouter également l'ambivalence évidente de la voix du récit : un narrateur manifeste à l'opposé du narrateur du dehors, tantôt discret, tantôt intrusif, parfois injonctif (« Écoutons quelques instants. », p. 93) sentencieux et/ou didactique (« Il est périlleux d'être bon », p. 217 ; « Les passions rendent stoïques », p. 237 ; « Il est conseillé de respirer profondément quand on veut se détendre. », p. 221). Il peut également être omniscient, se déclarant parfois « stupéfait » (p. 201) face aux mots et aux réactions de ses personnages (« Aline ne cesse pas de me surprendre », pp. 159-160). En se comportant comme un « rapporteur impavide » (p. 211), soucieux de ne pas négliger ses « devoirs du conteur » (p. 113) et certains aspects essentiels pour son histoire et ses interprétations possibles, ce narrateur dialogue à maintes reprises avec Virginia Woolf et démontre une culture et

une documentation considérables dans plusieurs domaines (littérature, architecture, musique, psychologie, physique, etc.), et arrive, dans sa construction narrative sophistiquée et dense, à dire « Je m’y perds. » (p. 204). Et pourtant, ce ne doit être là que le reflet de l’identification projective du lecteur. Quant au narrateur d’*Orlanda*, il ne faut pas tomber dans le piège de croire en une confusion avouée : il maîtrise minutieusement l’art du meneur du jeu, portant une profonde introspection envers ses personnages, ceux d’autres écrivains, les écrivains eux-mêmes, lui-même et le lecteur.

Aline, trente-cinq ans, est une belle femme mais elle n’y réfléchit pas particulièrement, car elle ne prend pas son corps pour une priorité. Elle est entièrement absorbée par sa profession. En tant qu’enseignante universitaire de littérature, elle a commencé avec une thèse remarquable sur Marcel Proust et elle s’efforce maintenant de trouver une justification à la métamorphose d’Orlando de Virginia Woolf en femme pour le cours qu’elle prépare. Aline est une réplique donnée à Orlando, mais dédoublée, ou plutôt dissociée. Avec Jacqueline Harpman, on est dans le domaine du *trans* : il ne s’agit pas seulement du passage du masculin au féminin, mais d’une métamorphose vers un dédoublement, comme le souligne Hélène Barthelmebs (2011), qui ajoute que « d’unique, ce personnage deviendra donc triple. » On lit dans le roman de Jacqueline Harpman qu’Aline et Orlanda sont « dédoublées, mais pas identiques » (Harpman, 1996 : 206). De plus, l’on se retrouve dans une situation où la jurisprudence fait défaut : « Le Code civil ne prévoit pas son crime, qui est double puisqu’il a dérobé la moitié de son âme à une femme et tout son corps à un garçon. » (*Ibid.*, p. 85).

Atteint du « mal de la lecture » en solitaire (Woolf, 2018 : 89) – attribut qui particularise Aline en égale mesure –, Orlando est le protagoniste d’un événement bizarre : il « ne prit aucune nourriture ni ne montra le moindre signe de vie durant sept jours

pleins » (p. 81) ; il dort d'une façon ininterrompue jusqu'au septième matin lorsqu'il « s'éveilla à son heure habituelle » (*Ibid.*) et « s'adonna à une existence solitaire à l'extrême » (p. 83). L'expérience de ce sommeil inhabituel d'une semaine ne reste pas singulière et, quelque temps après, un autre sommeil profond, cataleptique, de sept jours d'affilée mènera Orlando à une révélation exceptionnellement inouïe : « Il se leva (...) – c'était une femme. » (p. 149) *Il* avait trente ans.

Si le devin mythologique Tirésias fut transformé en femme « aussitôt » et redevint homme après sept ans, toujours en un instant, Orlando ne connaît pas cet aller-retour entre les deux sexes / identités consécutives. Cependant, on peut retenir le chiffre sept avec sa symbolique polyvalente et la vie longue qui s'étend sur plusieurs générations et, donc, plusieurs siècles, tant pour Tirésias que pour Orlando.

Ainsi, un homme se couche le soir, dort plusieurs nuits sans interruption aucune et se réveille femme. Il n'y a pas de désir ou de besoin identifiables qu'il/elle voudrait revenir à sa version d'origine. Virginia Woolf n'éclaircit pas l'imbroglio d'une telle conversion, mais en rajoute : « Bien des gens, (...) tenant qu'un tel changement de sexe est contre nature, n'ont eu de cesse de prouver : 1° qu'Orlando avait toujours été une femme, 2° qu'Orlando est à cet instant un homme. » (p. 150)

Pour sa part, Aline de Jacqueline Harpman ne se métamorphose pas, mais perd une partie de soi, qui choisit le corps d'un jeune homme pour s'y installer. Il s'agit de Lucien Lefèvre, un blond d'une vingtaine d'années, journaliste pour « un magazine (...) immensément *chébran* car il s'était choisi pour titre un terme ésotérique en diable : *Les Paincos* » (Harpman, 1996 : 58) contrastant avec les goûts de l'universitaire penchée sur les écrits qui privilégient le flux (intermittent) de la conscience. Il a une très belle allure et « n'avait commis dans sa vie qu'une erreur, il s'était trouvé sur le chemin d'Aline au mauvais moment » (p.

249), sur la terrasse de la Brasserie de l'Europe, en face de la Gare du Nord à Paris. Préoccupée par le sens sous-jacent qu'elle devra donner pour ses étudiants à la transformation d'Orlando, s'acharnant à en trouver une interprétation différente par rapport aux autres nombreuses lectures critiques livrées depuis la parution en 1928 de la biographie imaginaire que Virginia Woolf dédie à son amie Vita Sackville-West (qui s'identifia avec le personnage éponyme), Aline lança tout simplement : « Et si on changeait de sexe ? » (p. 10). Et la partie quittant Aline pour s'incruster dans le corps de Lucien fut baptisée, cela va de soi, Orlanda.

Voici des équivoques pronominaux qui vont engendrer toutes sortes de calembours pronominaux. Orlando était *elle*, Orlanda dénomme un *il*, mais « *il* ou *elle*, ce n'est que par convention » (Ladjali, 2004 : 97). Une hétérogénéité s'insinue néanmoins et elle est résolument non-délétère, bien au contraire : si Orlando homme se réveille femme, sans que sa métamorphose soit délibérée ou préméditée, eh bien, Orlanda s'avère être le fruit d'un choix assumé, au moins partiellement. Si on revient au cas de Tirésias, Orlanda lui ressemble avant tout par l'expérience des deux sexes / identités à la fois simultanées et consécutives. Pourtant, à une époque liée indéniablement à la vitesse – puisque Orlanda est un produit 100% fin XX^e siècle –, le transfert Aline-Lucien-Orlanda n'a plus la durée de sept ans, mais de sept nuits (plus un matin, plus une heure). Aline et Orlanda sont deux fragments vivant ce temps-là comme des parts entières dans deux corps différents qui agissent en *addicts*, avec la nécessité impérieuse de se retrouver deux fois par jour, par toute ruse des toxicomanes sans scrupules (p. 220), afin de prendre leur « dose » qui les rassure : « Aline tendit le front, Orlanda baissa la tête. Sitôt, qu'ils se touchèrent, le calme se fut en eux (...) » (p. 215). Sinon, le sevrage devient cruel : « Nous ne pouvons pas rester séparés. Nous serons éternellement comme deux infirmes,

condamnés à ne pas se quitter, accrochés l'un à l'autre, boitillant au long des jours, et peu à peu nous nous haïrons. » (p. 239).

Orlando est un texte factuel, historique, descriptif dans une large mesure ; dans certains autres sens, c'est un parcours parodique de l'intertextualité, une exploration de la référentialité, du pouvoir de représenter le sensible. Il représente également une révolution du genre biographique, une mise-en-abyme iconotextuelle (voir, par exemple, les cinq photos de Vita Sackville-West insérées dans le livre), appuyée sur « une forme de portrait total, où peinture, photographie et signes linguistiques sont mis au service d'une réforme générique » (Reviron-Pégay, 2019 : 36). Dans la même direction d'approches multiformes, *Orlanda* est un récit fantastique (Arráez Llobregat, 2006 : 9), une fantaisie littéraire et mythique (Romeral Rosel, 2011 : 100, 106), une recreation de la complexité extraordinaire du texte-prétexte de Virginia Woolf, proposant un parfait mélange de fiction et réalité, à travers la présence à la fois de l'auteur(e) et d'un(e) narrateur-narratrice, peu importe le genre car l'être en train d'écrire l'androgyne est neutre et « *asexué* » (Ladjali, 2004 : 95, 97). *Orlanda* est une mise-en-abyme appuyée sur une relecture et une réécriture de Woolf et sur Woolf, bien que délocalisée : elle commence à Paris et se passe majoritairement à Bruxelles, ainsi qu'intérieurement dans le flux des pensées, réflexions, hypothèses et *insights* des personnages.

L'*Orlanda* et ses expériences sont indépendants par rapport à cette voix narrative, de même que la fiction gigogne qui se développe (par exemple, *Orlanda* réécrit Balzac ; Aline invente une histoire alternative à l'existence d'*Orlanda*, la vérité étant « impossible », p. 156) ; le grand nombre de traces intertextuelles et interdisciplinaires peut engendrer des lectures à différentes lentilles de ce texte fondé sur une multiplication des références intertextuelles et la polyphonie en tant que technique narrative (Barthelmebs, 2011).

Approches multiformes, la psychanalyse en premier

Outre une étude sur le mythe de l'androgynisme dans le roman *Orlanda* (Domsová, 2008), plusieurs chercheurs ont tenté des lectures plurielles de celui-ci. Par exemple, Susan Bainbrigge étudie la problématique de l'identité de ce « *multilayered text* » (Bainbrigge, 2004 : 100), Hélène Barthelmebs (2011) propose une analyse basée sur les théories des *gender studies* et évoque également une possible application des *feminines studies*, tandis que Francisca Romeral Rosel (2011) offre aux lecteurs une analyse détaillée sur le thème du double, un mythe associé à celui de l'androgynisme, réactualisé par Jacqueline Harpman dans son texte qui est à la fois une histoire fictionnelle et son interprétation (Romeral Rosel, 2011 : 101). Cette dernière relie *Orlanda* au mythe de Narcisse aussi, la partie masculine conservant plusieurs aspects « féminins ou féminisants » (*Ibid.*, 104), une sorte de coquetterie représentant une réminiscence féminine d'Aline chez Lucien, un « comportement résiduel » (*Ibid.*) : soins d'hygiène, réaménagement de l'appartement, repas savoureux, expression libérée de toute contrainte de la libido, etc.

José Luis Arráez Llobregat (2006) établit un lien entre *Orlanda* et le mythe faustien et mène une application de l'Analyse Transactionnelle (AT) comme méthode d'investigation psychologique. Effectivement, la perspective psychologique, notamment psychanalytique, s'avère être très fertile pour enrichir la compréhension globale du texte et elle a déjà été utilisée par plusieurs chercheurs, malgré l'opinion de Jacqueline Harpman qui ne croit « pas du tout à la psychanalyse comme instrument de critique. » (Andrianne, 1992).

Considéré comme « point de rencontre de la psychanalyse et de la littérature » et comme un « récit d'une transmutation étonnante » (Vanbauelen, 2008 : 81), *Orlanda* vaut aussi une lecture à la clé de Jung, faite par Sylvie Vanbauelen, qui explore

plusieurs concepts jungiens, notamment le binôme *animus / anima*, intimement lié au thème de l'androgynéité. Bien que le terme « androgyne » ne soit employé qu'une seule fois dans *Orlanda*, il valide toute la richesse sémantique du mythe symbolisant l'unité ou la complétude :

Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines : où est mon autre moi ? qu'est devenue la complétude exquise dont je me souviens et dans quelle vie l'ai-je connue ? Aline et Orlanda séparés languissent et veulent se retrouver : ensemble ils se haïssaient car, soumis à la volonté envieuse de l'Olympe, ils ne se reconnaissaient pas et se combattaient (...) La vérité est que chacun veut l'autre et qu'une bataille commence. » (Harpman, 1996 : 120-121)

L'androgynie représente traditionnellement l'union harmonieuse des aspects masculins et féminins de la psyché individuelle, ainsi que leur intégration. Basé sur la *psychologie analytique* de Carl Gustav Jung (1943), on peut parler d'une fusion de l'*anima* (l'aspect féminin de l'homme) et de l'*animus* (l'aspect masculin de la femme), un processus permettant à une personne d'embrasser pleinement sa propre diversité et sa richesse intérieure. Cette intégration est vue comme essentielle pour atteindre ce que Jung (2003) appelle l'*individuation*, un processus de développement personnel et de croissance psychologique qui fait partie de l'instinct, mais sa réalisation n'est pas accessible à tous. En fait, il s'agit d'une « réconciliation » entre les polarités de l'être humain (Gagné, 2001 : 37). Orlanda représente une fusion de ces polarités : « – Qui êtes-vous ? – Vous (...) Ou plutôt, une partie de vous. » (Harpman, 1996 : 121). Selon Hélène Barthelmebs (2011), il s'agit plutôt d'une « transindividuation » dans le cas d'Orlanda, un miroir inversé d'Orlando et révélateur de l'altérité. Séparée d'Aline, changeant de sexe chaque nuit,

Orlanda incarne littéralement une union des opposés, non sans confrontation d'abord :

– (...) je suis toi. (...)

– Vous êtes fou. (...)

[Aline] se força à détendre les épaules, laissa ses poumons se vider et essaya de récupérer la capacité de réfléchir. (...) Soyons précise : ce qu'il me dit n'a rien de surprenant, ce qui est surprenant, c'est qu'il me le dise, c'est-à-dire qu'il le sache. Voilà la difficulté décrite en ses parties, il ne reste qu'à la résoudre. (Harpman, 1996 : 123-124)

La quête d'harmonie intérieure d'Orlanda, située entre ses différentes identités, reflète en effet cette recherche d'unité et d'acceptation de toutes les parties de soi, qui sont en équilibre et en accord, plutôt qu'en conflit :

– Qui suis-je ?

(...) Quand on dit *je*, de qui parle-t-on ? si un autre peut dire qu'il est moi, où est *moi*, là ou ici ? (...) Aline (...) recula, s'appuya contre le chambranle et prononça, à haute voix, la syllabe menacée. Il ne se passa rien. Elle répéta JE pour les murs, qui ne renvoyèrent pas d'écho. Devait-elle, disant ainsi *je*, considérer qu'une partie de ce *je* logeait dans un autre corps ? Pourtant on ne peut dire *je* que de là où on est ? Lucien Lefrène prétendait qu'il était *je* comme elle. Mais il prononçait le mot avec une autre bouche que celle d'Aline. Elle respirât à fond et déclara :

– Je suis moi. (Harpman, 1996 : 128)

L'*animus* d'Aline, cherchant à se libérer de la prison étouffante où elle le retenait (« Aline a été une prison », p. 85), arrive dans le corps de Lucien. Sylvie Vanbauelen considère que cet *animus* d'Aline a « tout à voir avec l'énergie et le désir physique » (Vanbauelen : 82), ce qui en fait un *animus* atypique

par rapport aux associations jungiennes : homme – intellect, pouvoir, jugement ; femme – sensibilité, amour, relationnel. *Orlanda* représente, en effet, l'*animus* inconscient d'Aline, inconnu car refoulé par son *moi* conscient. Pour pouvoir percevoir et (ré)découvrir cette partie masculine, Aline la projette sur Lucien. La *projection*, un autre concept important de la psychologie analytique de Jung, tout comme pour d'autres psychanalystes, a lieu justement au moment où Aline essaie de comprendre la métamorphose d'Orlando. Inconscient, l'*animus* (« esprit » en latin) est le masculin resté immature et archaïque. Pour devenir un être « entier », Aline doit apprendre à développer cette partie qui l'ouvre à la connaissance de soi et du monde, processus qui la rend capable de réflexions, de délibérations et lui permet l'accès à ses arrière-plans obscurs, tout en s'inscrivant dans le social. En tant que médiateur entre l'inconscient et le conscient, l'*animus* est un élément unificateur entre *soi* et *l'autre*. Chez Aline, une « intégration » de sa partie masculine inconsciente par sa conscience féminine se produit.

Lors d'un entretien, Jacqueline Harpman a été interrogée si elle fait « un usage conscient de la psychanalyse dans [ses] romans » et que « la pratique quotidienne de la psychanalyse ne fausse-t-elle pas la création littéraire ». Voici sa réponse :

Pour autant que je sache, non. J'ai l'impression que la psychanalyse me permet d'aller plus loin dans ce que j'écris, plus profondément dans la psychologie et le comportement. (...) Lorsque j'écris, je ne « sens » nullement la présence de ma pratique professionnelle. Mais je suppose qu'elle y est bien évidemment, je suis suffisamment informée pour le savoir mais ce n'est pas conscient. (Andrienne, 1992)

Orlanda reflète une volonté de créer une identité plus libre, perçue comme authentique : « [D]epuis quelques jours, j'ai renoncé à l'hypocrisie. » avoue *Orlanda* (Harpman, 1996 : 130).

Le personnage est indéniablement allé au cœur de son soi caché, atteignant, sur un certain plan, une possible déconstruction des stéréotypes à travers la figure de l'androgyne transcendant qui met en lumière la nature arbitraire et socialement construite de ces catégories, tout en reconnaissant que « ce qu'Orlando a fait ne peut pas avoir lieu (...) On peut prouver qu'une chose existe : c'est une grande question à débattre que de savoir si l'on peut démontrer son inexistence. » (p. 85)

Adaptative, à travers une expérience qui reste pourtant en dehors de la société, Orlanda explore une identité qui transcende les attentes sociales et les normes qui lui sont imposées. Les parents, surtout la mère rigoriste d'Aline, peuvent être considérés comme les gardiens des traditions et des conventions : « – Ma mère me tuera à force de bons conseils. » affirme Aline (p. 135), aussitôt étonnée par ses propos. La voix narrative se laisse contaminée en égale mesure par la stupeur de son personnage :

Ma foi, moi aussi. Il me semble qu'une telle réflexion appartiendrait plutôt à l'Orlanda. Il est certain que la relation entre ces deux-là n'est pas facile à comprendre et je me demande ce qu'il a emporté en la quittant. J'ai déjà pu constater qu'il possédait son savoir, mais qu'elle ne l'a pas perdu pour autant : en somme, ce n'est pas un partage, mais une réduplication. Orlanda a la mémoire d'Aline et les émotions dont elle n'a pas voulu, il n'a pas consenti à la soumission qui divisait sans cesse la petite fille, il est devenu le lieu où cacher la colère. Mais alors *Ma mère me tuera* dans la bouche d'Aline ? C'est l'Orlanda qui s'est senti lentement assassiné, d'où vient qu'Aline le sache ? Quand on attaque le garçon, touche-t-on aussi la fille ? (pp. 135-136)

Des moments d'*insight* comme celui-ci sont révélateurs et essentiels pour Aline qui se rend compte que « l'autre partie d'elle » n'est pas une entité indépendante, mais forcément

refoulée à la suite de plusieurs *patterns* et clichés : « – Tu ne sais donc rien de toi-même ? (...) Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois. » (p. 140) Orlanda navigue à travers différentes expressions de genre et cela affecte sa perception de soi et ses interactions sociales et sexuelles : « Je suis comme toi, ce qui fait que, objectivement, je suis homosexuel, alors que, subjectivement, je me sens toujours parfaitement hétérosexuelle, dit-il, et appuya sur le *e* final en riant. » (p. 141)

En revenant aux *approches psychanalytiques* de l'identité, certaines théories de Sigmund Freud et quelques-uns de ses successeurs, à part Jung déjà mentionné, peuvent être évoquées pour examiner les conflits internes d'Orlanda et ses défenses psychiques pendant le processus identitaire qu'elle parcourt. Pour explorer les relations d'Orlanda avec les autres personnages et comprendre comment ces relations influent sur son devenir, on peut interroger les *théories psychanalytiques des relations d'objet*, en particulier celles de Melanie Klein, qui a élargi et développé les idées de Freud. Celle-ci met en évidence les stades précoces du développement de la personnalité et les interactions complexes entre les différentes parties de la psyché. Par exemple, elle considérait (Klein, 2008 : 241) que le monde intérieur est composé d'objets que les nourrissons perçoivent d'abord d'une façon fragmentée et partielle, ensuite, ils en développent une image plus intégrée et complète. Il s'agit d'un processus essentiel concernant les premières interactions des enfants avec les figures prioritairement parentales qu'ils internalisent sous différents aspects et dans des situations affectives diverses, puis les emploient pour interpréter et naviguer dans le monde. Chez Jacqueline Harpman, Orlanda développe peu à peu une relation complexe avec les différentes parties de son identité qu'*il* cherche à intégrer pour construire une image complète et authentique de lui-même. Du côté des interactions entre Orlanda et les membres de sa famille, ainsi que ses amis, on remarque une dynamique

complexe de dépendance, d'ambivalence et de conflit : « Voilà les familles (...) on n'est pas supposé concevoir ses propres opinions. » (p. 166) L'exemple d'Aline qui « a vécu soumise aux exigences d'une mère qui ne l'avait jamais dit » (p. 165), n'est pas isolé. Annie, la sœur de Lucien, de même que Lucien lui-même, en sont également concernés. Il s'agit d'un *pattern* : « On détruit sa vie sans le savoir, pour complaire à des gens qui vous ennuiant mais auxquels on n'arrive pas à résister. » (p. 165).

Le mot « mère » a 86 occurrences dans *Orlanda*, et celui de « maman » est présent 28 de fois. La présence de la mère s'avère être déterminante, que ce soit la mère d'Aline, celle de Lucien, ou encore les mères des mères mentionnées. De plus, le mot « fille » est utilisé 84 fois et « fillette » une fois. Toutes ces occurrences suggèrent que la relation mère-fille prédomine par rapport à la relation père-fille ou père-fils (« père » – 41, « papa » – 10, « fils » – 10 emplois). Aline peut être incontestablement perçue comme la construction de sa mère, une femme elle-même façonnée par un schéma transgénérationnel et psychoculturel.

Elle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis. (Harpman, 1996 : 30)

Concernant des relations d'objet et le rôle prépondérant de la relation mère-enfant dans le développement émotionnel de l'enfant, mentionnons encore Donald Winnicott (2002), pédiatre et psychanalyste particulièrement intéressé par le *self* et l'objet transitionnel tout au long du développement de l'enfant. *Orlanda* peut être analysé à travers cette perspective, basée sur la théorie de Melanie Klein, afin de comprendre comment les relations d'objet du personnage, notamment avec sa mère, influencent son exploration de l'identité. De même, Aline-Lucien-Orlanda lutte

pour découvrir et exprimer son véritable *self* au milieu des stéréotypes de la société. Selon Winnicott (2002), l'objet transitionnel aide l'enfant à faire le passage du monde intérieur au monde extérieur, représentant ainsi un espace potentiel entre le *self* et l'objet. Orlanda s'appuie sur des identités alternatives comme sur des objets transitionnels pour naviguer entre différentes réalités sociales et psychologiques. Il est important de souligner qu'Orlanda est présenté de manière persistante tout au long du livre comme un homme dont « en vérité son âme a douze ans, même si son corps en a vingt » (Harpman, 1996 : 40).

Le monde intérieur de l'enfant est profondément influencé par les expériences bonnes et mauvaises qui proviennent de sources extérieures, mais il influence également, de manière décisive, les perceptions sur le monde extérieur, ce qui aura un impact significatif sur son développement ultérieur. Pour parvenir à une identification, des mécanismes projectifs, complémentaires à ceux introjectifs, entrent en jeu dès l'âge de trois-quatre mois, lorsque le clivage et la projection sont à leur apogée. Les parties clivées et projetées continuent à exister dans l'objet et deviennent une extension de soi. (Klein, 2008 : 241-244, 247) Le moment où Aline atteint l'âge de douze ans est crucial, comme le souligne le passage : « C'est ici que tout va changer. » (Harpman, 1996 : 111), car « l'Orlanda contenait tout que sa mère avait reproché quand elle avait douze ans. » (p. 201), bien que l'analyse rétrospective se prolonge avant cet âge (pp. 203-204) : « Aline petite fille a-t-elle rêvé de se dédoubler pour avoir une compagne parfaite ? » Plusieurs réflexions sont faites à ce sujet, notamment sur « le destin des filles encombrées d'une mère impossible » (p. 216) et sur la « Pudeur de Maman » qui se révèle paralysante (p. 218).

[E]lle a douze ans, c'est une fille vigoureuse, sûre d'elle, qui avance à grands pas et rit puissamment, elle entre dans la

maison en coup de vent, jette son manteau sur un fauteuil du salon et son cartable n'importe où.

— Mon Dieu ! comme tu es masculine !

Dit Mme Berger, sa mère, en soupirant.

Ces mots ne causèrent pas d'explosion, ils entrèrent sans bruit dans Aline (...) (Harpman, 1996 : 26-27)

L'affirmation « Comme tu es masculine » peut être interprétée comme le début du processus de refoulement chez Aline et de l'abandon d'une partie d'elle-même ; elle devient ainsi un personnage stéréotypé correspondant à une catégorie qui valorise uniquement « la féminité » : elle renonce par exemple aux mathématiques, car « les femmes n'entendent rien aux chiffres » (p. 60). Ce refoulement conduit Aline à ignorer une partie de son identité.

Il est évident que la compréhension de la psyché humaine, vu la formation et l'expérience de psychanalyste kleinienne de Jacqueline Harpman (Andriane, 1992), se reflète dans la construction complexe des personnages. À travers Orlanda, on pourrait trouver une possible clé d'interprétation psychologique à l'étonnante métamorphose soudaine d'Orlando, résolue par une révélation : « – 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 (...) » (Harpman, 1996 : 64). Cependant, ce que l'auteure intègre effectivement, dans une très large mesure, parallèlement à sa quête herméneutique, ce sont des données qui pourraient éclairer certains freins, modérations, voiles, répressions volontaires, ainsi qu'une quantité considérable d'insatisfactions et d'auto-sabotages astucieux qui poussent Aline à s'exprimer, à exposer ses fantômes profondément intimes, quasi impénétrables.

Le contexte environnemental n'est pas exempt de jouer un rôle dans la façon dont l'auteure explore certains thèmes, et l'influence de ses expériences sur son œuvre littéraire ne peut pas

être ignorée. Questionnée sur le fait que « l’auteur (...) se projette sans arrêt sous de multiples visages », se livrant « totalement » et « que le personnage d’un roman [soit] un authentique objet d’identification projective » où « le romancier y dépose du non-pensé, du refoulé, des désirs non satisfaits, du clivé dont il se débarrasse », Jacqueline Harpman affirme, entre autres, qu’« [i]l ne s’en débarrasse évidemment que temporairement (...) Tout personnage de roman est un aspect de l’auteur même, un aspect qu’il n’a pas pu mettre en action dans sa vie. » (Paque, 2002)

La réponse de Jacqueline Harpman, de même que le concept de *projection*, nous ramène à Freud qui en a donné une première description en 1895 (cf. Spillius *et al.*, 2011 : 128), la *projection* étant utilisée avec plusieurs sens : perception, expulsion, externalisation d’un conflit, projection de certaines parties de soi sur autrui. Ce mécanisme est crucial dans l’extériorisation des conflits intérieurs, dans le développement de l’*ego* qui cherche à éviter l’anxiété ou l’agression en attribuant à autrui ce qui est considéré comme indésirable en soi-même, par une sorte de relocation de l’objet interne vers l’extérieur. La vision de Melanie Klein de la projection consiste à attribuer une partie de soi à un objet extérieur, par exemple, des mauvais sentiments ou émotions non désirés, comme la colère et la haine, sont vus chez une autre personne, ce qui implique souvent la négation de ces aspects indésirables en soi-même. Chez Klein et d’autres psychanalystes britanniques, la *projection* est associée au concept d’*identification projective* (Spillius, 2011 : 455), deux concepts considérés « indissociables », le dernier étant « irréductible » (Grotstein, 2009 : 267-268), désignant plutôt un transfert de soi à l’autre, mais impliquant un processus plus détaillé (concernant le contenu de la projection, l’objet projeté et les conséquences de la projection). Le sujet projette inconsciemment sur autrui des aspects de lui-même, tout en s’identifiant à ces attributs projetés. Jacqueline Harpman explore

habilement toutes ces zones qui lui sont familières, à partir, en effet, des concepts : « Il [Orlanda] serait donc *irréductible* ! » (Harpman, 1996 : 239, c'est nous qui soulignons).

L'identification projective, telle que décrite par Klein (1946), est une fantaisie inconsciente toute-puissante, strictement intrapsychique, un fantasme défensif ayant diverses implications, notamment évacuatrices, agressives et invasives. Wilfred Bion (1962) met en garde contre son utilisation excessive et pathologique, soulignant la confusion entre le soi du sujet projetant et l'objet projeté, en opposition avec l'empathie. Intersubjective, selon Bion, cette identification projective est un fantasme « réaliste » où les émotions sont communiquées à l'objet.

James S. Grotstein (2005, 2009) nuance le concept en avançant l'hypothèse que l'identification projective intersubjective de Bion coexiste avec le fantasme inconscient d'identification projective intrapsychique de Klein, deux autres processus s'y ajoutant : 1. une induction sensorimotrice consciente et/ou préconsciente, qui inclut la gestuelle, l'incitation et/ou l'amorçage de la part du sujet projetant, suivi de 2. une simulation empathique spontanée chez l'objet réceptif. Le sujet projetant et l'objet de sa projection constituent deux systèmes indépendants avec des représentations partagées. Le sujet communique ses émotions à l'objet, selon la théorie kleinienne, il devient co-sujet (« Qu'est-ce que l'émotion devant une jeune fille qui pleure, pensa-t-il, excédé, sinon la trace en moi de cette pauvre Aline, de ses renoncements successifs et de son assujettissement à une mère timorée. », p. 70). L'objet modifie l'expérience ultime du sujet, mais ce dernier peut projeter uniquement sur son image personnelle de l'objet, pas sur l'objet lui-même. Ainsi, Lucien Lefèvre conserve une certaine autonomie par rapport à Aline. Le clivage et l'identification projective sont associés à une désintégration du soi.

L'attraction inconsciente entre Aline et Orlanda (« Ils ne comprennent pas la sourde attraction qui les meut », p. 120) génère une « angoisse de persécution » (Klein, 1946 : 246), résultant de la peur des représailles potentielles. La transidentification projective établit une résonance inductive entre les images internes du sujet, et celles de l'objet, suivie d'une introjection de l'image transformée de l'objet par le sujet : « Au sujet projetant, nous devons ajouter la capacité d'un pouvoir de type hypnotique à induire une transformation de l'objet » (Grotstein, 2005 : 1060, n. trad.). Que ce soit sous un état hypnotique ou non, la communication complexe entre Aline et Orlanda comprend divers moyens, y compris le rêve simultanément illustré par les expériences distinctes des personnages, soulignant les interférences psychiques entre eux : tandis qu'Aline « avançait dans une rue et constatait avec stupéfaction qu'elle n'avait qu'un demi-corps, une seule jambe et un seul bras » (p. 54), Lucien « commençait un rêve qui affrontait Orlanda à des personnages et des situations auxquels il ne comprenait rien (...) : pourquoi cette fuite affublée par des chemins pleins d'embûches et cette quête de recoins obscurs où se terre en tremblant ? » (p. 55).

Hypnose, fantasme, rêve, reflets de miroirs, télépathie, science-fiction, hypothèses, interprétations, exégèse, tout peut être évoqué pour soutenir ce « roman fantastique » (Harpman, 1996, p. 149), construit avec une *poiétique* particulière par une psychanalyste kleinienne chez qui l'identification, ou bien, à la lumière de la théorie de Grotstein, la transidentification projective ne sont nommées pas même une seule fois telles quelles, à part le terme « identité » présent de manière récurrente. Mieux vaut être écrivaine qu'exégète ou analyste semble dire le conseil donné à Aline : « Mais, ma fille, quand on a tant de plaisir à écrire, pourquoi diable se contenter de s'agiter sur les livres des autres ? fais les tiens ! » (Harpman, 1996 : 66). Et pourtant, Jacqueline Harpman cultive les deux à la fois : en exploitant les textes

d'autres auteurs, elle écrit le sien, encrée dextrement dans la psychanalyse qui « nous prépare » à tout « genre de phénomènes » (p. 172).

Rien n'est le fruit du hasard chez Jacqueline Harpman, malgré son affirmation selon laquelle : « J'écris pour être lue mais n'ai aucune intention de faire passer quelque message que ce soit. » (Paque, 2011) L'auteure n'engage pas un simple jeu de hasard avec *Orlanda*, même si l'acte d'écrire est pour elle une source de plaisir (Andrienne, 1992). Elle entremêle plutôt son expertise en tant qu'excellente connaisseuse de l'inconscient humain, de la théorie et de la pratique de la psychothérapie, proposant des interprétations poussées, bien au-delà de simples opinions ou hypothèses. Elle explore plusieurs œuvres et écrivains qui lui ont inspiré le roman, ainsi que des aspects de la construction narrative. Il tire son inspiration d'une vaste bibliothèque comprenant même ce qu'elle qualifie de « mauvaise littérature » (p. 102), car comme elle le dit, une « bibliothèque sans livres est plus vide que le vide » (p. 154) : Woolf, Proust, Rimbaud, Balzac, Gide, Flaubert, Mauriac, Poe, John Wyndham, La Fontaine, Shakespeare, Hugo, les Goncourt, Bromfield, Pearl Buck, André Chamson, Jacques Chardonne, Duhamel, Jules Romains, etc. En se référant à Julien Green et à son roman *Si j'étais vous* (1947), *Orlanda* rejoint l'interprétation de l'identification projective réalisée par Melanie Klein (2008 : 240-293).

La conclusion d'*Orlanda* concernant son installation-projection dans un autre corps est révélatrice : « – La différence est incroyable (...) Je me sens mieux dans une identité de garçon qu'enfermé en toi. » (Harpman, 1996 : 147). À travers l'expérience de « jumeaux osmotiques » (p. 112) et « divergés » (p. 150), Aline-Orlanda traverse un processus de prise de conscience comprenant qu'elle doit « retourner à [s]es douze ans et tout recommencer. » (p. 226). « [L]'unicité retrouvée » (p. 221)

devient possible seulement lorsqu'Aline arrive à répondre à la question « Comment me récupérer ? » (p. 150) et met fin à la présence d'Orlanda qui, privé de corps, n'était plus « qu'une pensée » (p. 241). En prenant conscience de son *animus*, Aline parvient à devenir un être complet, n'ayant plus besoin de deux corps distincts pour incarner son *moi* féminin et masculin. La déclaration « Je suis moi. » (p. 244) surgit à la fin, comme résultat d'une expérience assumée. Il est possible qu'Aline n'ait plus à craindre les abîmes de son âme.

Fin

Le métacommentaire qui clôt les dernières pages du roman, « Il faut, pour pouvoir et transmettre la diversité d'une œuvre, avoir en soi un écho à tous ses aspects. » (p. 184), valide dans une large mesure l'idée que le processus de (trans)identification projective a agi subtilement sur les personnages d'*Orlanda*, ainsi que sur ceux d'autres écrivains, notamment Woolf et Proust, de même que sur les auteurs eux-mêmes, rappelant les voies énigmatiques du *transfert* et du *contre-transfert*.

Lucien étant mort, Orlanda « était entré dans l'extravagance quantique, il n'était plus qu'un ensemble de forces parmi les autres forces, il avait pénétré dans le domaine étrange où le chat de Schrödinger existe en même temps qu'il n'existe pas » (p. 241). Jacqueline Harpman avance une nouvelle histoire alternative, cette fois-ci intermédiaire, où « la physique devient de plus en plus poétique » et où l'on envisage un « champ psychique » constitué de « psychotrons » capables de franchir la barrière crânienne et d'être dirigés selon les désirs de leur possesseur. (p. 173) Comme *Orlanda* est un roman, donc, « une histoire inventée qui n'a eu lieu que dans [l]a tête » de Jacqueline Harpman (p. 251), tout semble être permis. Ni regret, ni remords, ni culpabilité non plus quant au crime d'Aline. D'ailleurs, le

revolver était dès le début dans l'appartement de Lucien, ce qui fait supposer un acte suicidaire potentiel (pp. 143, 248). On ne parsème pas l'espace de jeu d'objets-signes comme une arme sans s'en servir. Jacqueline Harpman se défend d'avoir créé la scène d'un meurtre : « Je n'ai pas de sang sur les mains, juste un peu d'encre. » (p. 251). Sachant qu'elle a conclu ses études de psychologie avec un mémoire portant sur des outils d'évaluation de type projectif, on pourrait orienter le commentaire vers le test de Rorschach, élaboré en 1921, qui implique l'attribution de traits de personnalité à partir l'interprétation de certaines tâches d'encre.

Le lecteur, tout comme l'auteure, n'est pas exempt d'avoir sa propre interprétation et son propre processus de transidentification projective. Voyageant sur les chemins avancés par Jacqueline Harpman, il reste encore une piste complètement inexplorée : l'emploi fréquent du qualificatif « pauvre ». À l'exception d'Orlanda et de la mère d'Aline, tous les autres personnages ont reçu une ou plusieurs fois une projection d'infortunés : Lucien, Aline, Marie-Jeanne, Annie, Paul, le père Berger et, non en dernier lieu, cette « pauvre » Virginia Woolf » (pp. 62, 64, 126, 162). Il est important de souligner que cela ne témoigne pas d'une attitude condescendante et méprisante de la part de Jacqueline Harpman envers ses personnages, ni envers Virginia Woolf qui fournit le point de départ décisif pour *Orlanda*. Au contraire, il semble que cela exprime plutôt l'expression de la cordialité manifestée dans cette histoire fabuleuse.

Corpus de référence

HARPMAN, J. (1996) : *Orlanda*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche ».

WOOLF, V. (2018) : *Orlando*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique"; traduction de Jacques Aubert.

Éditions théoriques / critiques

- ANDRIANNE, R. (1992) : « Interview critique de Jacqueline Harpman », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 9, pp. 201-210, <https://doi.org/10.4000/textyles.2035>
- ARRÁEZ LLOBREGAT, J.L. (2006) : « Transsexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transactionnelle (AT) », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 21, pp. 7-14.
- BAINBRIGGE, S. (2004): "Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's *Orlanda*", *Dalhousie French Studies*, n° 68, pp. 99-107. 10.2307/40836858, <https://www.jstor.org/stable/40836858>
- BARTHELMEBS, H. (2011) : « L'Androgyne au service de la différence des sexes : l'exemple d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman », paru dans *Loxias*, n° 34, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903>.
- BION, W. (1962): *Learning from Experience*, London, Heinemann.
- DOMSOVÁ, L. (2008) : « Le mythe de l'Androgyne dans le roman de Jacqueline Harpman *Orlanda* », Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav románských jazyků a literatur, Mémoire disponible en ligne. https://is.muni.cz/th/178518/ff_b/Le_mythe_de_l_androgyne_dans_le_roman_de_Jacqueline_Harpman_Orlanda.pdf
- ELIADE, M. (1962) : *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard.
- GAGNÉ, B. (2001) : « L'androgynie psychique chez Carl Gustav Jung », Mémoire présenté à la Faculté Philosophie, Université Laval, Canada, pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.). Format PDF en ligne.

- GONNEAUD, J. (2013) : « L'Androgyne dans la littérature britannique contemporaine : évolutions et métamorphoses d'une figure », *Littératures*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. (NNT :). (HAL-Id : tel-00986694 version 1). <https://theses.hal.science/tel-00986694>
- GROTSEIN, J. S. (2005): 'Projective trans identification': An extension of the concept of projective identification. *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 86(4), pp. 1051-1069.
- GROTSTEIN, J. S. (2009) : “. . . BUT AT THE SAME TIME AND ON ANOTHER LEVEL . . .”, vol. 1: *Psychoanalytic Theory and Technique in the Kleinian/Bionian Mode*; vol. 2: *Clinical Applications in the Kleinian/Bionian Mode*. London, Karnac.
- GUILLOIS, C. (1986) : « L'androgyne : au-delà – entre deux frontières », *Cahiers Charles V*, n° 8(1), pp. 75-81, https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_1986_num_8_1_976
- JUNG, C.G. (1943) : *L'Homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Petite Bibliothèque Payot ; préface et adaptation de Dr. Roland Cahen.
- JUNG, C.G. (2003): *Opere complete. I. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Trei ; traduit de l'allemand par Dana Verescu et Vasile Dem. Zamfirescu.
- KLEIN, M. (1946): `Notes on some schizoid mechanisms`, *The Writings of Melanie Klein*, vol. 3, pp. 1-24, London, Hogarth Press.
- KLEIN, M. (1975): *The psychoanalysis of children*, New York, Grove Press Inc.; traduit par Alix Strachey.

- KLEIN, M. (2008): *Opere complete. 2. Invidie și recunoștință și alte lucrări, 1946-1963*, București, Trei ; traduit de l'anglais par Anacaoana Mîndrilă.
- LADJALI, C. (2004) : « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe. », *Diogène*, n° 4, pp. 095-106. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-95.htm>
- LIBIS, J. (1980) : *Le Mythe de l'androgyné*, Paris, Éditions Berg International.
- MONNEYRON, F. (1994) : *L'androgyné romantique, Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG.
- PAQUE, Jeannine (2002) : « Dieu, les autres et moi : les vies parallèles et Jacqueline Harpman (Entretien) ». *Le Carnet et Les Instants. Le blog des Lettres belges francophones*, n° 123, pp. 23-25.
- PAQUE, Jeannine (2011) : « Jacqueline Harpman aujourd'hui (Entretien) ». *Le Carnet et Les Instants*, n° 166, pp. 13-17.
- REVIRON-PIÉGAY, F. (2019) : « Les Apories de la référentialité dans *Orlando : A Biography* de Virginia Woolf », *L'Atelier*, n° 11(2), pp. 35-61. <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/5555>
- ROMERAL ROSEL, F. (2011) : « Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgyné dans *Orlando* de Jacqueline Harpman », *Çédille, Revista De Estudios Franceses, Monografías*, n° 2, pp. 99-115. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1174>.
- SPELLIUS, E.B., Milton, J., GARVEY, P., COUVE, C. & STEINER, D. (2011): *The New Dictionary of Kleinian Thought*, New York, Routledge, Taylor & Francis.
- VANBAELEN, S. (2008) : « *L'Orlando*, de Jacqueline Harpman: Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », *Dalhousie*

French Studies, n° 83, pp. 81-88. 10.2307/40837935.
<http://www.jstor.org/stable/40837935>

WINNICOTT, D. (2002): *Opere. I. De la pediatrie la psihanaliză*, București, Trei ; traduit par Claudia Alecu, Ioana Lazăr, coord. Cătălin Popescu.