

PRZEMYSŁAW SZCZUR
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
przemyslawszczur@wp.pl

La narratrice est-elle une femme ? Narration et « langage féminin » dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman

Abstract

Is the Narrator a Woman? Narration and “Women’s Language” in Jacqueline Harpman’s *Orlanda*

The aim of the paper is to analyse Jacqueline Harpman’s *Orlanda* in the light of feminist linguistics and narratology. The narrator of this novel, although explicitly identified as a woman, uses linguistic and narrative strategies culturally defined as both feminine and masculine. The result is an androgynous narration that matches very well the novel’s subject of a cross-gender spirit migration.

Keywords: Belgian literature, Jacqueline Harpman, narration, women’s language.

Comme on le sait, la narratologie classique évitait de traiter des questions liées au sexe et au genre, les plaçant parmi ces contingences contextuelles dont la poétique de la narration ne devrait pas tenir compte. La narratologie féministe, qu’on classe habituellement parmi les développements postclassiques de cette discipline, a réagi contre cette omission. Des narratologues, surtout anglo-saxonnes, comme Susan S. Lanser ou Robyn R. Warhol, ont ainsi exploré l’importance du genre, notamment pour la construction de l’instance narrative. Ainsi, celle-ci a-t-elle un peu perdu de son abstraction, se rapprochant de ces figures plus incarnées que sont l’auteur(e) d’une part et les personnages de l’autre. Mon article s’inspire de ce courant de recherche, en examinant les façons dont le genre de la narratrice du roman de Jacqueline Harpman *Orlanda* est construit à travers sa narration. Il s’agira d’examiner l’instance narrative de cette œuvre sous l’angle de ses pratiques langagières. Peut-on trouver des points de convergence entre ces dernières et le « langage féminin » tel qu’il apparaît dans des recherches linguistiques, notamment celles dont fait état Marina Yaguello dans son livre *Les Mots et les femmes. Essai d’approche sociolinguistique de la condition féminine ?* Voici

la principale question à laquelle j'essaierai de répondre. Pour le faire, je vais avant tout me concentrer sur l'analyse des aspects discursifs du roman, en reprenant la distinction classique de Benveniste entre le récit et le discours où ce dernier est constitué des manifestations de la subjectivité dans le texte. En l'occurrence, il s'agira de la subjectivité de la narratrice d'*Orlanda*. Par cette « subjectivité », j'entends un simple effet textuel, même si je signalerai certains aspects sous lesquels cette figure textuelle peut être rapprochée de l'auteure. Mais je chercherai surtout à dire dans quelle mesure cette subjectivité fictive partage des caractéristiques avec cette sorte de « subjectivité féminine linguistique » qui émerge des études sur le « langage féminin¹ ». Par mon analyse, je prends implicitement position dans le débat sur la pertinence de cette notion, tout en étant conscient que les recherches qui y sont consacrées sont elles-mêmes partie prenante de la construction sociale du genre. J'adopte ce concept surtout afin d'éprouver son efficacité dans le cadre d'une interprétation narratologique. Toutefois, j'emploie les termes « langage féminin » et « registre féminin » dans une acception purement quantitative : ils renvoient non pas à des comportements linguistiques prétendus communs à toutes les femmes, mais seulement statistiquement plus fréquents chez les femmes que chez les hommes. Il ne s'agit donc pas ici de supposer une quelconque « nature féminine » linguistique, anhistorique ou ancrée dans la biologie.

Avant de passer à l'analyse de l'instance narrative d'*Orlanda*, il faut constater que l'intrigue de ce roman est tout entière organisée autour de la question du genre. Le titre constitue bien sûr une référence intertextuelle à *Orlando* de Virginia Woolf. Cette intertextualité est d'ailleurs thématisée dès la première scène où l'héroïne, Aline Berger, professeure de littérature, lit le roman de Woolf pour préparer ses cours. Sous l'influence de cette lecture, et plus précisément du fragment où a lieu la transformation d'Orlando en femme, la part masculine de son psychisme migre dans un homme, Lucien Lefrène, baptisé désormais « Orlanda », et la suite de l'action est constituée des conséquences de cette migration surnaturelle. Le roman d'Harpman semble sous-tendu par une anthropologie basée sur l'idée de la bisexualité psychique de tout être humain qui fait penser à la conception jungienne de l'*animus* et de l'*anima*² ou encore à la figure mythique de l'Androgyne. Ce que présuppose cette vision, c'est à la fois la possibilité d'un partage assez net entre le masculin et le féminin et l'idée de leur coexistence. Je vais maintenant réfléchir à la question de savoir dans quelle mesure ce partage est applicable à l'instance narrative du roman.

Pour commencer, il convient de remarquer que le degré de présence de cette dernière est assez élevé dans *Orlanda*. Il arrive à la narratrice d'interpeller ses

¹ La question de savoir dans quelle mesure cette « subjectivité féminine linguistique » est elle-même une construction fictive est un problème théorique à part qui mériterait une réflexion approfondie, qui dépasse toutefois le cadre de cet article et renvoie à des problématiques méthodologiques fondamentales. Il faudrait notamment se demander si le masculin et le féminin, tels qu'ils apparaissent dans les recherches scientifiques, ne sont pas eux-mêmes des fictions normatives de notre culture.

² A ce propos, voir S. Vanbaelen, *L'Orlanda de Jacqueline Harpman, Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung*, « Dalhousie French Studies » 2008, n° 83, summer, p. 81–88.

narrataires, et ses intrusions, ou métalepses, sont assez nombreuses³. Elles revêtent des formes et des fonctions différentes. Je me concentrerai sur celles qui me semblent les plus importantes pour une analyse en termes de genre. Le premier groupe, qu'on pourrait baptiser « intrusions d'identification », identifie clairement la narratrice en tant que femme. Les informations apportées concernent d'ailleurs non seulement son sexe, mais également son âge et sa classe sociale⁴, ce à quoi je reviendrai. En tout cas, il s'agit d'une figure assez bien définie et non de quelque fonction abstraite de l'acte narratif. Bien que nous n'ayons pas affaire à une narratrice-personnage à proprement parler, dans ses interventions, elle nous fournit un certain nombre de détails sur elle-même. Elle s'auto-caractérise en se présentant notamment en tant que « conteur » (p. 137). Dans une perspective linguistique féministe, on peut se demander pourquoi, après s'être identifiée comme femme, la narratrice utilise le genre masculin pour se présenter. Cette pratique reflète vraisemblablement les positions de l'auteure. Je pense qu'il est possible de l'affirmer sans verser dans un biographisme naïf car, d'une part, Jacqueline Harpman déclarait se mettre « en scène personnellement⁵ » dans ses romans, et d'autre part, comme le signale Jeannine Paque, elle refusait « catégoriquement le nom d'écrivaine, davantage encore d'être une auteure⁶ ». Cette narratrice qui recourt systématiquement au genre masculin dans ses auto-présentations est donc à considérer comme une déléguée d'une écrivaine refusant la féminisation, peut-être dans le cadre de cet « hyperclassicisme » que Paque tient pour caractéristique de l'écriture harpmanienne⁷. Cet hyperclassicisme se manifeste en l'occurrence par le recours à ce qu'on pourrait nommer avec Audrey Lasserre un « scénario auctorial masculin⁸ », résultant de l'intériorisation par l'écrivaine d'une norme littéraire masculine, et lié à des questions de légitimité dans un champ littéraire où, à l'époque de la publication du roman (1996), l'étiquette de « féminine », et plus encore de « féministe », à laquelle on associait la question de la féminisation, pouvait toujours avoir une valeur dépréciative. Par ailleurs, dans le cadre de ce conservatisme linguistique, la continuité entre le sexe et le genre qu'on considère habituellement comme normative, se trouve brisée, tout en étant sauvegardée p.ex. lorsque les adjectifs sont accordés au féminin. En termes de genre grammatical, la narratrice, tout comme son personnage⁹, occupe ainsi une position, qui est à la fois féminine et masculine.

³ Y. Stallolni a proposé le terme d'intrusions de narrateur pour remplacer celui d'intrusions d'auteur. Voir son *Dictionnaire du roman*, Paris 2006, p. 158.

⁴ Voir J. Harpman, *Orlanda*, Paris, 1996, p. 46. Les références suivantes à ce roman seront données entre parenthèses, dans le corps du texte.

⁵ Je la cite d'après S. Bainbrigge, *Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's Orlanda*, « Dalhousie French Studies » 2004, n° 68, fall, p. 99–107, p. 100 pour la citation.

⁶ Je cite d'après *ibid.*, p. 102.

⁷ Voir J. Paque, *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin–Hannut 2003, p. 150.

⁸ Voir A. Lasserre, *Les héritières : les écrivaines d'aujourd'hui et les féminismes*, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/587/489>, p. 16.

⁹ Dans le cas du personnage, ce « trouble dans le genre » apparaît d'une manière plus explicite quand des formes grammaticales masculines et féminines sont utilisées alternativement pour le qua-

Mais au-delà de la question linguistique de la non-féminisation, l'emploi du terme « conteur » a aussi des conséquences en termes strictement narratifs. Il signale la proximité avec la situation de narration orale ; une narratrice-conteuse présuppose la présence d'un auditoire fictif lui servant de relais avec les narrataires extradiégétiques. La narration d'*Orlanda* se rapproche ainsi également de la narration privée telle que définie par Susan S. Lanser ; dans ce type de narration : « [...] l'accès du lecteur [au texte] est indirect, comme s'il était effectué à travers la figure d'un personnage textuel¹⁰ ». Or, selon Lanser, historiquement, la narration privée peut être définie comme féminine dans la mesure où l'accès des femmes à la voix publique est pendant longtemps resté problématique ce qui conduisait les écrivaines à privilégier la voix privée dans leurs narrations. On peut donc considérer qu'en renouant avec cette forme narrative, Harpman s'inscrit dans une tradition littéraire féminine. Sa narratrice reconnaît d'ailleurs tout à fait ouvertement sa dette envers l'une des figures majeures de cette tradition, Virginia Woolf, lorsqu'elle présente le fait de nommer le personnage principal « Orlanda » en tant que « timide hommage d'une admiratrice » (p. 25) à la romancière anglaise. Ce commentaire sous forme d'hommage à une écrivaine qui a beaucoup réfléchi sur la condition de la femme auteur témoigne explicitement de la volonté de s'inscrire dans une lignée littéraire féminine, malgré le refus de la féminisation susmentionnée.

Il existe aussi un deuxième groupe d'intrusions de la narratrice, qu'on pourrait baptiser « intrusions métanarratives » – elles concernent l'acte narratif lui-même. A titre d'exemple, à plusieurs reprises, la narratrice insiste sur sa réticence à relater des épisodes sexuels au nom de la « décence » (p. 234). Ce trait de sa pratique langagière pourrait être corrélé aussi bien avec son genre qu'avec sa classe sociale. Voici un exemple où, tout en se prétendant observatrice des activités des personnages, elle recule devant la description exhaustive d'une scène de sexe homosexuel : « [...] je crois que je suis de trop ! Il est temps que je m'en aille, la place d'une dame de mon âge élevée pour les bonnes manières et les inhibitions n'est pas ici... » (p. 46). Après quoi, elle change de sujet. Après avoir amorcé le récit du premier rapport d'*Orlanda* avec un homme, elle refuse donc de le relater jusqu'au bout, préférant l'achever par une ellipse. Elle commente elle-même cette stratégie narrative évasive à l'aide de son autoportrait qu'elle nous livre dans l'extrait cité. On pourrait le croiser avec cette remarque de Marina Yaguello sur le registre féminin de la langue : « Les femmes [...] sont dressées à être des *dames*. Le respect des tabous verbaux, le maniement de l'euphémisme, le langage châtié, font partie des *structures de la politesse*. Les femmes sont censées être

lifier à la fin du livre : « [...] Aline respira profondément. L'expérience d'*Orlanda* devint la sienne, elle avait couru, *joyeux*, à travers la gare du Nord, bondissant par-dessus les empilements de bagages, *rieur*, sautant dans le dernier wagon du train... » (p. 291). Le même procédé est utilisé par l'écrivain polonais, Michał Witkowski qui, pour marquer la construction non-normative de la masculinité de ses personnages homosexuels, parle d'eux, tour à tour, au masculin et au féminin. Son roman le plus connu, *Lubiewo*, a été traduit en français par Madeleine Nasalik et publié en 2007 par les Editions de l'Olivier.

¹⁰ Lanser citée et traduite par L. Oliva, *Colette et la narratrice de « La naissance du jour »*, Calgary 1998, p. 12–13.

plus polies que les hommes...¹¹ ». Or, dans le fragment que je viens de citer, la narratrice d'*Orlanda* fait justement référence à cette éducation (ou socialisation) spécifiquement féminine qu'elle aurait reçue. Il faut relativiser cette analyse en termes de classe sociale, en se demandant si les femmes de toutes les classes sont dressées au même degré au respect des tabous langagiers, concernant notamment la sexualité. Yaguello elle-même reconnaît d'ailleurs que la pruderie est plutôt une caractéristique de la bourgeoisie que des femmes¹². Cela ne signifie pas qu'il faille remplacer le genre par la classe dans l'analyse du discours de la narratrice d'*Orlanda*, mais qu'il est nécessaire de prendre en considération les deux conjointement. Il convient aussi d'y ajouter l'âge sur lequel elle insiste elle-même. La seule variable « genre » est donc insuffisante pour rendre compte du positionnement multiple de la narratrice. Afin de caractériser ce dernier, force est de tenir compte des intersections¹³ entre les différents paramètres qui définissent son identité. On ne peut pas non plus négliger le facteur situationnel¹⁴ : la narration étant un usage public de la langue, elle implique une expression plus pudique (sauf volonté expresse de choquer qui est ici à exclure). Si on prend en compte tous ces facteurs, la pruderie de la narratrice fait d'elle une représentante des femmes bourgeoises d'un certain âge, d'une certaine époque et se trouvant en situation publique et non pas des femmes tout court. Pas plus qu'ailleurs, en narration il n'y a donc pas de sujet féminin qu'on pourrait subsumer uniquement sous son genre. Par conséquent, il n'y a pas de « langage féminin » unique, mais cela ne signifie pas qu'il soit impossible d'y retrouver des traits caractéristiques de l'usage que certains groupes particuliers de femmes font de la langue. Il serait donc sans doute plus juste de pluraliser cette catégorie et de parler de l'emploi par la narratrice de l'un des nombreux « langages féminins ».

Une autre caractéristique du discours narratorial dans *Orlanda* pourrait également être analysée en termes de genre. La narratrice est souvent hésitante quant à l'interprétation à attribuer aux comportements des personnages, elle introduit des formules modalisantes (p.ex. « pour autant que je sache », « sans doute », p. 66 ; « je crois », p. 80) ; elle souligne ses doutes relatifs à sa propre compétence narrative, ou encore ses erreurs de jugement concernant les protagonistes, comme dans ces quelques exemples prélevés à différents moments de l'intrigue : « Observons notre bizarre personnage [...] : comment puis-je le nommer ? » (p. 24), « [...] Aline est bien plus complexe. [...] je n'ai pas bien pris la mesure de cette femme-là ! » (p. 222–223), « Vais-je pouvoir relater en détail, comme j'ai fait jusqu'à présent, ce qui se passe entre ces deux-là... ? » (p. 245–246), « Ah ! je m'y perds, il ne

¹¹ M. Yaguello, *Les Mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris 2002, p. 44.

¹² Voir *ibid.*, p. 49.

¹³ L'analyse intersectionnelle est l'une des tendances les plus marquantes de la recherche féministe actuelle. A son propos voir p.ex. S. Chauvin, A. Jaunait, *L'intersectionnalité contre l'intersection*, « Raisons politiques » 2015, n° 58, p. 55–74.

¹⁴ Les critiques de la notion de « langage féminin » ont souvent utilisé l'argument situationnel. A ce propos, l'on pourra consulter p.ex. l'article de D. Morsly, *Revisiter la langue* [dans :] E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort (et al. ; dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris 2004, p. 319–332. A mon sens, le facteur situationnel devrait servir non pas à invalider cette notion mais à la complexifier.

faut pas que je cherche à comprendre... » (p. 247). Toutes ces interventions, et beaucoup d'autres, ont un caractère métanarratif : nous y voyons une narratrice peu sûre d'elle-même et de ses moyens s'interroger sur la manière de mener et d'interpréter son récit. Elle y apparaît autoréflexive, non autoritaire, capable de réviser ses jugements et de reconnaître ses méprises. On peut à nouveau interpréter ces caractéristiques à la lumière des recherches citées par Yaguello selon lesquelles « Pour éviter le langage affirmé, l'assertion, les femmes utiliseraient [...] davantage de constructions modales, exprimant le doute et l'incertitude¹⁵ ». Si on adopte la prémisse selon laquelle le langage féminin est moins assertif et agressif que le masculin, les extraits cités contribueront indubitablement à féminiser le discours de la narratrice.

Toutefois, à d'autres moments, la narratrice recourt à des formulations beaucoup plus catégoriques, qui apparentent sa performance verbale au registre masculin. Si, dans les fragments cités, elle manifestait des doutes quant à sa compétence ou à l'interprétation à offrir de ses personnages, il lui arrive aussi d'énoncer des vérités générales sur un ton tranchant et de faire montre de sa supériorité cognitive par rapport aux protagonistes. Il en va ainsi p.ex. lorsqu'elle invalide un raisonnement hypothétique d'Orlanda en déclarant : « Il se tromperait » (p. 260) ; au moment où elle anticipe avec certitude le futur de la sœur de Lucien Lefrère (p. 260) ou encore quand elle prétend en savoir plus sur le compte de l'héroïne principale qu'elle-même n'en sait, p.ex. dans cet extrait : « Certes, Aline déclarerait sous serment et en toute ingénuité qu'elle ne quittait pas son livre des yeux, laissons-la être parjure sans le savoir » (p. 142). Sur la base de ce genre d'interventions, il faudrait classer la narration d'*Orlanda* en tant qu'auctoriale, sachant que, comme le constate Lisa Oliva en recourant aux distinctions proposées par Susan S. Lanser : « Le mode auctorial accorde au narrateur le plus d'autorité narrative » et qu'il « [...] a été classiquement réservé aux hommes¹⁶ ». Ainsi, aussi bien dans la perspective sociolinguistique que narratologique, les interventions citées apparaissent-elles comme masculines.

Un autre élément du discours de la narratrice d'*Orlanda* pourrait aussi l'apparenter au registre masculin. J'ai déjà évoqué sa pruderie, en l'associant avec le degré élevé de respect des tabous, caractéristique du langage de certains groupes de femmes. La « Moralité » qui clôt le roman y apporte un démenti partiel : toute prude qu'elle soit, la narratrice y revendique son indépendance par rapport aux normes morales en affirmant qu'elle « [...] n'[a] jamais eu la prétention d'écrire des histoires moralement correctes » (p. 299). Il est vrai que ce commentaire concerne non pas les scènes érotiques précédemment évoquées, mais le dénouement où, pour récupérer la part masculine de son psychisme, l'héroïne tue Lucien Lefrère, sans être punie pour ce crime. Il n'en est pas moins constitutif d'une distanciation vis-à-vis des normes. A certains égards, la narratrice d'*Orlanda* oscille donc entre des pratiques linguistiques et narratives que, socialement ou historiquement parlant, on pourrait qualifier de masculines ou féminines ; elle échappe

¹⁵ M. Yaguello, op. cit., p. 45.

¹⁶ L. Oliva, op. cit., respectivement p. 14 et 16.

ainsi à toute tentative de classement rigide, comme d'ailleurs les utilisatrices et utilisateurs réels de la langue.

Avant de conclure, je souhaiterais encore examiner *Orlanda* à la lumière d'une distinction narratologique proposée par Robyn R. Warhol, celle entre narrateurs « engageants » et « rébarbatifs » (« engaging narrators » et « distancing narrators » ; traduction de Gerald Prince¹⁷). Abordée sous cet angle, la narratrice d'*Orlanda* serait plutôt à classer en tant qu'« engageante ». Selon Warhol, au XIX^e siècle, les écrivaines recouraient plus volontiers aux narrateurs « engageants », on pourrait donc à nouveau dire que le roman d'Harpman s'inscrit dans une certaine tradition narrative féminine. Dans la conception de Warhol, un narrateur engageant¹⁸, ou en l'occurrence, une narratrice engageante, premièrement, ne s'adresse pas à un ou une narrataire spécifique, mais à un public large pouvant inclure quasiment tous les lecteurs et lectrices potentiels. Ainsi dans *Orlanda* trouvons-nous p.ex. cette adresse : « Je prie toute personne capable de s'émouvoir devant la beauté de l'autre sexe de rêver un instant habiter ce corps qui la trouble, elle comprendra *Orlanda* » (p. 27). Cette intervention vise un lectorat potentiellement infini, en encourageant l'identification de tout un chacun avec le personnage. Deuxièmement, une narratrice engageante essaie de convertir les narrataires à son point de vue : on perçoit cette attitude argumentative dans un extrait qui précède directement le fragment que je viens d'alléguer. La narratrice y essaie d'imposer son interprétation des comportements du protagoniste aux narrataires, en anticipant leur réaction : « J'entends grogner : Mais quel effroyable Narcisse que votre *Orlanda* ! Il ne cesse pas de se poulécher ! et je proteste : c'est l'enveloppe corporelle d'un autre qu'il admire ainsi [...], car il était fille il y a un quart d'heure, et fille sensible aux garçons » (p. 27). Si, en imaginant cette réaction, la narratrice dessine déjà les contours d'un(e) narrataire plus spécifique, c'est surtout pour le/la convaincre d'adopter sa perspective sur le héros. Troisièmement, une narratrice engageante présente les personnages comme des êtres tout aussi réels qu'elle-même et les narrataires. Cet élément de la définition de Warhol se retrouve dans *Orlanda* dans la mesure où la narratrice se prétend simple observatrice des actions des protagonistes ; elle s'auto-caractérise en effet en tant que « l'historien fidèle aux événements, le rapporteur impavide, le témoin » (p. 253). Il lui arrive aussi de se déclarer surprise par les personnages (surtout Aline), comme s'ils étaient des êtres indépendants de sa volonté. Cet élément affaiblit l'impression de fictionnalité de l'histoire. Le « privilège du romancier » dont elle se dit dotée dès la première scène du roman (p. 14), semble consister juste à pouvoir épier les personnages. Toutes ces caractéristiques de la narratrice d'*Orlanda* font d'elle une « narratrice engageante » selon les critères de Warhol. Pourtant, la « Moralité » qui clôt le livre rend à nouveau son statut plus ambigu car elle y déclare, jouant la surprise : « [...] ah ! C'était un roman, une histoire inventée qui n'a eu lieu que dans ma tête » (p. 299). Selon les distinctions de Warhol, ce constat de la fictionnalité de

¹⁷ Voir son article: *Narratologie classique et narratologie post-classique*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>.

¹⁸ Voir : R.R. Warhol, *Toward a Theory of the Engaging Narrator : Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, « PMLA » 1986, vol. 101, n°5, Oct., p. 811–818, en particulier 813 et suiv.

l'histoire serait plutôt le fait d'une « narratrice rébarbative » qu'elle propose de considérer comme stratégie narrative masculine. Aussi bien à la lumière de la linguistique que de la narratologie féministe, le discours de la narratrice se trouve donc dans un va-et-vient permanent entre des pratiques culturellement marquées comme féminines et masculines.

Le sexe de la narratrice *d'Orlanda* est clairement défini : elle le précise elle-même dans ses auto-présentations. Les pratiques linguistiques et narratives ne relèvent pourtant pas du sexe mais du genre et l'analyse de son discours révèle que ce dernier reste ambigu. Le langage de la narratrice, bien qu'elle soit explicitement identifiée comme femme, recèle des traits qui l'apparentent aussi bien au registre féminin qu'au masculin. La réponse à la question posée dans le titre de mon article rencontre donc les mêmes difficultés que toute interrogation identitaire¹⁹ de ce type : elle se heurte aux ambiguïtés des rapports entre le sexe et le genre. Pour conclure, je voudrais interpréter ce constat à la lumière des travaux de Judith Butler. A la fin de *Trouble dans le genre*, la philosophe américaine écrit que la « production disciplinaire du genre a pour effet de stabiliser » ce dernier et que « La construction de la cohérence masque les discontinuités du genre traversant les contextes hétérosexuels, bisexuels, gais et lesbiens où le genre ne découle pas nécessairement du sexe...²⁰ ». Je serais tenté de dire que, par la construction de son personnage et de sa narratrice, Jacqueline Harpman introduit d'une manière subtile ce « trouble dans le genre » que Judith Butler décrit dans son livre, et, de cette façon, contribue à déstabiliser « l'ordre obligatoire du sexe/genre/désir²¹ », qui reste toujours l'une des fictions normatives les plus puissantes de notre culture. Butler a analysé la déstabilisation du genre par les performances des *drag queens* et *kings* et les personnes transgenres mais il serait peut-être possible d'ajouter à la liste des pratiques déstabilisantes certaines stratégies thématiques, narratives et linguistiques. Leur analyse systématique permettrait de répondre à quelques questions intéressantes, comme p.ex. : en règle générale, lorsque le sexe d'un narrateur ou d'une narratrice est clairement défini, son genre est-il construit en continuité avec celui-ci, ou reste-t-il plutôt ambigu, comme dans *Orlanda* ? Autrement dit : cette narratrice « androgyne » à laquelle nous avons affaire dans le roman d'Harpman est-elle un cas isolé ou un phénomène tout à fait courant de la pratique narrative ? Et si cette androgynie narrative est un phénomène répandu, est-il transhistorique ou caractéristique de certaines époques, notamment de la période contemporaine ? Autant d'interrogations d'ordre général qui surgissent au bout de mon analyse et appellent des recherches synchroniques et diachroniques systématiques, seules susceptibles de fournir des réponses empiriques satisfaisantes aux questionnements sur la participation de la littérature à la (dé)construction des normes de genre.

¹⁹ Sur la question de l'identité dans *Orlanda*, voir S. Bainbrigge, op. cit.

²⁰ J. Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. par C. Kraus, Paris 2006, p. 258.

²¹ Ibid., p. 67.

Bibliographie

- Bainbrigge S., *Experimenting with Identity in Jacqueline Harpman's Orlanda*, « Dalhousie French Studies » 2004, n° 68, fall.
- Butler J., *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. par C. Kraus, Paris 2006.
- Chauvin S., Jaunait A., *L'intersectionnalité contre l'intersection*, « Raisons politiques » 2015, n° 58.
- Harpman J., *Orlanda*, Paris, 1996.
- Lasserre A., *Les héritières : les écrivaines d'aujourd'hui et les féminismes*, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/587/489>.
- Morsly D., *Revisiter la langue* [dans :] E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort (et al. ; dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris 2004.
- Oliva L., *Colette et la narratrice de « La naissance du jour »*, Calgary 1998.
- Paque J., *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin-Hannut 2003.
- Prince G., *Narratologie classique et narratologie post-classique*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>.
- Stallolni Y., *Dictionnaire du roman*, Paris 2006.
- Vanbaelen S., *L'Orlanda de Jacqueline Harpman, Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung*, « Dalhousie French Studies » 2008, n° 83, summer.
- Warhol R.R., *Toward a Theory of the Engaging Narrator : Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, « PMLA » 1986, vol. 101, n° 5, Oct.
- Yaguello M., *Les Mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris 2002.