

La mère et l'amour dans *La plage d'Ostende* de Jacqueline Harpman



Maria Snårelid

Université de Stockholm, Suède

Maria.Snarelid@fraitu.su.se

Reçu le 05-09-2012 / Accepté le 25-05-2013

Résumé : Selon l'hypothèse que nous proposons, c'est la relation mère-fille qui structure l'œuvre de Jacqueline Harpman, écrivaine et psychanalyste belge. De ce point de vue, le thème de la passion amoureuse qui le plus souvent est au centre de l'intrigue des romans ne serait que le thème secondaire d'une intrigue de surface subordonnée au véritable drame qui est celui de la relation mère-fille. Bien que notre analyse confirme cette hypothèse, elle montre surtout combien ces thèmes s'intègrent l'un à l'autre. En fait, dans l'œuvre harpmanienne, la relation amoureuse dépend de façon directe de la relation avec la mère. Freud l'a déjà dit : il est impossible de comprendre l'identité féminine si on néglige la phase de fixation précœdipienne à la mère. Dans *La plage d'Ostende*, cela se traduit entre autres par une mise en rapport entre la situation vécue auprès de la mère et celle que l'héroïne vit auprès de son compagnon.

Mots-clés : identité féminine, passion amoureuse, fixation précœdipienne, identification et différenciation, unité et diversité

The Mother and Love in *La plage d'Ostende* by Jacqueline Harpman

Abstract: We are proposing that it is the relation between mother and daughter that structures the work of Jacqueline Harpman, Belgian writer and psychoanalyst. From this point of view, the theme of passionate love, which most often is central to the plot, would be only the secondary theme of the plot whereas the real drama is that of the mother-daughter relation. Although our analysis confirms this hypothesis, it also shows how these themes are integrated with each other. In fact, in the novels of Jacqueline Harpman, the love relationship seems to depend directly on the original relation with the mother. Freud already argued that it was impossible to understand the female identity without considering a woman's preœdipal fixation to her mother. In the novel discussed in this article, *La plage d'Ostende*, this means among other things, that the relation the heroine lives with her partner can be considered as a result of her former relation with the mother.

Keywords: female identity, passionate love, préœdipal fixation, identification and differentiation, unity and diversity

Jacqueline Harpman est un des écrivains qui n'ont jamais fait une affaire de leur belgitude ou, comme disent Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg dans *La littérature belge* (2005 : 224), qui sont « parisiens en restant dans la Belgique ». Malgré sa volonté de considérer la belgitude comme une pratique dépassée, plusieurs caractéristiques de l'histoire littéraire belge se retrouvent dans son œuvre. En fait, avec son style introspectif

et psychologisant, elle est en quelque sorte typiquement belge. Typique aussi dans le sens où avec son lieu de publication à Paris et son lieu de création à Bruxelles, elle se trouve dans cet entre-deux où se trouve la littérature belge elle-même. De même faut-il souligner combien la question fondamentale de son œuvre coïncide avec la question qui hante l'histoire littéraire de la Belgique depuis sa naissance en 1830 : comment se donner une existence, une individualité, une identité ? C'est à cette quête identitaire que se résume également la position de l'écrivain « francophone » se trouvant dans un entre-deux de par sa situation dans le monde. Pour Jacqueline Harpman, qui est aussi psychanalyste formée à l'école de Mélanie Klein, il n'est pourtant pas question de race, de langue ou de nation, mais de l'être humain dans toute sa complexité.

La conscience de cette complexité nous a conduite à tenir compte des théories issues de l'école kleinienne, notamment celle de Julia Kristeva ou Hélène Cixous. À l'instar de Klein, elles placent la mère au centre de leurs théories en soulignant l'importance de la phase préœdipienne dans la formation du sujet oscillant entre identification et différenciation avec la mère. Cixous met également en avant deux types de bisexualité pour définir un nouvel imaginaire féminin, fondé sur deux paradigmes différents. À notre avis, le premier de ces paradigmes coïncide avec le pôle d'identification et le second avec le pôle de différenciation dans le champ de tension qui articule notre lecture. Plus précisément, le premier paradigme correspond à l'idée d'une unité des deux telle qu'elle se manifeste par exemple dans le rêve de l'amour comme fusion symbiotique avec l'aimé. La femme apparaît comme l'image projetée de l'homme, comme le fait l'héroïne de *La plage d'Ostende* (LPO), qui se construit une identité conforme à l'idéal esthétique de son amant.

Pourtant, dans l'œuvre de Harpman, l'idée de ce type de bisexualité a une signification plus large. Nous voyons dans ce paradigme d'une unité des deux, effaçant l'individuel et excluant toute différence, le même conformisme qui se manifeste, par exemple, dans le système normatif établi par la société. Le développement de l'héroïne harpmanienne vers une subjectivité plurielle, marquée par une attitude tolérante, exempte de jugement, acceptant ce qui est différent, renvoie au second paradigme de bisexualité discerné par Cixous. Il est à noter que cette attitude concerne également le regard porté sur la littérature elle-même. Ainsi, dans *Orlanda* (1996), la protagoniste apprend à appréhender toutes sortes de littérature : « J'ai aimé, dit Aline. C'est mal écrit, le récit est plein de trous, les personnages rudimentaires, cependant on est pris par un charme » (Harpman, 1996 : 170). L'idée d'une répartition stricte entre la bonne littérature et la mauvaise est ainsi dénoncée/annulée. De même, de façon symbolique, ce champ de tension entre unité et diversité formulé par Cixous, rappelle le changement paradigmatique propre à la situation d'une littérature « francophone » en train de se transformer en une « littérature-monde en français ». La tâche de

Jacqueline Harpman de donner voix à l'inconnu nous semble ainsi rencontrer la tâche de la « littérature-monde en français » de donner voix à l'inconnu du monde.

Dans une vingtaine de romans, nouvelles et pièces de théâtre, l'écrivain a exploré, depuis son début littéraire en 1959, l'identité féminine. L'intrigue harpmanienne typique tourne autour de grandes questions existentielles comme l'amour, la mort, la constitution identitaire et les relations familiales. Parmi ces dernières, il y en a une qui est d'une importance exceptionnelle pour la compréhension de l'œuvre et pour notre étude : la relation mère-fille. En fait, la qualité de cette relation semble être à la base des relations humaines ultérieures, mais aussi, elle se manifeste dans l'œuvre comme la source de la création littéraire elle-même. Cela ne veut pas dire que la mère n'ait pas d'importance pour les fils ou que le rôle du père soit sans importance pour le développement de la fille ; seulement, dans les romans de Harpman, la relation mère-fille joue un rôle central dans l'avènement identitaire de la femme.

Selon l'hypothèse que nous proposons dans notre thèse de doctorat (Snårelid, 2011), la relation mère-fille se manifeste comme un fondement essentiel de l'œuvre harpmanienne. De ce point de vue, le thème de la passion amoureuse autour duquel se déroule le plus souvent l'intrigue ne serait que le thème d'une intrigue de surface subordonnée au véritable drame qu'est celui de la relation mère-fille. Même si notre analyse confirme cette hypothèse, elle montre surtout combien ces deux thèmes s'intègrent l'un à l'autre. En réalité, une lecture orientée vers la relation maternelle a permis de révéler le rôle clé de la dynamique amoureuse dans l'œuvre de Jacqueline Harpman. Ainsi apparaît clairement que l'amour n'est pas seulement un des thèmes principaux, il est également le lieu de croisement entre les « cures amoureuses » de l'écrivain : la littérature et la psychanalyse, situées toutes les deux entre narcissisme et idéalisation, mécanismes inhérents à ce que Julia Kristeva nomme, en suivant l'exemple de Freud, l'éternelle renaissance du sujet (Kristeva, 2007 : 15-16).

Pour explorer le lien entre la relation mère-fille et la dynamique amoureuse, nous nous appuyons sur l'idée du narcissisme primaire développée par Kristeva. Cette notion désigne un moment délicat dans la relation avec la mère et se décrit le mieux comme un état de crise latent dans le psychisme humain. Dans cette position de crise identitaire, l'abject, c'est-à-dire le sujet à venir, oscille entre la pulsion à se distancer du corps maternel et la pulsion, allant dans le sens inverse, à revenir chez elle pour s'intégrer de nouveau dans la fusion symbiotique qu'il a vécue avant la séparation douloureuse, appelée par Kristeva blessure narcissique (Kristeva, 2007 : 35). Dans *La plage d'Ostende*, roman au sein duquel est racontée de manière rétrospective la passion amoureuse d'Émilienne pour Léopold, vécue pendant une vie entière, cette oscillation entre le vide et la plénitude, entre le néant et l'être, se reflète dans une relation amoureuse rythmée entre des moments de bonheur total et des moments de manque et de désespoir.

L'incipit de ce dernier roman nous apprend l'amour passionné de l'héroïne, Émilienne, pour Léopold Wiesbeck, un peintre adoré par les femmes et de quatorze ans son aîné : « Dès que je le vis, je sus que Léopold Wiesbeck m'appartiendrait » (LPO : 7). Les deux grands thèmes du roman : la passion amoureuse et la détermination d'un caractère sont ainsi annoncés. Le roman peint le portrait d'un personnage capable de se construire une identité compatible avec l'objet de son désir. Rien n'est laissé au hasard par l'héroïne qui fait d'elle-même une pièce d'art créée dans le regard de l'aimé : les vêtements, la parure, la coiffure, le maintien, le physique lui-même semblent se conformer à la volonté du sujet. Le cadre du roman est constitué par les souvenirs d'une Émilienne vieillie qui, après la mort de Léopold, écrit son récit de vie dans un cahier. Le récit prend la forme de la justification d'une relation amoureuse qui a eu des conséquences dévastatrices pour plusieurs personnes dans son entourage. Tel est aussi le cas de sa fille, Esther. Émilienne ne s'adresse pas explicitement à sa fille, mais, en même temps, elle est consciente du fait qu'Esther lit son cahier « en cachette ».

Dans ce qui suit, nous allons explorer la manière dont le préœdipien, analogue à une image idéalisée de la position de fusion symbiotique avec la mère, structure la narration du roman. À cet égard, l'œuvre harpmanienne qui se scinde en deux périodes séparées par une longue interruption (1967-1987), fait preuve d'une assez grande constance. Déjà les romans du premier versant témoignent d'une conception de l'amour fondée sur la figure des deux êtres formant un tout, impliquant une unification profonde de deux amants. Dans *La fille démantelée* (1990) qui, comme les autres romans auxquels nous nous référons dans cet exposé, appartient au second versant, l'union symbiotique avec la mère pendant le séjour in utero est décrite comme un espace mythique dans la conscience de la narratrice : « je parcours un pays d'une grande beauté, les forêts et les prairies se succèdent, les collines et les larges vallées, ces longues allées qu'on nomme drèves dans mon pays » (Harpman, 1990 : 79-80). Selon Marianne Hirsch (1989 : 133), le préœdipien apparaît comme la base de toutes les relations idéales et/ou idéalisées de la femme, surtout chez des écrivains féministes des années 70. Dans leurs textes, la recherche d'un amour absolu est un moyen pour la femme de revivre l'union symbiotique avec la mère, son premier objet de désir, ce qui est également le cas dans *La plage d'Ostende*. Pourtant, avec ce roman, le revers de ce rêve est également objet d'exploration.

Outre des allusions aux mythes qui sont structurés autour d'une unité de deux comme le mythe de l'androgynie de Platon et celui de Tristan et Yseut, le préœdipien dans *La plage d'Ostende* s'articule à travers une mise en scène mettant en jeu un rapport logique entre le portrait de la mère, la belle Anita, et celui de l'amant, Léopold, le beau. Plus précisément, nous voyons en Émilienne, l'héroïne, une femme qui reconnaît dans la personnalité de l'amant, la personnalité de sa mère. Tous les deux

se caractérisent par la beauté, l'égoïsme et par une « légèreté » qui ressemble parfois à la puérilité, et - bien que de manières très différentes - tous les deux sont dotés d'un talent artistique. Cela s'observe dans la manière dont ils s'acharnent tous les deux à « peindre » leurs autoportraits au moment même de mourir : Léopold avec un pinceau sur une toile, Anita s'embellissant au moyen de produits cosmétiques devant la glace du miroir. D'autre part, dans son rôle de seconde femme en tant que maîtresse de Léopold, Émilienne revit l'expérience de son enfance lorsqu'elle était alternativement tout ou rien pour sa mère. Quand le mari d'Anita, chef d'usine, était absent, la mère entretenait une relation symbiotique avec sa fille, mais sitôt le mari rentré, elle l'oubliait.

Il y a cependant une dimension implicite dans le texte qui permet d'envisager un autre type de rapport entre le personnage de la mère et le choix de Léopold comme objet d'amour de l'héroïne. Sans jamais le formuler explicitement, la manière dont la narratrice raconte les événements insinue qu'à l'époque où débute le récit, la mère est une des maîtresses clandestines de Léopold. Cela pourrait expliquer pourquoi Anita qui « aimait à parler » (LPO : 9) a tant de difficulté à trouver les mots devant Léopold dans la scène inaugurale. Selon cette perspective, la volonté de la fille de conquérir l'amant de sa mère correspondrait peut-être au désir inconscient de la fille de retrouver l'intimité avec sa mère, mais aussi comme une volonté de « régner sur elle » (LPO : 10).

Cette interprétation résulterait d'une ambiguïté qui est partout présente dans l'œuvre de Jacqueline Harpman. Dans le cas actuel, cette ambiguïté donne lieu à une interprétation basée entre autres sur le fait que Léopold peint le portrait d'Anita dans son atelier comme il le faisait pour toutes ses maîtresses à l'époque, et, nous devons le souligner, selon la logique du roman, le verbe peindre équivaut à aimer : « C'est pourquoi personne n'a jamais vu mes dessins : on ne se montre pas faisant l'amour » (LPO : 49). En plus, il y a un passage où Anita parle de l'importance d'avoir des secrets, ce dont le diamant constitue l'emblème par excellence :

« Personne ne connaît personne, continua-t-elle, et je suis sûre que tu as tes secrets. Garde-les bien. C'est la seule chose qu'on peut réellement posséder, les objets sont des illusions. [...] L'éclat des pierres détourne le regard du visage, on est distrait de l'expression, elles aident à dissimuler. » (LPO : 118)

Cependant, mises à part la ressemblance des caractères et une éventuelle liaison clandestine, c'est aussi la manière dont la scène inaugurale, s'articulant autour d'Émilienne, sa mère et Léopold, retentit dans un passage centré sur Esther, sa fille, plusieurs années plus tard, qui nous amène à faire une telle interprétation. À notre avis, c'est comme si ce dernier passage plaçait l'incipit du roman dans une lumière explicative et (partiellement) nouvelle. Les deux scènes s'articulent autour de l'insignifiance de la

filles qui se trouvent à côté des adultes rayonnant d'un bonheur amoureux. Ainsi, l'insignifiance d'Émilienne, qualifiée de « brume indistincte » (LPO : 9) dans l'incipit du roman, se reproduit dans le souvenir que raconte Esther plusieurs années plus tard : « Simplement tu continuais à briller parce qu'il était là et ton éclat n'avait rien à voir avec ma présence, lui seul pouvait te le conférer et moi je n'étais rien » (LPO : 302). On voit par là se créer l'impression d'un miroir dans lequel le comportement de la fille se reflète et se répète dans le comportement de la mère.

De la même façon, la description de la beauté étincelante d'Anita dans l'incipit du roman retentit dans la manière dont Esther décrit sa mère lors de sa rencontre avec Léopold : « On ne peut pas décrire cela, à peine si j'en croyais mes yeux, tout à coup tu étais nimbée de lumière, tu es devenue la beauté même » (LPO : 301). L'impression d'un rapport entre les deux scènes est renforcée par un passage vers la fin du roman. En lisant en cachette les cahiers de sa mère, Esther découvre qu'elle avait exactement le même âge que sa mère lorsqu'elle est tombée amoureuse de Léopold : « Toi aussi, à onze ans ! » (LPO : 301). Pourtant, à l'encontre de sa mère, l'amour passionné qu'éprouve Esther pour Léopold est un amour qui ne se réalise jamais. Quand il est confronté aux sentiments amoureux d'Esther, Léopold lui déclare que son amour est impossible : « J'appartiens, vois-tu, je ne suis pas un homme disponible » (LPO : 305).

Le choix du verbe « appartenir » dans le sens « aimer » nous donne l'occasion d'aborder la présence du préœdipien dans le vocabulaire amoureux du roman. En fait, la toute première phrase montre déjà que le verbe « aimer » est remplacé par le verbe « appartenir » : « Dès que je le vis, je sus que Léopold Wiesbeck m'appartiendrait » (LPO : 9). Ce mode d'expression dit justement que Léopold « fera partie de moi », vision qui, à notre avis, renvoie à la fusion symbiotique avec la mère. Il paraît donc parfaitement logique que la narratrice se serve du verbe « reconstituer » pour décrire le sentiment d'un équilibre retrouvé lors d'une de ses rencontres si nombreuses et si désirées avec Léopold : « c'est que j'étais reconstituée, l'amputation intolérable était finie, j'habitais de nouveau mon corps » (LPO : 192). Plus loin, le verbe « amputer » est utilisé pour désigner le sentiment de vide qu'éprouve Émilienne lorsque Léopold s'éloigne d'elle, même temporairement : « Quand j'eus soif il le sut avant moi, comme j'avais toujours su qu'il avait soif avant lui. Il se leva pour aller chercher un verre d'eau et tout le temps où il ne fut pas là, je me sentis amputée » (LPO : 75). Outre la figure des deux amants comme couple uni, cette citation met en relief leur unité spirituelle, qui est également exprimée en termes de réaction chimique et corporelle. C'est par exemple le cas lorsqu'Émilienne raconte sa façon d'être transformée par la beauté de Léopold. Elle dit en être « imprégnée » et parle d'elle-même et de son corps en utilisant une terminologie chimique :

« Ma substance corporelle s'était modifiée : j'avais été faite de chair et d'os, il s'y ajouta Léopold, comme le sel se dissout dans l'eau, qui devient eau salée, ou comme le chlore s'unit au sodium et forme un autre corps qui n'a plus les mêmes propriétés que ses constituants. » (LPO : 31)

Outre la mise en scène de l'amour comme celle de la naissance d'un nouvel être, la citation reprend un vocabulaire rattaché au corps, lieu d'expression de l'inconscient et signe d'une relation indifférenciée dans le monde harpmanien.

L'insistance sur le côté corporel des deux amants « soudés » l'un à l'autre se manifeste également dans une métaphore fréquente, qui, plus que toute autre, reproduit la figure des deux moitiés formant une unité selon l'idée de Platon. En fait, cette métaphore ancrée dans le corporel revient régulièrement tout au long du récit, comme dans cette scène évoquée par Émilienne :

« Je m'étendis sur lui, le torse sur son torse, le ventre sur son ventre, les jambes sur les siennes et il m'entoura étroitement de ses bras comme pour sentir encore plus fort mon poids. » (LPO : 77)

L'idée du préœdipien comme étant un état pré-langagier, où, comme l'exprime Cixous, la langue de la mère s'apparente à une musique ou à un chant (Cixous, 1977 : 31), ne se manifeste pas seulement à travers un vocabulaire amoureux ancré dans le corps mais aussi dans des nombreuses métaphores d'origine musicale. C'est le cas de la métaphore peut-être la plus significative de la conception d'un amour absolu, celle notamment qui représente l'amour comme un état de résonance harmonieuse entre deux personnes, l'unisson. Dès le moment où Émilienne, encore très jeune, se rend compte devant le chevalet de Léopold qu'une telle résonance existe entre elle et le peintre, elle est sûre de sa future victoire amoureuse :

« Je fis effort pour me détourner de ce que je voyais et n'entendre que cet unisson entre lui et moi, dont la première note avait eu lieu. Je m'isolai du monde, entrai en moi, là où aucun doute n'avait jamais pénétré, dans ce lieu prodigieux où mon bien-aimé et moi ne formions qu'un seul être. » (LPO : 31)

Le cas inverse, c'est-à-dire le manque de réciprocité dans l'affection amoureuse qui caractérise par exemple le mariage entre Léopold et Blandine, est décrit en termes de « trompettes [qui] ne résonnèrent pas » (LPO : 53).

Jusqu'ici, nos considérations sur le préœdipien ont fait apparaître une image idéalisée d'un amour absolu. À cette image s'oppose cependant une perspective plus sinistre. Cela devient particulièrement clair dans les nombreuses descriptions de la plage dans le roman. À notre avis, la métaphore de la plage, déjà indiquée par le titre du roman, fait allusion à la figure de l'androgyné, l'idéal de Platon, qui, dans le roman

actuel symbolise non seulement l'amour fusionnel entre les amants mais aussi la fusion symbiotique vécue avec la mère pendant la phase précœdipienne. Cependant, la plage autour de laquelle s'articule la narration n'est pas un paradis estival. Au contraire, la plage que Léopold ne cesse jamais de peindre représente une plage d'hiver gelée. La fusion symbiotique des amants y est mise en relief par le fait qu'il n'y pas de frontière entre mer et sable : « La plage était presque blanche sous le faible soleil, le sable et la neige se confondaient » (LPO : 60). Le côté fatal de leur amour s'exprime dans la manière dont Émilienne se souvient du jour où, toujours jeune fille, elle se trouve sur la digue à côté de Léopold fasciné par la lumière et la vue sur « la mer gelée [qui] faisait peur : arrêtée, suspendue, immobile, fauve au milieu d'un saut et qui peut à tout instant retomber et détruire » (LPO : 60). Même si la peinture intitulée *La plage d'Ostende* est souvent mentionnée tout au long du récit, ce n'est qu'après la mort de Léopold vers la fin du roman que la narratrice décrit le paysage complètement dévasté :

« Il a longuement regardé *La plage d'Ostende* [...] cette description de silence et du froid, la terre comme elle sera dans quelques millions d'années, quand le feu central et le soleil seront éteints [...]. » (LPO : 314)

La manière dont la plage est représentée montre qu'il y a un prix à payer pour avoir fait l'expérience d'un amour fondé sur une fusion symbiotique. Ainsi est mis en relief le caractère néfaste de la passion amoureuse vécue par l'héroïne, pour qui aucune autre relation intime, maternité ou amitié, n'a d'importance. Même si le roman ne porte pas de jugement moral sur son comportement, l'œuvre harpmanienne en offre des explications possibles, bien ancrées dans la psychanalyse, mais aussi une conception de l'amour différente, voire opposée. C'est la figure du dialogue qui la transmet : « J'ai entendu dire des musiciens qu'ils n'aiment ni jouer ni chanter l'unisson : je suppose qu'on s'y trouve sur des voix parallèles et qui vont sans se croiser, ce n'est pas le dialogue » (Harpman, 1996 : 206).

On pourrait peut-être dire qu'en envisageant des relations établies entre deux personnes qui ne renoncent pas à leur individualité, ces images opposées présentent une sorte d'alternative aux relations indifférenciées. Cela implique l'existence d'un Tiers qui empêche la confusion identitaire entre les deux individus. Ce Tiers que Freud nomme « le père de la préhistoire individuelle » (Kristeva, 2007 : 38) est à comprendre comme une forme présumable du moi à venir, rendue possible à travers une sorte d'identification venant du dehors censée remplacer la relation symbiotique mère-enfant (Kristeva, 2007 : 38). Kristeva en parle en termes d'« instance tierce supplémentaire à l'auto-érotisme de la dyade mère-enfant » et d'une « modalité antérieure (chronologiquement et logiquement) à celle du Moi œdipien » (Kristeva, 2007 : 33). Dans l'œuvre de Harpman, la fonction de ce Tiers est souvent attribuée à la littérature elle-même. Dans le processus d'individuation entrepris par la narratrice de *La fille démantelée* à

travers l'écriture-même du roman, Casablanca apparaît comme l'image emblématique d'un monde littéraire qui vient se placer entre l'héroïne et sa mère : « Casablanca est le lieu de ma naissance, la bonne » (Harpman, 1990 : 110). À notre avis, c'est la présence de ce Tiers qui rend possible l'interconnexion entre mère et fille envisagée par Hirsch (1989 : 132). De ce point de vue, l'écriture harpmanienne est à concevoir comme le discours d'une mère parlant pour elle-même, mais avec deux voix : celle de la mère et celle de la fille. Dans *La plage d'Ostende*, l'écriture des cahiers qu'est le roman lui-même joue le rôle de ce Tiers entre l'héroïne et son amant. Pourtant, il importe de le souligner, chez Harpman, le rêve d'un amour absolu ne cesse jamais d'exister, c'est tout au plus si l'héroïne peut atteindre un équilibre entre l'aspiration de fusionner avec l'autre aimé et celle de garder sa propre individualité. À notre avis, c'est dans la tension entre unisson et dialogue, c'est-à-dire entre identification et différenciation, que le drame harpmanien a lieu.

Bibliographie

- Cixous, H., Gagnon, M., Leclerc, A. 1977. *La Venue à l'écriture*, coll. 10/18. Paris : Union générale d'éditions.
- Denis, B., Klinkenberg, J.-M. 2005. *La littérature belge*. Bruxelles : Labor.
- Harpman, J. 2000 [1990]. *La fille démantelée*. Tournai : Labor.
- Harpman, J. 2000 [1991]. *La plage d'Ostende*. Paris : Stock.
- Harpman, J. 2000 [1996]. *Orlanda*. Paris : Grasset.
- Hirsch, M. 1989. *The Mother-Daughter Plot*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kristeva, J. 2007. *Histoires d'amour*. Paris : Éditions Denoël.
- Snårelid, M. 2011. *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*. Stockholm : US-AB.