

JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA

L'ESPACE IDENTITAIRE DANS LE ROMAN FÉMININ. À PROPOS DE QUELQUES ROMANCIÈRES BELGES

Le thème de l'identité n'est pas étranger à la littérature belge. Dès sa naissance, en 1830, elle se trouve confrontée au problème identitaire et il appartient déjà à une tradition, qui irrite parfois vu son caractère d'a priori contraignant, que de lire tout texte émanant d'un écrivain belge francophone par le biais de la quête de l'identité. Qu'il s'agisse d'un Marcellin La Garde, d'un Émile Verhaeren ou d'un Camille Lemonnier au XIX^e siècle, ou bien d'un Charles Plisnier, d'un Michel de Ghelderode ou d'une Suzanne Lilar au XX^e, on est toujours tenté de chercher les traces du gommage identitaire ou bien, au contraire, d'une affirmation identitaire.

Je ne vais pas donc ici chercher, dans les textes étudiés, de traces apparentes, sous-entendues ou masquées de belgité. J'ai l'intention d'y chercher des traces d'une quête identitaire au féminin qui se réaliserait par le biais d'un certain espace fictionnel. Il s'agit donc plus précisément d'interroger quelques romans d'auteurs venues de différents moments du XX^e siècle, de différentes esthétiques, de différentes poétiques aussi, pour essayer de cerner un type ou un des types de représentation spatiale qui serait caractéristique pour la littérature au féminin.

À cette fin, je me mets à la recherche d'un espace surtout emblématique, qui, en dehors d'une toponymie qui renverrait le lecteur à un lieu identifiable, est susceptible de remplir son rôle formateur de l'identité. De l'identité tout court, mais, dans un roman écrit par les femmes et, dans la plupart des cas sur les femmes, il s'agit souvent d'une identité sexuée, donc d'un espace sexué. L'espace qui m'intéresse est donc un lieu par excellence, un miroir où se retrouver, une enveloppe sécurisante, un repère, une relation, un savoir, une mémoire, un « viatique », bref – la maison familiale. Celle-ci apparaîtra ici dans ses deux incarnations majeures: la maison dont on est issue et la maison qu'on a fondée. Les deux peuvent être considérées comme une sorte d'espace de départ. À ce Lieu correspond un Non-lieu,¹ non moins significatif et qui signifie par négation ou, mieux, par absence, et qui constitue, le plus souvent, l'espace d'arrivée.

¹ J'emprunte le terme à AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

J'ai choisi quatre écrivaines dont je vais étudier, de manière nécessairement sommaire, quatre romans : Marie Gevers, écrivaine considérée le plus souvent comme régionaliste ou populiste et sa *Madame Orpha* (1933), qui va présenter ici une situation modèle et se poser en contre-exemple face aux trois autres romancières, Madeleine Bourdouxhe, rangée dans le sillage des populistes, et sa *Femme de Gilles* (1937), Dominique Rolin, nouvelle romancière, et ses *Deux femmes, un soir* (1992), enfin, Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste, auteure reconnue de romans d'analyse, et son *Orlanda* (1996).

Parmi les quatre romancières, seule Marie Gevers semble échapper à une intention revendicative (féministe) qui anime, à différents degrés, d'autres écrivaines. Nous avons ici affaire à un véritable récit des origines dans lequel une narratrice adolescente se souvient de son enfance qu'elle a vécue, en jeune fille attentive et sensible, dans une demeure familiale pourvue d'un grand jardin. L'histoire des amours de l'éponyme Orpha et du jardinier Louis, n'est ici, en fait, qu'un prétexte à relater une période de croissance, d'apprentissage, d'ouverture au monde, de dévoilement du monde. Un lien exceptionnel unit la narratrice à ses parents d'abord qui, modèles de géniteurs protecteurs et responsables, lui enseignent le monde avec patience et dévouement. Pleins de respect, eux-mêmes, pour le monde naturel, ils réussissent à inculquer à leur fille, un amour et une attitude toute d'attention tendre et respectueuse face aux choses de la nature. Un rapport de specularité s'installe vite entre la petite Denayer (la narratrice) et son entourage naturel :

Il y a un pacte entre l'étang et moi. Je le contemple matin et soir, penchée à ma fenêtre. Mon image y est si mêlée que la somme de tous ces reflets a dû lui laisser quelque chose de ma personne ; une part de ma sensibilité y vit (Gevers, 1992 : 87).

La maison de ses parents, aux yeux de l'héroïne, constitue avec le jardin un organisme unique. Restée chez elle, dans sa chambre, assise à la fenêtre, elle garde avec le jardin (le monde ambiant) un contact permanent, ne serait-ce que par le souffle du vent. « [...] dans cette quête vers les premières notions lucides de ma vie, je rencontre d'abord le vent » (Gevers, 1996 : 101), écrit-elle dans *Vie et mort d'un étang* (1961), mais cette remarque est aussi révélatrice de l'expérience relatée dans *Madame Orpha*. Les parents, demi-dieux, et le jardin, dieu, comme elle dit, sont deux facteurs qui contribuent à former l'identité de la narratrice.

Les années d'enfance foisonnent en floraisons ; chacun pourrait en tirer 20 récits différents, comme on compose vingt bouquets de fleurs diverses d'une même prairie. En écrivant ces pages, je voudrais parfois me pencher vers d'autres corolles, rassembler la belle histoire de la vie de mes parents, la folle histoire du pont de Boom, ou bien celle du groupe de ma famille maternelle... patience, aujourd'hui je cherche seulement ce grand amour de Louis et d'Orpha, avec tout ce qu'il comportait, pour moi, de mystérieux. Quel beau bouquet ! Si proche de ma sensibilité qu'il a aidé à former (Gevers, 1992 : 166).

Les liens qui unissent l'univers humain et l'univers naturel, chez Marie Gevers, ont un caractère presque osmotique. Plusieurs images qui confondent les deux mondes (la scène des hiboux, le martin-pêcheur incarnant Louis, la taupe figu-

rant le receveur trompé par sa femme) autorisent à considérer la nature, le jardin en l'occurrence, comme un espace humain, capable d'apprendre à la narratrice l'amour, les relations humaines, la vie.

Un lieu, un chez-soi unique, uni, indivisible et sécurisant s'offre à l'individu qui sait en apprécier richesse et qualité. Un individu en sort serein et lucide, parfaitement conscient de ses capacités, besoins et objectifs. Une existence en découle, tranquille, tracée, rythmée selon un rythme naturel préétabli et reconnaissable.

La maison dans *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe n'est plus une maison parentale saisie de la perspective de l'enfant. C'est la maison de l'époux, ce qui nous introduit d'emblée dans un tout autre climat du récit féminin. Chez Bourdouxhe, le discours identitaire féministe apparaît dans une forme embryonnaire. Timide, presque informulé, donné sur un ton pesé et réfléchi, nullement agressif ni envahissant, il dessine néanmoins un très classique portrait d'une femme soumise. Élisabeth, présentée d'emblée au lecteur comme « la femme de Gilles », éperdument amoureuse de son mari et père de ses enfants, découvre un jour une relation illégitime qui le lie à Victorine. Dévouée et tendre, elle s'abandonne jusqu'à devenir la confidente de son mari infidèle qui, en toute innocence on aurait envie de dire, lui dit son incapacité de délaisser Victorine. Ayant, au bout de plusieurs semaines de démarches et de souffrances solitaires, obtenu le retour de Gilles à la maison, persuadée tout de même qu'elle a perdu l'amour de son mari, elle se suicide.

La maison qu'Élisabeth habite avec Gilles et leurs deux filles est donc la maison de l'époux. C'est lui qui a pris la décision de l'acheter, « c'est lui qui a construit le pigeonnier en briques roses, c'est lui qui a planté la haie de groseilliers et placé la bordure de rochers le long du ruisseau qui traverse le jardin » (Bourdouxhe, 1992 : 13). La vie d'Élisabeth est rythmée par le va-et-vient de Gilles, par ses allers et ses retours, par sa présence et son absence. La maison est le lieu de l'attente quand Élisabeth, ayant accompli son devoir de tous les jours, épie la rentrée de son mari. C'est sur cette scène d'ailleurs que s'ouvre le roman.

C'est chaque jour la même chose. Gilles sera là dans quelques minutes : Élisabeth n'est plus qu'un corps sans force, anéanti de douceur, fondu de langueur. Élisabeth n'est plus qu'attente (Bourdouxhe, 1992 : 11).

Elle attend ensuite qu'après la bouleversante entrée de Victorine dans leur vie, les choses reprennent leur cours ordinaire. Elle attend l'amour de Gilles.

La maison est le lieu de l'accueil quand Élisabeth, attentive à tout besoin, à tout geste, à tout désir de Gilles lui prépare le dîner, le café matinal, les tartines à emporter à l'usine, lui assure le silence, le confort, veille à son repos.

Il fit un signe pour indiquer que le soleil le gênait, elle leva la main au-dessus de lui pour protéger son visage. (Bourdouxhe, 1992 : 82)

La maison est le lieu du don de soi. Dépossédée de soi-même, Élisabeth existe pour Gilles, se définit à travers le rôle qu'elle joue (la femme de Gilles) :

Elle l'attend, les yeux fatigués d'insomnie : elle dort mal lorsqu'il n'est pas là. Elle se laisse prendre, docile et douce, fascinée par cette joie qui éclaire le visage penché sur elle, et lorsque Gilles préoccupé par un primitif orgueil de mâle lui demande gauchement si elle a eu sa part de plaisir, elle répond dans toute sa bonne foi, ne concevant pas que l'on puisse imaginer pour elle d'autre joie que celle d'avoir pu en offrir une à Gilles (Bourdouxhe, 1992 : 14).

La maison est le lieu de la solitude, d'une souffrance solitaire, du vide, quand Gilles n'est pas là. « Il partit. Tout mourut autour d'elle » (Bourdouxhe, 1992 : 93), lisons-nous dans le roman. La maison de l'époux est, finalement, le lieu du suicide, qu'il faut peut-être comprendre comme un acte préparé, voire autorisé par Gilles. La maison de l'époux, espace de départ, sous le poids des événements, se mue en un non-lieu inhabitable, ce qui pousse Élisabeth à se construire un espace dont elle serait maîtresse. Cet espace d'arrivée est un lieu inconnu pour elle jusqu'ici, celui où, enfin, elle décide de sa vie, mais pour se l'enlever.

Avec *Deux femmes un soir* nous revenons à la maison parentale, à un espace de départ qui, cependant, dans le roman de Dominique Rolin, s'impose notamment comme un manque, une absence, un sous-entendu dont témoigne d'abord la relation conflictuelle entre la mère et la fille, un des topoï de la littérature des femmes. Effectivement, le roman est l'histoire d'une rencontre, dont la périodicité renforce encore le sentiment d'un piétinement infructueux des conversations, rencontre qui se déroule dans l'espace-temps d'une après-midi d'été, dans un restaurant au nom éloquent, *L'Espérance*. Le roman est conçu comme un duo de voix qui alternent tantôt pour se contredire, tantôt pour se compléter, bifurquer, converger. Tout, dans ce roman, coopère afin de créer l'image d'une famille décomposée, divisée où « le drame de la non-communication » joue le premier rôle : le prénom de la fille Shadow, qui, toute sa vie durant, ne sort pas de l'ombre de sa mère, Constance, invariablement amoureuse de son « non-mari » Ralph Memory et gardant en mémoire le souvenir « empoisonnant » de John, son fils suicidaire, la chienne Pillow (dont le nom rime avec Shadow) que sa maîtresse, Constance, tient pour sa vraie fille, et, après Ralph, son « second centre vital » (Rolin, 1992 : 20). Tout concourt à dénoncer cet espace identitaire en creux que convoque d'abord le lieu de la rencontre (des rencontres, car elles sont régulières) : le restaurant. Un non-lieu classique qui selon la définition de Marc Augé renvoie à un univers « promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (Augé, 1992 : 101).

Rolin divise l'espace romanesque en un dedans et un dehors,² où le dedans correspond au lieu de la rencontre. Un dedans aussi fragile et précaire que la rencontre elle-même, fait passer, condamné à s'évanouir à peine commencé :

Le dedans qui nous engloutit est déconcertant : il y règne en long et en large l'ébriété de l'exil. La salle est grande. De nombreux laissés-pour-compte de la vie cherchent là l'illusion d'un contact bruyant, opaque et coloré. Ils y croient. La chaleur et les lumières éclatantes sont aptes à les

² Il serait d'ailleurs intéressant de voir de plus près cette division, car elle change selon le locuteur. Ce qui pour Constance est un dedans « déconcertant », pour Shadow est un dehors « exaspérant ».

sauver – le temps d'un entracte plus ou moins prolongé – de l'enfer de la solitude et du désespoir. (Rolin, 1992 : 28)

Ce dedans foncièrement étranger et dépaysant, où l'on ressent mieux qu'ailleurs son altérité face au monde ambiant, se substitue ici à un dedans qu'on s' imagine mieux approprié à une rencontre d'une fille et d'une mère. Ce lieu cependant n'existe pas. La maison parentale apparaît, surtout dans les propos de Shadow, comme un espace inhospitalier, cloisonné, avec des territoires bien délimités appartenant d'une part aux parents (« nos deux meurtriers »), de l'autre aux enfants :

John et moi avons tout ignoré de ces deux corps illégaux [leurs parents ne sont pas mariés] : nous n'avons pas cherché à savoir. Ils étaient deux, nous étions nous. Nous étions tentés parfois de crier « papa, maman » pour briser l'obstacle qui nous séparait de leur clan. Nous ne l'avons pas fait (Rolin, 1992 : 79-80).³

Pour Shadow, l'espace parental est donc un non-lieu de plus, où elle est à l'ombre et dont elle sort, pourvue malheureusement de cet héritage lourd du prénom. Rien d'étonnant à ce qu'elle rêve d'un espace à soi que figurent d'abord... les toilettes, un autre non-lieu, la seule réalité qu'elle connaisse :

Mon rêve, là, dans l'immédiat, serait d'occuper la place de madame pipi. Le local hygiénisé deviendrait mon palais de faïence et de nickel bien éclairé, je ne remonterais plus là-haut, je profiterais mieux ici de mes trésors personnels que le grand jour a tendance à ternir. Pourboire dans la soucoupe. Merci, madame. Au revoir, madame. Réduction maximum des rapports humains (Rolin, 1992 : 85).

Pour Shadow, le Lieu (en majuscule), idéal, feutré, accueillant, où elle serait bien à l'abri des relations humaines, ce à quoi l'a dressée la maison parentale, n'est possible qu'à condition d'en éliminer la mère :

Je m'imagine seule auprès de cette femme [sa mère] dans mon joli chez-moi, bien clos, bien capitonné. Elle apprécie le repas que je lui ai préparé, elle s'enfonce parmi les coussins du divan. Je sers le café. [...] Mes mains s'éleveraient d'elles-mêmes, comme appartenant à un corps étranger. Elle étoufferait un léger rire avant de se tamponner les lèvres avec soin. Mes mains avanceraient dans sa direction. [...] Mes mains de plus en plus rapprochées, massives. Seulement alors elle ébaucherait un cri, le ratage d'un cri. Mes mains lui prendraient la gorge. Serrer. Serrer plus fort. Serrer avec froideur. Attendre l'enflure de l'artère. Ne pas se presser surtout [...] (Rolin, 1992 : 88).

Shadow se rend parfaitement compte que cet espace parental inhabitable pour elle et occupé à présent par Ralph Memory, ou autrement la mémoire des jours vidés de contenu dans lequel l'on pourrait se reconnaître, cet espace donc, il faut le fuir, l'effacer, l'abolir avec tout ce dont il se fait porteur :

³ Cette image de séparation des enfants qui, bien que dans la même maison, vivent leur vie loin de leurs parents, formant, eux, un ensemble autosuffisant, apparaît chez Rolin dès son premier roman, *Les Marais* (1946).

Première opération d'envergure: se délivrer chacune de ses entraves génétiques, c'est-à-dire bouger, avancer, voler, tout faire pour ne pas empêcher le mouvement (Rolin, 1992: 150).

Désertier la maison parentale signifierait pour Shadow se délivrer d'un lieu de la mémoire qui l'immobilise. «Je suis clouée au centre d'un désert, lieu tournant d'une action unique: un gigantesque horizon de suicide» (Rolin, 1992: 255), dit-elle.

On est loin ainsi de l'espace identitaire, de la maison familiale de Marie Gevers. Là, tout concourt à former un individu complet, abouti, réconcilié avec le monde. Ici, au contraire, l'individu sort de la maison natale sans armes et se reconnaît comme désaxé, perdu, ballotté entre un intérieur inintelligible et un extérieur étranger et hostile.

Le couple mère-fille revient dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman, mais ici cette relation est autrement conflictuelle. À Constance, une mère égocentrique et indifférente, correspond ici, Marie Berger, une mère envahissante et ravageuse qui réussit à communiquer à sa fille Aline le carcan de la correction et des convenances des «générations de femmes bien élevées qui [...] se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis» (Harpman, 1996: 37-38).

Aline, professeur de littérature à l'Université, en préparant son cours sur Virginia Woolf, lit *Orlando*. Arrivée au moment crucial de la transformation, elle décide d'entrer, elle-même, dans le corps d'un jeune homme, Lucien, qu'elle voit dans le restaurant de la gare, à Paris, juste avant de monter dans le train qui l'amènera à Bruxelles. Bien situé géographiquement ce roman. À le lire, le plan de Bruxelles à la main, on ne risque pas de se perdre. Harpman multiplie les repères topographiques comme pour aider ses personnages à retrouver leur chemin vers eux-mêmes:

Il [Orlanda] remonta l'avenue Louis Lepoutre, traversa la place atteignit bientôt l'avenue Bruggmann et tourna dans la rue Berkendael, après quoi il parcourut la rue Rodenbach d'un pas vif. Il se prétendit fort surpris quand il vit qu'il était arrivé à la place Constantin Meunier (Harpman, 1996: 126).

C'est à cette adresse que se trouve l'appartement d'Aline (qui est toujours là mais dépourvue de cette partie de soi-même qui l'a désertée pour se retrouver dans un corps d'homme).

Le thème de la quête identitaire est ici parfaitement repérable. Aline, enfant, habituée à une immense maison, «où l'on pouvait courir 20 mètres en ligne droite sans être arrêtée par un mur» (Harpman, 1996: 55), ayant mûri, se retrouve coincée dans l'espace exigu de l'âge adulte, voire peut-être celui de la féminité. Habitant, comme étudiante, un appartement où «elle ne pouvait pas faire trois pas sans se cogner au lit, à la table ou au lavabo» (Harpman, 1996: 55), Aline obtient de son père le luxe d'avoir, à soi, un trois-pièces «vide et lumineux». Mais c'est alors que sa mère incontournable intervient pour aménager cet espace reconquis, conformément à son idée de l'espace idéal où pourrait vivre sa fille. Ces interventions de la mère sont d'ailleurs bien nombreuses et se trouvent à l'origine du

malaise d'Aline qui aboutit à la métamorphose, à la naissance d'Orlanda (qui figure une partie d'Aline dont elle ne se rend pas compte, une partie libre de toute entrave):

À force d'avoir tenté d'être ce que sa mère lui suggérait, discrètement, de devenir, elle ne sent pas qu'elle soit unique comme chacun a droit de le sentir et qu'elle a quelque chose à dire qu'elle est seule à pouvoir dire (Harpman, 1996 : 38).

Essayant de s'aménager, au milieu de cet espace créé par l'autre, un îlot d'intimité, d'indépendance, elle tombe sous le charme de son voisin, propriétaire d'un appartement symétrique au sien, qui, mû par de nobles intentions, réaménage, après la mère d'Aline, l'espace vital de sa fiancée :

Aline dormait dans la plus petite des trois pièces, qui donnait, à l'arrière, sur de médiocres jardins : dès la première fois qu'il fut question de passer la nuit ensemble, Albert protesta qu'on ne pouvait pas faire tenir un homme de son gabarit dans un espace aussi réduit et il l'entraîna chez lui. [...] Le sel [la cuisine] chez Aline, le lit chez Albert : cela donna le ton (Harpman, 1996 : 56).

Au bout d'un temps, Aline et Albert décident (l'idée et le projet d'un nouveau réaménagement vient d'Albert) de joindre les deux appartements, ce qui, au bout du compte, amène la libération d'Aline, c'est-à-dire la naissance d'Orlanda. Vers la fin du roman, Orlanda, profitant d'abord avec fougue de sa liberté, retrouve le chemin vers Aline et la rejoint, lui permettant ainsi de reconquérir son identité et son espace vital dont elle était jusqu'ici dépossédée.

Quatre romans, un peu tirés au sort, quatre romancières choisies d'abord selon le bon vouloir de l'intervenante, qui, cependant, ont tous en commun le thème de l'identité, récurrent, comme on le voit, dans les écrits des femmes. Ce sujet de l'espace identitaire n'arrête pas d'ailleurs de nourrir les récits des femmes les plus contemporains. Keiko, l'héroïne du roman *La Cérémonie des poupées* de Chantal Deltenre (2005), revisite ses origines en explorant et en apprivoisant son appartement au Japon; on y a affaire à une véritable reconquête de l'espace des origines. Dans le bouleversant roman *Des années d'insignifiance* de Nathalie Gassel (2006), on retrouve la narratrice en quête des lieux de son enfance dont l'expérience quasi physique contamine sa manière de percevoir l'espace :

Je passai la nuit seule, par terre, dans votre cellule [celle de ses parents] abandonnée, dans une résidence que nous perdions tous. Là où les murs m'avaient appartenu comme un corps appartient. L'architecture devait dorénavant éveiller en moi une forme de sensualité : de beaux musées, de belles demeures sont comme des anatomies que je convoite, la forme d'un paysage de l'enfance, la seule figure de la beauté de celle-ci (Gassel, 2006 : 52-53).

Caroline Lamarche, dans son avant-dernier roman qui date de 2007, *Karl et Lola*, évoque, elle aussi, une demeure familiale, dont les parents, de façon symbolique, sont absents. Le frère et la sœur, Karl et Lola, que relie un bien curieux rapport hiérarchique, les tiennent pour morts et considèrent leur maison natale comme un mausolée (titre de l'un des chapitres).

Béatrice Didier, dans le «Préambule» à son ouvrage *L'Écriture-femme*, en expliquant les conditions de l'écriture des femmes, indique l'importance du problème de l'identité de la scripteuse d'abord, problème qui découle de l'épineuse question de l'identité féminine :

La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme – d'autant plus [...] que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quant une identité vous est refusée ? [...] Le «je» n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée (Didier, 1981 : 34).

Il semble ainsi naturel que les femmes auteures thématisent volontiers la question qu'elles se posent elles-mêmes: qu'est-ce que c'est que d'être un être de genre féminin ? Toute question portant sur l'identité en entraîne une autre qui interroge les conditions de la formation de celle-ci. D'où justement la volonté de répertorier les lieux de naissance, dans le sens métaphorique, des femmes, les lieux où elles se cherchent, les lieux qu'elles considèrent comme formateurs et conditionnant leur existence. Ces lieux, finalement, qui ressemblent à «une chambre à soi» que Virginia Woolf réclame comme susceptible d'assurer à la femme écrivain un espace d'intimité et d'autonomie autant intellectuelle qu'affective. Les romans en question répondent à l'appel de Woolf dans la mesure où ils figurent, souvent pour le dénoncer, cet espace à soi (passé ou présent) qui n'est pas toujours tellement apprivoisé ou qui, tel qu'il est ou tel qu'il n'est pas, constitue un lieu de référence pour toute une vie.

Bibliographie

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
 BOURDOUXHE, Madeleine. *La Femme de Gilles*. Bruxelles: Labor, 1992.
 DELTENRE, Chantal. *La Cérémonie des poupées*. Bruxelles: Maelström, 2005.
 DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris: P.U.F., 1981.
 GASSEL, Nathalie. *Des années d'insignifiance*. Bruxelles: Luce Wilquin, 2006.
 GEVERS, Marie. *Madame Orpha ou la Sérénade de mai*. Bruxelles: Labor, 1992.
 GEVERS, Marie. *Vie et mort d'un étang*. Bruxelles: Les Éperonniers, 1996.
 HARPMAN, Jacqueline. *Orlanda*. Paris: Grasset, 1996.
 LAMARCHE, Caroline. *Karl et Lola*. Paris: Gallimard, 2007.
 ROLIN, Dominique. *Deux femmes un soir*. Paris: Gallimard, 1992.

Abstract and key words

The space in literature, tangible or spiritual, imagined or directly experienced, creating a feeling of safety or overwhelming, internal or external, is always mythical, and it creates, as Ernst Cassirer wants it, certain value or sense. Space defines every human being and in case of feminine characters in literature portrayed by women, it outlines advantages and disadvantages of woman's condition. Using examples of several novels by Belgian female writers – Bordouxhe, Gevers, Harpman, Rolin – I am trying to describe certain space type to be defined as proper for feminine literature,

specifically in its identity aspect. Husband's house (Bourdouxhe), garden in family estate (Gevers), heroine's flat becoming a place of metamorphosis (Harpman) and finally restaurant constituting the framework of the whole story on family ties – there are so many ways to present multilayer space in feminine literature, so many places and “non-places” characteristic for female characters.

Belgian literature; Belgian novel; Madeleine Bourdouxhe; family home; feminine literature; Marie Gevers; Jacqueline Harpman; Dominique Rolin; space

