

LE CORPS ET SON IMAGE. ÉVEIL TRAGIQUE D'UNE CONSCIENCE DANS *LA FEMME DE GILLES* DE MADELEINE BOURDOUXHE

Sorin C. Stan

collaborateur externe
des Archives et Musée de la
Littérature, Bruxelles

MOTS-CLÉS :

corps, regard, image,
sexualité, pensée
cinématographique

RÉSUMÉ :

À partir d'une citation du *Deuxième sexe* évoquant *La Femme de Gilles*, cet article cherche à mettre en évidence la place occupée par le corps et la perception du corps dans l'éveil – chez la protagoniste du roman, Éliisa – d'une pensée analytique de nature cinématographique et, partant, dans la prise de conscience de la condition féminine. Cet éveil aboutira à un paradoxe tragique qui n'est pas, pour Éliisa, étranger aux rôles (passif et/ou actif) à assumer au sein du couple. Nous acheminons vers cette interprétation l'examen détaillé des scènes à caractère sexuel de *La femme de Gilles* et l'analyse de la dynamique des personnages entendus comme des corps physiques en continuelle interaction et interdépendance.

1. Sur la piste de Simone de Beauvoir

Il est dans *Le Deuxième sexe* (1949) quelques lignes que l'on ne manque pas d'évoquer lorsqu'on fait référence au roman de Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles* (1937). Si l'allusion à Simone de Beauvoir cautionne, à contre-courant mais non sans raison, une lecture « féministe » du livre, elle ne s'agrémente presque jamais de citations ou de longs commentaires. Dans « La diversion du *Deuxième sexe* dans *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe », article faisant partie d'un important numéro de la revue *Textyles* consacré aux romancières belges, Victor Renier s'y attaque d'une magistrale façon toute de finesse lacanienne et ironique à souhait. En le convoquant subtilement, il fait cependant à son tour impasse sur le corps même du texte beauvoirien.

Et pour cause, la comparaison des deux textes en question a de quoi laisser perplexe ou, tout au moins, de quoi refroidir le citateur le plus enthousiaste. *Scrisit* Simone de Beauvoir :

La « femme de Gilles », dont Madeleine Bourdouxhe a raconté l'histoire, se rétracte quand son mari lui demande : « Tu as bien joui ? » Elle lui met la main sur la bouche ; le mot fait horreur à beaucoup de femmes parce qu'il réduit le plaisir à une sensation immanente et séparée. « C'est assez ? tu en veux encore ? c'était bon ? » Le fait même de poser la question manifeste la séparation, change l'acte amoureux en une opération mécanique dont le mâle a assumé la direction. Et c'est bien pourquoi il la pose. Beaucoup plus que la fusion et la réciprocité, il cherche la domination. (de Beauvoir, 1976, II : 181-182)

Inséré au chapitre « L'initiation sexuelle » du *Deuxième sexe*, au beau milieu d'un très long paragraphe consacré à l'orgasme et à la perception divergente qu'on peut en avoir selon qu'on est femme ou homme, le passage paraît non pas comme un commentaire herméneutique sur la substance du texte bourdouxhien, mais plutôt comme un exemple de plus dans l'impressionnant argumentaire livresque de

la philosophe¹. Ceci n'est toutefois pas le fait le plus déconcertant. En effet, dans un mouvement d'élan écrivain, Simone de Beauvoir s'écarte de la lettre du roman – sans doute pour en rapprocher l'histoire de son propre propos. Aussi se permet-elle de surenchérir : « ce qui la blesse davantage [la femme amoureuse], ce sont les paroles qui contestent la fusion à laquelle pendant un moment elle avait cru » (de Beauvoir 1976, II, : 181, je souligne). Or, le texte de Madeleine Bourdouxhe, à ce moment précis du début du roman où l'amour d'Élisa pour Gilles, son homme, fleurit et brûle encore, dit autre chose et surtout, malgré ce que les guillemets adroitement placés par la philosophe pourraient laisser accroire, le dit autrement :

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 que l'on puisse imaginer pour elle d'autre joie que celle d'avoir pu en offrir une à Gilles.* (Bourdouxhe, 1985 : 14, je souligne)

Pas la moindre trace donc de cette main posée sur la bouche, évoquée par Simone de Beauvoir. La question de Gilles, que le texte du roman esquivé pour épouser la pudeur d'Élisa et la finesse allusive du style bourdouxhien, est bel et bien formulée dans *Le Deuxième sexe*. Elle est même réitérée en coup de poing. La rétractation de la protagoniste, quant à elle, bien qu'essentielle au raisonnement beauvoirien, se résume ici à cette gêne, cette honte, qu'Élisa « si pudique » éprouve tout de suite après à l'égard « de ces grandes caresses faites ainsi en pleine lumière, au soleil vif et pur du matin » (*ibid.*). Il n'y a, par ailleurs, pas d'écho, chez la philosophe, de la joie, offerte et partagée, qui traverse le paragraphe cité.

Loin de constituer une « critique élogieuse » (dir. Kovács házy &

1 De manière similaire, mais tout de même plus précise, dans le chapitre « Situation », Simone de Beauvoir (1976, II : 261) cite un paragraphe entier d'un autre roman de Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*. La simple lecture révèle, là encore, non pas une « analyse » du roman – comme on a pu l'indiquer –, mais la mise en exergue d'un détail romanesque servant à étayer le propos du citeateur (Cf. Kovács házy, 2008 : 159).

Solte-Gresser, 2011 : 9) – puisqu’il ne prétend aucunement au statut de texte critique –, le court fragment que Simone de Beauvoir consacre à *La Femme de Gilles* n’est pas inintéressant pour autant quant aux possibilités herméneutiques qu’il laisse entrevoir. La problématique de la rencontre amoureuse, au sens charnel du terme, y est ainsi pointée comme constitutive du roman. Est également pointé du doigt le thème de la passivité à laquelle se voit reléguée la femme au moment d’un acte amoureux que « le mâle » détourne à son propre avantage. De Beauvoir ne se trompe pas : la relation au corps et entre les corps sous-tend le regard qu’Élisa pose sur le monde et ce regard est consubstantiel à la trame romanesque. L’opposition entre immobilité et action est, quant à elle, une caractéristique essentielle de ces rapports. Il subsiste néanmoins quelques objections de taille que je prendrai le temps d’explicitier ci-dessous.

2. De la passion à la Passion en quatre scènes d’amour

Histoire tragique d’un triangle amoureux située dans la banlieue d’une vague ville ouvrière qui pourrait être Liège, *La Femme de Gilles* débute sous le signe d’un relatif bonheur conjugal. Élisa, la protagoniste, et Gilles, son mari, s’aiment simplement, sans grands discours, sans céder aux effusions. Elle, femme au foyer, s’occupe des enfants et du ménage ; lui, ouvrier métallurgiste, travaille, s’occupe du jardin et de son pigeonnier. La vigueur de leur amour², Élisa l’éprouve physiquement : femme énergique et travailleuse par ailleurs, elle s’immobilise rien qu’à l’idée que Gilles rentrera bientôt du boulot. On sent déjà, dans ce début de roman, se préfigurer aussi bien l’articulation signifiante entre chair et sentiments que l’importance de la dichotomie actif/passif dans les rapports entre les personnages. Entre leurs corps aussi car, si c’est bien elle qui nous dévoile en le regardant « le long corps sec et fort » de l’homme, c’est lui – ou est-ce l’habitude ? – qui décide l’heure de l’amour :

2 La métaphore du feu souligne le lien entre les deux personnages, tout en insistant sur le caractère « traditionnel » de ce lien : Elisa et Gilles s’affairent chacun autour de son fourneau, elle, à la maison, lui, au travail. Cf. *infra*.

À son réveil, Gilles fera l'amour. C'est toujours ainsi le dimanche matin : on a du temps devant soi et on n'est pas abruti par une journée de travail. Les autres jours il y a peu de place pour le plaisir, et s'il lui arrive d'en prendre, c'est encore le matin, durant les semaines où il travaille de nuit à l'usine : lorsqu'il rentre chez lui dans la brume matinale, Gilles voit poindre partout la grande vigueur du jour, et avant de s'enfoncer dans la nuit artificielle qui pour lui succède à l'autre, il a envie de prendre lui aussi sa part de vie. Alors il se hâte afin de trouver Éliisa encore couchée.

Elle l'attend, les yeux fatigués d'insomnie : elle dort mal quand il n'est pas là (Bourdouxhe, 1985 : 14).

2.1. *Amour action, amour Passion*

La scène décrite par Simone de Beauvoir arrive à ce moment précis de la narration, au final d'un premier chapitre qui, à la manière classique, introduit les personnages par des descriptions physiques, et juste avant le début de la liaison intime de Gilles et Victorine, la sœur d'Éliisa. On peut aisément comprendre, en lisant ce paragraphe entièrement voué au mâle et à l'assouvissement de son unique plaisir, le point de vue de la philosophe. C'est pourtant le paragraphe suivant (cité plus haut), qui nous livre la description de l'acte en soi. Le regard et le ressenti d'Éliisa y prévalent. S'y donnent à lire la joie et la prévenance, la fascination, la tendresse et un peu de honte – « honte qu'elle s'émeut d'éprouver si tendre » (*id.* : 14). Ce sont les sentiments d'une femme amoureuse qui trouve son compte à cet amour ritualisé, à cet état des choses traditionnel, patriarcal, certes, mais où règne un semblant d'équilibre sur le point de décliner, une certaine harmonie que les deux dernières lignes du chapitre, faisant coïncider une fois encore regard (de Gilles, cette fois) et corps, ne manquent pas de souligner : « Comme la vie est douce, Gilles... Paisiblement il regarde Éliisa savonner deux petits corps nus dans le soleil déclinant » (*ibid.*)

Deux paragraphes et deux regards se font face et se complètent donc en ce début de roman. L'un masculin, égocentrique et autosuffisant ; l'autre,

féminin, généreux mais dépendant — tous deux participant néanmoins d'une même vision, traditionnelle, du couple et de l'amour. Aussi, dans un premier temps, constate-t-on un effacement, mieux dit une disparition au sein du couple : la disparition d'Élisa. On est encouragé à lire que Gilles jouit du monde sur le mode onaniste : il fait l'amour en solitaire ; c'est seul qu'il lui arrive de prendre son plaisir ou de prétendre à avoir « lui aussi sa part de vie ». On se tromperait à peine en affirmant que pour Gilles – personnage simplet certes, à l'image de son prénom³, mais d'une niaiserie qui le rend insensible et cruel – le verbe « aimer », à l'indicatif présent, première personne du singulier, se conjugue en « je possède ». Il en connaît les nuances. Celle qui veut dire « avoir pour épouse » (*La Femme de Gilles*) et l'autre qui signifie « entretenir une relation charnelle avec une femme » – « quand j'ai ce corps... » dira-t-il en évoquant Victorine (Bourdouxhe, 1985 : 75). Cette autre encore qui résume les deux premières et selon laquelle « posséder » c'est « avoir à soi et en disposer pour son profit et sa jouissance » (*Trésor de la langue française*). Sa définition, Gilles l'appliquera tant à la maîtresse qu'à l'épouse. Avec un ordre de préséance tout de même :

...le plus important pour moi c'est *elle* et toi...

Elle [Élisa] reçut le coup sans broncher, son sourire s'attrista seulement un peu :

– Je compte tout de même, moi aussi ?

Avec une goujaterie involontaire, il répondit comme si c'était l'évidence même :

– Toi ? tiens donc ! tu es ma femme... (*id.* : 73, je souligne)

Il est une chose plus dérangement encore que la goujaterie de Gilles, c'est notamment que l'effacement d'Élisa est consenti⁴. La vision, fusionnelle au

3 Je rappelle que « gille(s) », nom commun, désigne un « ancien personnage de la comédie burlesque, représentant le type du niais » et par extension « un homme niais, naïf » (*Trésor de la langue française*). Gilles, amoureux naïf et berné, « jouera les rôles de Gille » face à la jeune Victorine qui prendra à ses yeux les contours d'une femme insaisissable et fatale.

4 Faith Evans, traductrice anglaise et agent littéraire de Madeleine Bourdouxhe, fait à ce sujet un constat éclairant : « Les lectrices d'aujourd'hui [sont] souvent menées à bout par l'attitude soumise d'Élisa... » (Evans, 2011 : 181).

possible, qu'à Éliisa de l'amour en dépend. *Gilles* se scande, pour la protagoniste, comme « la conjonction de deux pronoms, JE-IL : rien moins qu'un couple impossible, figure hybride de *l'un* dont Éliisa est la femme (Renier, 1992 : 37)⁵. » Un corps, deux êtres donc – réunis par un amour synonyme pour Éliisa d'un seul prénom : Gilles⁶. L'effet jubilatoire certain qu'éprouve la protagoniste rien qu'à le prononcer ne manque d'ailleurs pas d'acquiescer, par contraste avec le sens du nom commun, une dimension comique :

Elle se rapproche de lui, respire sur ses vêtements une forte odeur de sueur, de fer, d'huile, de travail – l'odeur de Gilles... Elle frotte sa joue tendre contre sa peau à lui, non rasée – la peau rugueuse de Gilles... Les cheveux de Gilles... la bouche de Gilles... les yeux de Gilles...
– Gilles... dit-elle, prénom court et mouillé comme un chuchotement, quand elle le prononce, la salive lui emplît la bouche, humecte ses lèvres infléchies, déborde parfois aux commissures en deux bulles minuscules (Bourdouxhe, 1985 : 12).

Cette jouissance du nom et de sa signification paraît suppléer au manque de l'autre jouissance, que ces paragraphes miment pourtant, censée dériver de la rencontre physique. C'est que pour Éliisa, Gilles représente, en soi, une rencontre amoureuse, un acte d'union charnelle⁷. Il n'est dès lors pas étonnant qu'au moment où elle commence à soupçonner la liaison de Gilles et de Victorine, elle n'arrive pas à concevoir que Gilles puisse « se détacher d'elle » ; pas étonnant non plus que la seule stratégie qu'elle puisse imaginer pour le retenir c'est de « garder intact cet amour autour

- 5 On se doit de compléter cette observation par celle de Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 17-18) : « les pronoms choisis par Madeleine Bourdouxhe font curieusement résonner deux simples pronoms : *Gilles*, ou *il*, et *Éliisa*, ou *elle* – de la même façon *Marie* et *Jean*, une fois associés dans *À la recherche de Marie*, sont à peine des prénoms mais tendent à définir, d'une façon absolue, la femme et l'homme. »
- 6 La distinction corps/âme ne paraît pas affecter Éliisa. L'être est pour elle unitaire. Quand elle aime, c'est « de toute sa chair et de tout son cœur » (Bourdouxhe, 1985 : 33), précise la voix narrative comme pour insister sur la place première du corps. Quand elle souffre, pareil.
- 7 Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 17) le confirme et souligne : « ...le lien marqué par la préposition *de*, entre *la femme* et *Gilles* comme entre *l'homme* et *Éliisa*, n'est pas exactement un lien social, même s'il est conjugal. *Femme* et *homme* ne sont pas *épouse* et *époux* mais indiquent plutôt une existence commune et surtout un lit commun, une union des corps. »

de lui » (*id.* : 34-35). Le sentiment de faire corps avec Gilles⁸ se double ainsi d'un autre faisant écho, en des termes comparables, au droit de possession que ressent Gilles par rapport à « ses femmes » :

Il était à elle cet homme-là... Et elle l'aimait au point que, tout de même, elle avait bien le droit de le défendre, de le garder, à elle... à elle... Et rien n'y ferait... personne d'autre n'avait le droit... pas même lui de se détacher d'elle... (*id.* : 34)

Appartenance et possession. Voilà les ingrédients de l'amour selon les protagonistes. Le sentiment gagne toutefois une dimension supplémentaire dans le discours d'Élisa : la sublimation du lien charnel, son élévation au rang du divin. Si elle s'écrie dans un moment de faiblesse : « Mon Dieu, mon Dieu... ne m'abandonnez pas... » (*id.* : 85), en reprenant les mots de la Passion christique, il ne faut pas y voir uniquement un appel au Dieu chrétien. Elle, qui dès le début de cette épreuve sait gré à « cette foi en son amour à elle ! » (*id.* : 54), en appelle à sa propre consubstantielle et indivisible trinité – Je, Il et Gilles. Aussi, avant de se donner la mort, Élisa s'exclamera-t-elle sans équivoque cette fois : « Ô mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée... » (Bourdouxhe, 1985 : 115). Une des variantes bibliques de son nom, *Elisheva*, signifie effectivement : « Mon Dieu est ma subsistance ». Pour cette femme, la source du tragique n'est qu'indirectement la relation adultère entre sa sœur et son mari. Ce qui la tue, c'est d'avoir perdu le sentiment qui lui occultait sa condition doublement ingrate de femme d'ouvrier : son amour déifié. Ce qui la tue, c'est l'intolérable éveil d'un regard désabusé sur le monde⁹.

Lorsque, désespérée, Élisa se rend à l'église au beau milieu du roman, elle y découvre, faute de conseil et de réconfort, une conception quasi re-

8 ELISA à l'envers, nous enseigne à nouveau et bien à propos Victor Renier, se lit ASILE et avec un peu d'imagination « à zile, à Gilles » (Renier, 1992 : 38).

9 Au tout début du roman, c'est « un vertige de tendresse » qui la fige au milieu de la cuisine après avoir « frotté, lavé, fourbi toute la journée » (Bourdouxhe, 1985 : 11). À la page 60, on apprend qu'Élisa ne possède pas, au contraire de Gilles et de Victorine, le sens de la justice sociale. Après exactement une année « sans l'amour de Gilles » (Bourdouxhe, 1985 : 86), elle en est pourtant déjà à considérer ses travaux de ménage en clef sisyphéenne.

ligieuse de la passion amoureuse¹⁰, où se mêlent, sublimés, sacrifice de soi et acceptation patiente. Ne sachant pas à quel saint se vouer, elle se tourne en fin de compte vers une statue représentant le « corps mince » d'un adolescent à « la douce chair dévêtue », à « la jeune gorge de plâtre rose », qui « doit connaître toutes les douleurs et toutes les amours... » (Bourdouxhe, 1985 : 66). Les treize flèches qui « le pénètrent sans que sa chair se déchire ni saigne », « ne le blessent pas », mais « le mélancolisent » (*ibid.*). Véritables flèches d'amour, elles marquent les étapes d'une découverte par le regard de ce corps percé « aux épaules, au côté, à la saignée des bras, aux poignets... » (*ibid.*) – donnant de la sorte lieu et matière à une description analogue à celle qui nous dévoile le corps de Gilles en début de roman, dénuée de pathos cependant et réfléchie. Sans le reconnaître, Éliisa interprète en clef amoureuse cette scène du martyr de Saint Sébastien, ce qui n'est pas sans rappeler les nombreuses interprétations érotiques auxquelles les représentations du saint ont donné occasion depuis la Renaissance. La description de la statue semble ainsi expliquer par la passion, active souffrance intérieure, la patience et la passivité de l'héroïne face aux blessures qui lui sont infligées dans et par la chair. À la fin du chapitre, en s'adressant directement au Christ « adossé au mur extérieur de l'église » qui, comme elle, observe sur la place les agissements « des hommes et des femmes, et des enfants qui jouent », Éliisa tire les conclusions de cet épisode :

– N'est-ce pas que j'ai bien agi jusqu'ici et que je dois continuer dans cette voie ? Et je ne dois pas me résigner et me consoler par ma souffrance. Et si je continue à aimer Gilles, *si je subis cette situation sans intervenir plus brutalement* vous savez bien que ce n'est pas par faiblesse... mais c'est le seul moyen de le garder à moi, et de pouvoir reconstruire. Je dois continuer à *entretenir et défendre mon amour...* (*id.* : 68, je souligne).

Or, le texte nous fournit dans la pierre angulaire du monde d'Éliisa –

10 Pour un article explorant l'idée d'une Passion christique chez Éliisa, lire entre autres Paul Aron (2012).

j' ai nommé le poêle de la cuisine et son fourneau – un symbole récurrent et polyvalent censé ranimer les liens étymologiques qui relient amour passionnel, passivité et passion christique¹¹. Comme le feu qu' il abrite, le poêle réchauffe, attise, rassemble, mais également divise, engourdit et consume. Le fait que le personnage de Gilles, ouvrier métallurgiste, soit à son tour associé aux fourneaux de l' usine n' est évidemment pas étranger au caractère fusionnel que revêt, ici, l' amour. Porteur de sens divers, eux-mêmes dotés de connotations positives ou négatives, le fourneau de la cuisine (avec sa barre et ses boules de nickel !) devient baromètre du désir charnel de Gilles pour Élixa ou Victorine (Bourdouxhe, 1985 : 12, 16 et 20), symbole d' un mariage à entretenir et sauvegarder (*id.* : 27, 37) ou encore lieu, voire instrument de supplice (*id.* : 25, 86, 99)¹². Souvent désigné comme point d' appui d' un corps immobile (*id.* : 11, 17, 116) ou d' un regard fixe ou figé (*id.* : 16, 27, 52), le fourneau offre, comme on le montrera plus loin, une manière de soutien. À une chair fragilisée certes, mais surtout à une pensée qui se libère et se découvre pour que s' édifie le sens¹³.

2.2. *Passion, passivité, patience*

Nous nous retrouvons dès lors au cœur même du propos tenu par Simone de Beauvoir au moment d' évoquer *La Femme de Gilles*. Mais le mouvement de révolte face à la séparation qu' elle identifie chez la femme amoureuse, sa quête frustrée d' une sublimation de la fusion charnelle, ne sont pas à rechercher dans la scène évoquée par la philosophe. C' est le

11 Tout comme « patience », les mots « passion » et « passivité » procèdent, on le sait, du même étymon latin : le verbe *patis* signifiant « souffrir ».

12 À ce sujet, lire Sarlet, 1992 : 19 *sq.*

13 Dans un chapitre consacré à la « Femme mariée » où elle cite un autre des romans de Madeleine Bourdouxhe, Simone de Beauvoir dénonce la répétition sans fin des mêmes tâches, qui serait à l' origine du martyre sisyphéen de toute ménagère et la rendrait insensible « à la magie du four » : « ...l' habit, l' aliment sont utiles à la vie mais ne lui confèrent *pas de sens* : les buts immédiats de la ménagère ne sont que des moyens, non des fins véritables et en eux ne se reflètent que des projets anonymes. » (de Beauvoir, 1976, II : 272, je souligne). Une douzaine d' années avant la parution de la bible du féminisme, *La Femme de Gilles* exprime déjà cette idée : « la cuisine : la table et les chaises, l' escalier qui monte aux chambres, à gauche le fourneau et le buffet – cadre de sa vie. Qu' importe que les saisons meurent et reviennent ! Il n' y a que le morne aujourd' hui qui n' en finit pas... » (Bourdouxhe, 1985 : 86).

roman entier qui les mime – tout comme il donne voix, à travers un narrateur qu'on devine féminin, au milieu ouvrier et populaire¹⁴ d'Élisa et Gilles, acquis comme eux par la force des choses à une certaine vision, traditionnelle, patriarcale, du couple et du mariage. Car, fait étonnant dans un roman narrant l'histoire d'un triangle amoureux, les scènes d'amour décrites concernent uniquement le couple d'origine. Or, celui auquel fait allusion *Le Deuxième sexe* n'est que le premier d'une série de cinq moments, tous également importants pour l'économie du roman puisqu'ils marquent une évolution tant dans la narration que dans le regard que pose Élisa sur son statut et la vie, sur Gilles et l'amour.

Certes, la passion d'Élisa se traduit en une certaine passivité dans les rapports de couple, ou mieux dit en une certaine immobilité (mot qui, accompagné des adjectifs « hagard » ou « hébété », ponctue le récit d'un bout à l'autre) devant la concrétude physique de l'être aimé. Il serait cependant erroné d'en faire une caractéristique du personnage. Cette « hébétude », cette paralysie d'origine passionnelle, abandonnera peu à peu Élisa pour laisser place à la patience. Cependant Gilles l'éprouvera à son tour et avec la même force face au corps de Victorine, corps connu, mais découvert comme dans un moment de révélation un jour où la jeune fille se met à coller des timbres :

Le désir naît comme ça, d'un rien. Gilles vit une petite gueule rouge qui s'ouvrait toutes les secondes pour laisser passer une langue étroite que deux doigts caressaient doucement d'un petit carré de papier. *Hébété il regardait ça, sans geste.* (Bourdouxhe, 1985 : 15, je souligne)

Cherchant à dominer ce « grand désir d'homme, naissant ainsi en plein cœur de la chair » (*id.* : 16), le « pauvre Gilles » s'appuie à la barre du fourneau où « la petite garce » le rejoindra pour un premier baiser. Le vaillant

14 Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 18) insiste sur le fait que « le point de vue adopté à l'intérieur de ce livre émane du milieu même où se déroule l'histoire ». La « voix » qui assume la narration paraît être elle-même issue de ce milieu ou du moins en être solidaire : « il n'y aura pas de dehors à cette histoire, on n'y verra pas jamais les personnages paraître aux yeux de la société, aucun témoin [extérieur] ne sera jamais convoqué » (*Ibid.*).

travailleur en reste pantois au point que, à son retour dans la cuisine, Éliisa découvre amusée un « grand corps immobile », un « visage hébété », des « yeux vides ». Gilles devient de fait, au fur et à mesure que la narration avance, un autre homme. Il se soustrait aux quelques tâches ménagères qu'il assurait dans la maison et prend, l'hiver venu, « un air nouveau de repu sommeillant » (*id.* : 19). Éliisa le surprend sourire à ses heures perdues : « goulûment en fixant un point du fourneau » (*id.* : 20). C'est qu'il s'est installé entre Gilles et Victorine une relation qu'Éliisa soupçonne, découvre et décide pourtant de taire. Le dimanche suivant la découverte, jour de Dieu et de l'amour, Éliisa constate déjà un premier écart dans la monotone routine sexuelle de son homme. C'est à travers le seul regard de la protagoniste que nous percevons cette deuxième scène qui, pour citer Éliisa elle-même, « n'a rien à voir avec l'amour » (*id.* : 38) :

Dans le lit il ne se détourne pas tout de suite, il reste couché contre elle et dit ces petites paroles bizarres, annonciatrices, qu'elle connaît bien. Elle sent ses mains qui la cherchent. Devant son léger mouvement de recul, il dit :

- Tu as peur ? pour le petit ? Ce n'est pas dangereux, tu sais...
- Pourquoi n'as-tu rien demandé ce matin... comme d'habitude...
- Est-ce qu'on sait !

Brusquement il se penche sur elle et elle croit voir dans ses yeux comme une lueur de vengeance, ou bien comme un inassouvissement trop lourd. (*id.* : 38-39)

Si Éliisa, qui lit très bien ce Gilles embrouillé dans un nouveau désir impossible à assouvir selon ses habitudes, accepte de jouer le jeu, c'est qu'elle est convaincue de reprendre le dessus en fin de partie : « tu sais bien que tout à l'heure, quelles que soient ses pensées ou les tiennes, c'est est toi qui seras maîtresse de lui » (Bourdouxhe, 1985 : 39), se dit-elle. Il apparaît néanmoins, en contrepoint et comme un fait assuré, que Victorine est pour l'heure la maîtresse de Gilles. Entêtée qu'elle est à refuser cet état des choses, bâillonnant au passage ses pensées d'une formule connotant

mendicité et récompense divine, Éliisa se révèle, à l'encontre de ce qu'on était en droit d'attendre d'une femme passive, une amante expérimentée connaissant le corps bien-aimé sur le bout des doigts :

Que tes pensées glissent furtivement sur ces images douloureuses et qu'elles s'arrêtent au moment où il t'a tendu ce petit sac en papier jaune. « Il m'a apporté des caramels... » Ce cadeau, rends-le lui au centuple... Plus, offre-toi toute entière... *Et les mains d'Éliisa se glissent sous l'étoffe, cherchent, puis caressent cette peau nue dont elles connaissent les moindres défauts.* (*ibid.*, je souligne)

Ici, le fait est patent, l'homme conserve encore l'initiative. Mais, paradoxalement et en dépit du caractère grotesque de la scène, la femme dépasse, par l'action et la pensée, le rôle d'ersatz sexuel qu'elle juge bon d'accepter. Tout en faisant le plaisir de Gilles, Éliisa assure bel et bien le rôle actif. Elle a un but et agit en conséquence. On peut dès lors lui reprocher son pragmatisme, la souplesse et l'opportunisme de son raisonnement, mais non plus sa passivité.

Le fait est avéré lors de la scène suivante située à la fin du chapitre XI – tout un dialogue, le seul dialogue véritable du couple¹⁵, pendant lequel Gilles avoue avec pathos et rage infantiles son incartade et sa passion pour une Victorine volage qui se tourne d'ores et déjà vers d'autres hommes. Éliisa l'encourage à parler, l'écoute bienveillante, lui passe ses cruautés, fait l'impasse sur ses insolences : elle est transfigurée par « la joie de la victoire » (*id.* : 73). Le sens de cette formule pour le moins inattendue nous est dévoilé par un jeu de mots au moyen duquel l'héroïne paraît vouloir se piéger elle-même : « Enfin, volontairement, il va lui livrer son cœur... » (*ibid.*). Car, si Gilles se sent soulagé par ses aveux – et par l'indulgence de son épouse à son égard –, Éliisa salue dans la nouvelle position qu'il lui concède, un triomphe, « une place » qu'elle a « conquise ».

Le chapitre fournit effectivement les indices d'un nouveau rapport sym-

15 En analysant les procédés narratifs dans l'œuvre de Bourdouxhe, Laurent Demoulin (2011 : 147 sq.) met en évidence un « évitement du dialogue » dans *La Femme de Gilles*.

bolique en train de s'installer entre les protagonistes. Espérant beaucoup d'un rôle de confidente, Éliisa qui vient de donner naissance à un troisième enfant, le petit Gillou, se voit rattrapée malgré elle par son statut de mère. Pendant ce chapitre, elle nous est en effet décrite « comme une mère impuissante » (Bourdouxhe, 1985 : 74) souffrant de son incapacité à guérir de « son mal » un Gilles qu'elle appelle « mon petit » et dont elle touche le front « comme à un enfant fiévreux » (*id.* : 75). Lui, qui s'emporte, parle et pleure en gamin, s'en étonne d'ailleurs et l'exprime : « ... tu es là assise, et tu me regardes, comme si tu étais ma mère » (*id.* : 77). Ce rapport, qui confirme aux yeux d'Éliisa l'inscription physique de son amour pour Gilles et le lien indissoluble du couple (n'a-t-elle pas porté Gilles dans son ventre ?), lui confère des prérogatives incontestables. Mais non pas celles qu'elle espère en retirer. La façon dont se déroule la troisième « rencontre » charnelle décrite dans le roman le prouve :

Il ne s'endormait pas. Elle l'entendait toutes les quelques secondes soupirer d'énervement. Elle sentait en lui la meurtrissure d'un désir repoussé. Et *il lui était interdit à elle, sa femme*, de s'interposer, de se glisser toute entière entre lui et cette image qui le hantait. Restée au bord de la couche, elle ne pouvait se hasarder qu'à effleurer de ses doigts, en une caresse discrète, son visage, ses épaules, sa poitrine – écartant à peine le linge qui la privait du contact de ce corps adoré. Et pourtant comme elle aurait voulu le secourir !

Et tout à coup elle eut cette hardiesse : d'une main *anonyme* et tendre, doucement elle lui enleva son désir. (*id.* : 78, je souligne)

Il est deux raisons, qui ne s'excluent pas l'une l'autre, pouvant expliquer qu'Éliisa agit sous le couvert de l'anonymat. Tout d'abord, parce que, comme dans la scène précédente, le désir qu'elle enlève ne lui est pas destiné. Ici cependant, différence significative, l'initiative masculine fait défaut. Le contrat conjugal, tel qu'elle le conçoit, est rompu : il est interdit à Éliisa de remplir son rôle d'épouse puisque son mari ne la sollicite pas. Par ailleurs, Gilles se retrouve dans la posture, passive par définition, du

patient. Et nous avons là la deuxième raison. Atteint selon la protagoniste « comme d'un grand mal qui le rongerait » (*id.* : 74), il cherche un repos hors d'atteinte. Or, Éliisa accompli, en mère préoccupée, l'opération censée apaiser la souffrance de son « petit ». Son statut d'épouse, de femme passive révoquée, seule l'antithèse particulièrement forte avec son nouveau rôle de mère peut encore expliquer que l'action posée soit ressentie, à la fois, comme osée – d'où l'emploi du vocable « hardiesse » – et inavouable – d'où la « main anonyme »¹⁶.

Toujours est-il que, par sa nature thérapeutique, l'opération confère à Éliisa une position symboliquement prépondérante dans le couple. De celle qui subit, de patiente, de souffrante, elle devient agent : elle enlève le désir comme un mal, comme une fièvre. Face à un Gilles désormais endormi et comme anesthésié, le pouvoir de décision et l'autorité – prérogatives parentales par définition – qu'elle en retire sont incontestables. Elle décidera de ce qu'il reste à faire et comment il faut le faire, suivra Victorine à la trace, dira à Gilles comment se comporter. S'étant, malgré elle, débarrassée de son immobilisme comme d'une robe aimée mais devenue étriquée et inutilisable, elle endosse désormais, dans son obstination de préserver l'équilibre conjugal, l'harmonie originelle, la culotte. Mais se retrouve piégée : cela entre en conflit avec sa vision du couple. Son erreur lui est révélée par un dernier épisode de nature sexuelle :

Une nuit, simple hasard, simples mœurs de mâle, il se réveilla, se retourna et *la traita en femme*. À bout de force, elle s'octroya de croire à l'illusion. Elle oublia tout. Un moment elle vécut un monde où il n'y avait plus que Gilles et la femme de Gilles. Faiblesse qu'elle paya cher (Bourdouxhe, 1985 : 80, je souligne)

16 On retrouve cette connotation quelque peu incestueuse dans la description que fait la voix narrative de l'amour maternel selon Éliisa : « Qu'importait que les enfants fussent seules ! Elle les aimait *de toute sa chair* et de tout son cœur – elle ne pouvait aimer qu'ainsi — les deux petites filles blondes qui avaient les cheveux de Gilles et les yeux d'Elisa, et l'enfant qui était en elle et qu'elle sentait vivre contre son cœur. *Mais cette femme qu'on dit mère entre les mères, ce n'est pas d'une chair et d'un cœur maternels qu'elle chérit son fruit.* Enfants, continuation vivante d'un amour et qui ne possèdent tout leur prix que dans le rayonnement de cet amour... Enfants *issus de l'époux* et vivant dans la maison de l'époux. » (Bourdouxhe, 1985 : 33-34, je souligne).

En reprenant l'exemple de *La Femme de Gilles* mais sans pour autant se proposer d'en produire une analyse, Simone de Beauvoir met le doigt sur l'essentiel de l'intrigue : la relation au corps et entre les corps. Mais il ne s'agit pas tant ici, comme on pouvait s'y attendre et comme on s'est obstiné à l'affirmer, de la passivité de la femme, pas non plus d'une perception genrée sur le terrain particulier de la passion et de la sexualité, mais de l'importance que prend le corps dans l'appréhension du monde et dans la construction d'un « sens » qui le rende tolérable.

3. Le corps-signe

Si l'on a pu qualifier de sensuelle l'écriture de Madeleine Bourdouxhe¹⁷, c'est sans doute pour la place qu'y prennent les sensations, mais surtout en raison de l'omniprésence du « corps » – le thème comme le vocable. Rien que dans les trois courtes pages du premier chapitre, le mot apparaît à six reprises occasionnant à chaque fois de relativement longues descriptions du physique des protagonistes. Le mot se fait à peine plus rare par la suite. Tout au long du roman, le corps reste très présent fût-ce par le recours à un inventaire lexical et imagier tournant autour du tout et de ses parties¹⁸ ou grâce à la description – le plus souvent depuis une perspective particulière, où le regard de la voix narrative épouse celui d'un des personnages, le plus souvent celui d'Élisa.

L'identité des personnages est avant tout physique. La voix narrative exprime en toutes lettres et d'entrée de jeu l'équivalence entre Élisa et son corps. Élisa, comme Victorine, confond Gilles avec son « grand corps musclé » (Bourdouxhe, 1985 : 12, 16). Les deux époux prennent Victorine pour sa « chair » (*id.* : 59), son « corps » (*id.* : 75). Présentés – dans une acception proche des sciences physiques – comme des corps en mouvement, ou au repos, dont la trajectoire dépend de leur interaction avec les autres

17 Il serait suffisant de citer à ce propos la lecture de Michel Thorgall (1985) ou l'étude de Nathalie Miklos (1990).

18 Les mains, par exemple, occupent une place de choix : « désunies » devant le nombre des saints, elles expriment la déroute d'Elisa ; « croisées », elles annoncent son trépas ; une main « amoureuse » enlève le désir de l'homme aimé ; « amicale », la main reconforte ; etc.

corps, les personnages se donnent à connaître à travers l'image et le reflet de leur corporalité. C'est d'ailleurs leur accès privilégié, sinon le seul, aux manifestations du monde. L'intériorité et le langage qui l'expriment paraissent être de la sorte des émanations, des propriétés ou encore des « accidents » au sens aristotélicien, de la matérialité anatomique.

Pour Éliisa, enfin, le corps est tout d'abord une façon de faire partie du monde. Mais il deviendra sujet à réflexion :

Au jardin, Éliisa a penché son beau corps lourd vers la bassine ; l'eau est tiède à souhait, pour en juger elle y a trempé ses bras nus, et elle demeure un peu ainsi, toute à la douceur de l'eau. Elle voit le reflet de son visage, brouillé dans un miroitement de soleil. En penchant un peu la tête elle atteint une zone d'ombre et son image apparaît plus nette : son visage est long et plein, ses traits réguliers, ses cheveux sombres et luisants. Femme du Nord, d'où lui vient cet air étrange d'Espagnole... (*id.* : 12)

Réfléchi dans l'eau au premier chapitre, le corps se fait tout simplement image. Connue et convenue, rappelant les Madones de la tradition picturale, cette image reste sans suite, stérile. Éliisa est encore heureuse. La souffrance aidant, les corps, leur image surtout, lui donneront à réfléchir et engendreront en elle une pensée intolérable – puisque personnelle et indépendante, en marge de la tradition et solitaire.

Vient appuyer cette hypothèse, la fonction toute symbolique octroyée par la romancière aux personnages enfantins. Sans épaisseur psychologique aucune – cela revient à dire corps à part entière –, ceux-ci sont organisés en petit monde parallèle, reflet du monde adulte. Gilles et Éliisa ont, au début du roman, deux filles jumelles. Deux sœurs sans nom frappées d'indistinction, que Gilles assied « chacune sur un de ses genoux » et qu'on désigne par des collectifs : « les gamines », « deux petites filles », « les enfants », « les jumelles »... C'est sur leurs « deux petits corps nus dans le soleil » (*id.* : 14) que le regard du père s'arrête à la fin du premier chapitre et ce sont eux qui annoncent le futur dilemme passionnel de l'homme. C'est à leur propos que Gilles, le grand gamin,

affirme : « Il y a bien un carré d'herbe ici, mais les enfants aiment mieux le jardin des autres ... » (*id.* : 12). Le doute qu'on pourrait encore avoir quant à ces coïncidences se dissipe au moment où un garçon voit le jour. « Ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles » (*id.* : 20), Éliisa l'appellera Gillou, le petit Gilles. La correspondance est sans équivoque. À l'instar de son fils, Gilles partagera sa vie avec deux sœurs (Elisa et Victorine) qui, à défaut d'être jumelles, auront néanmoins à souffrir de la même indistinction. Du moins pour un temps, elles se disputeront la même position : celle de *la femme de Gilles*.

Les télescopes sont nombreux entre les deux mondes. Ils pourraient aisément constituer le corpus d'une étude à part. Mais ce n'est pas l'endroit, ici, d'en donner le détail. Notons tout de même le passage où Éliisa, tenant une fille au bout de chaque bras, tiraillée par leur poids, paraît subir sa maternité comme une crucifixion de plus (Bourdouxhe, 1985 : 51). Et celui où, alors que Gilles se fait passif et indolent, elle recommande aux jumelles censées surveiller leur petit frère : « ne touchez pas au petit [...] laissez-le bien dormir... » (*id.* : 62).

3.1. Une manière cinématographique de penser

L'appréhension qu'à Éliisa du monde est imagée et sérielle. Les corps et les objets s'expriment, font sens, par la position qu'ils occupent dans l'espace, les uns par rapport aux autres. Le sentiment de stabilité et d'ordre qui règne au début du roman n'y est pas étranger et le parti-pris de la voix narrative pour cette vision des choses en assure le succès. Mais il s'agit là d'un ordre (pré)établi que tout changement, toute permutation d'éléments, peut bousculer. Ainsi, un moment à peine après le baiser de Victorine, Éliisa veut se servir dans le tiroir à charbon pour allumer le poêle : « mais les pieds de Gilles la gênaient » (*id.* : 17). L'embarras est écarté provisoirement par la protagoniste par « un gros baiser sonore sur la joue » de celui qui représente « le seul homme qui pour elle existât » (*Ibid.*).

Il faudra qu'une prise de conscience douloureuse ait lieu pour que ce regard acquière, malgré une certaine résistance interne, la dimension analytique d'une pensée critique. L'écriture de Madeleine Bourdouxhe nous

permet d'assister en direct à cette naissance que, au beau milieu du chapitre III, le mot « cinéma » précipite comme par hasard. Gilles, qui veut y emmener Victorine, demande de l'argent à son épouse. En attendant, les deux amants se tiennent prêts pour le départ, l'un à côté de l'autre.

Tournant le dos à la pièce, Éliisa devant l'armoire fouillait dans son sac. Elle allait le refermer l'argent en main, et c'est à ce moment précis que brusquement l'inquiétude la reprit. Ce n'était plus un malaise vague auquel on s'abandonne un instant pour s'en libérer ensuite, mais une angoisse plus lourde, plus précise : devant elle il y avait le monde familier de quelques objets, elle les fixa un à un, puis elle arrêta son regard sur ses mains qui tremblaient, entr'ouvertes sur son sac, *et derrière elle il y avait un autre monde tout enchevêtré, inconnu et menaçant*. Elle le sentait tel et elle était sûre de ne pas se tromper, et *il ne fallait pas se retourner brusquement et lui faire face*.

Troublée par cette mystérieuse clairvoyance qui soudain venait de l'étreindre à la gorge, elle attendit un instant. Puis elle se retourna lentement, d'abord de profil en regardant droit devant elle avec des yeux un peu distraits, puis de trois quarts, puis de face... Elle les regarda. Ils paraissaient n'avoir fait aucun geste, ils étaient là tels qu'elle les avait vus quelques minutes plus tôt, *avant que cela ne lui arrivât*. (Bourdouxhe, 1985 : 21, souligné dans le texte)

Le moment est de première importance. Les italiques, procédé dont l'auteur ne fait pas une habitude, l'indiquent sans équivoque. Y est exprimée, mis à part l'hésitation d'Éliisa, l'opposition entre le monde domestiqué des objets quotidiens et un autre ressenti telle une menace en raison de son manque d'ordre, de sa nouveauté. Mais l'évolution n'est pas achevée : le regard devient certes clairvoyant, mais il ne se fait pas encore pensée.

Éliisa décide de « faire face » au monde qui se présente à elle : elle accompagnera Gilles et Victorine au cinéma. Sur le chemin, le sentiment

qu'elle est en train de découvrir un nouveau mode de connaissance nous est confirmé par un paragraphe très pictural. Passant devant une fenêtre éclairée, elle remarque une femme qu'elle peut à peine dévisager. La conclusion qu'elle en tire est pourtant claire : « Par ce regard qui avait duré tout juste les quelques secondes nécessaires à trois corps en marche pour briser un rectangle de lumière, Éliisa connaissait cette femme » (*id.* : 23). Pas étonnant dès lors qu'une fois assise – « entre Gilles et Victorine » ! –, elle se trouve bien à sa place « dans la salle obscure », « dans ces ténèbres confondues par elle avec le monde menaçant qui s'était révélé tantôt » (*Ibid.*).

Ceci dit, seul l'immobilisme de Gilles permettra l'éveil d'une pensée indépendante libérée de toute pression. Une fois à la maison, ce sont en effet les ronflements de l'homme qui annonceront « un monde redevenu normal » : « Et maintenant dépourvue de cette sensation d'agir suivant des raisons obscures mais impérieuses, elle posséda l'écrasante liberté d'envisager les choses de face » (*Ibid.*). Un lexique emprunté au langage spécifique du cinéma ou y faisant allusion pose son empreinte sur cette description détaillée du processus réflexif. Éliisa scrute, dépouille ses souvenirs pour leur faire livrer leur secret. Pour y arriver, elle revient en arrière, fait défiler et arrête le défilé des images :

Elle ne s'exprimait rien, elle faisait défiler les images devant elle : Victorine... puis Gilles... de nouveau Victorine – puis Gilles et Victorine... Et de temps à autre, comme fidèle à un ordre tacite, le mécanisme du souvenir s'arrêtait sur un geste, une attitude, une fin de sourire qui surpris par un regard inattendu avait stupidement hésité à fuir. [...]

De chaque image se détachait, petite abstraction douloureuse, une nouvelle abstraction douloureuse, une nouvelle parcelle de conclusion. Aucune d'elles non plus ne fut exprimée en mots, mais muettes et sans signification apparente, elles s'amoncelaient dans le cœur d'Éliisa. Et bientôt, de leur mystérieuse collaboration naîtrait la simple proposition grammaticale qui balayerait les images désormais inutiles, les ayant rassemblées en une

vérité précise, étonnamment courte, contenue dans son féroce petit assemblage de mots. (*id.* : 24)

Désormais, tout au long du roman, les pensées d'Élisa prendront ce chemin qui mène du corps des hommes et des choses vers le sens en passant par les images. En tant que lecteurs, nous sommes d'ailleurs conviés à suppléer les étapes du processus sur lesquelles le texte fait ellipse¹⁹. Un exemple parmi les dizaines qui habitent les pages du roman : quand Élisa suit du regard, à l'instar du Christ sur la croix, les agissements des gens sur la place de l'église, les descriptions de leurs faits et gestes laissent toujours en suspens un sens, non exprimé, mais que l'on devine. Il en va ainsi de cette fille qui « des livres sous le bras, passe devant l'église ; elle va s'immobiliser au bord du trottoir près du poteau de fer qui indique l'arrêt du tramway : chaque voiture qui passe elle la scrute avec des regards inquiets. » (Bourdouxhe, 1985 : 68) Ailleurs, il en va de même pour la robe « étrangement chiffonnée » de Victorine, la lèvre « marquée d'une petite meurtrissure » causée par Gilles, leurs ombres qu'Élisa entrevoit se désunir sur le carrelage de la cuisine.

3.2. *Le corps spectacle ou l'(im)posture du corps*

Il est une chose sur laquelle la critique s'accorde quant au style de Madeleine Bourdouxhe et c'est l'importance de l'ellipse, du silence et du non-dit²⁰. J'ai décrit dans ces pages un mode, privilégié entre tous, par lequel *La Femme de Gilles* se sert du corps et de son image pour suggérer plutôt que dire. Mais, si la pensée qu'on voit se construire aboutit à une impasse, si le sens vers lequel elle s'achemine fait défaut, c'est (aussi) que l'image qu'on nous en donne est volontairement incomplète. Ou biaisée.

L'une des plus étonnantes particularités de cette histoire d'adultère, c'est que, je l'ai déjà mentionné, les amants n'y font jamais l'amour. Or,

19 On n'est pas loin de cette façon particulière de voir « par le dedans, en une sorte de cœur à cœur avec les êtres et les choses » que Bourdouxhe attribue aux romanciers et aux poètes (Bourdouxhe, 2011 : 197).

20 Lire à ce sujet l'état de la question dans « Raconter le silence » de Christiane Solte-Gresser (2011 : 137 *sqq.*).

cette occultation systématique va de pair avec une autre, plus subtile, et d'autant plus intéressante qu'elle échappe à l'examen de la critique : Victorine, femme elle aussi, mais ne se conformant pas au moule que son milieu lui impose, est mise au pilori par le roman. La voix narrative, Éliisa, et jusqu'à Gilles, séduit et abandonné, joignent leurs forces dans cette entreprise. Le parti-pris des protagonistes peut être aisément compris. Nous sommes cependant autorisés à interroger la partialité malveillante de cette voix narrative qui, s'arrogeant une position d'autorité, nous entraîne à sa suite dans un jugement de valeur intransigeant.

La toute première indication physique qui lui est attribuée place d'ores et déjà Victorine dans la sphère de l'automatique et de l'animal : alors que la jeune fille se met à coller des timbres « machinalement », Gilles voit – et la voix narrative nous le dit – « une petite gueule rouge qui s'ouvrait toutes les quelques secondes pour laisser passer une langue étroite » (Bourdouxhe, 1985 : 15). Mais alors que le mâle en éveil est dédouané par un « va, mon pauvre Gilles, jusqu'ici il n'y pas grand mal... » (*id.* : 16), Victorine est, elle, étiquetée sans complaisance aucune :

... la petite garce releva la tête : elle était de celles qui comprennent tout de suite et ne laissent pas passer l'occasion. Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. Elle était née comme ça, elle n'y pouvait rien la pauvre fille. Mais tout de même c'est bien dégoûtant d'être comme ça. (*Ibid.*)

La trivialité du commentaire et le caractère péremptoire de son verdict situent son énonciateur dans le même milieu populaire que les protagonistes. Une même incapacité à comprendre Victorine habite leurs propos à son égard : « Devant un être semblable, Éliisa se sent étrangement démunie... » (*id.* : 60). Éliisa a le sentiment que cette enveloppe charnelle – « svelte, fraîche, pure... » (*ibid.*) – dissimule quelque chose, un manque essentiel à mettre en rapport avec son désintérêt total pour la recherche du sens des choses et de la vie. La voix narrative n'hésite pas, elle, à l'accabler davantage en lui donnant l'allure d'un monstre sans consistance aucune,

sans foi ni loi : « Femme qui ne tient ni du ciel ni de l'enfer, femme sans âme, sans esprit – et sans chair, car même de ce sexe énorme qui te dévore tu ne retires ni souffrance ni joie » (*id.* : 88)²¹.

Mais c'est Gilles qui exprimera explicitement l'avis général. La relation des deux amants s'achève en effet lors d'une scène qui concentre, en parole et en acte, toute la violence des propos prononcés d'un bout à l'autre du roman à l'encontre de Victorine. En s'acharnant de toute sa force mâle contre le visage et le corps de celle-ci, Gilles assène une à une les sentences de toute une société quant aux femmes de son espèce : « Putain ! Roulure ! Sale garce de putain !... » je te saisis la figure à pleine main et je te cogne la tête contre le carrelage... » (*id.* : 99). Seule l'arrivée d'Elisa l'empêche de la « crever » avec « le tisonnier pendu à la barre du fourneau » (*ibid.*).

Comme pour pallier le manque signalé, il nous est donné d'assister ici en direct – Gilles commente chacune des actions infligées au corps-objet en son pouvoir – à une scène de désamour. Gilles y fait d'ailleurs allusion : « je pourrais te posséder selon mon envie... “Te faire l'amour ? J'aime mieux ça...” et je te crache au visage... » (Bourdouxhe, 1985 : 99). Mais ce qui frappe le plus, les poings de Gilles mis à part, c'est le retour de l'image d'un corps éviscéré, vidé de sens, voué entièrement à l'apparence : « Tu n'es qu'une peau, entends-tu, une peau ! » (*ibid.*). Un corps enveloppe, un corps-spectacle en somme. Mais il s'agit d'un spectacle à part, qui gêne parce que son sens se dérobe. Et qu'on interprète tant bien que mal.

Que Victorine soit constamment associée à la légèreté, contrairement à Éliisa, aux jeux et aux divertissements en tout genre (cinéma, fête foraine, musique et danse), n'est dès lors pas un fait innocent. L'exemple le plus éloquent sans doute est la remarque à voix haute d'un ouvrier qui la compare à Mistinguett, grande vedette de la chanson, actrice et gloire du Music-Hall. Éliisa relève enchantée cette remarque puisqu'elle y trouve la confirmation de son constat, peut-être bien fondé, sur l'« air de fausse élégance » qui rendrait sa sœur ridicule. Reste que Mistinguett est une des grandes icônes parisiennes des années folles. Et que sa renommée de-

21 Par contraste, le roman suivant de Madeleine Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*, mettra en scène un personnage féminin qui – au contraire d'une Éliisa prisonnière de sa vision de l'amour – se lance à la conquête de la liberté et de la vérité sur elle-même : chemin faisant, mariée mais bourgeoise et éduquée, Marie prend un amant.

meure liée à la dénonciation d'un amour tyrannique qui rend la femme prisonnière de l'homme aimé, notamment grâce à la chanson « Mon homme » (1920) dont le texte compte plus d'une ressemblance avec la trame romanesque de *La Femme de Gilles*.

Lisant entre les lignes, Victorine, que son nom donne pour gagnante dans une compétition mystérieuse, nous apparaît en effet comme une citadine existentialiste et terre-à-terre – pour l'exprimer en clé beauvoirienne. Porte-parole d'un monde nouveau et obscur, celui-là sans doute qui effrayait Éliisa, proche de ces femmes que Simone de Beauvoir appelle « hétaïres », la jeune fille jouit d'une certaine indépendance. Tout d'abord parce qu'elle travaille, ensuite parce qu'elle « ne renie pas cette féminité passive qui la voue à l'homme : elle la dote d'un pouvoir magique qui lui permet de prendre les mâles au piège de sa présence, et de s'en nourrir ; elle les engloutit avec elle dans l'immanence. » (De Beauvoir, 1976, II : 441). Se situant en dehors des contraintes morales ambiantes, financièrement autonome (jusqu'à un certain point) et assumant sa sexualité en femme libérée, elle offre au regard extérieur, par son existence même, un mode de vie alternatif à celui d'Éliisa. Loin de représenter pour autant une option idéale – Victorine n'est pas et ne se prend pas pour une sainte, comme sa sœur –, elle propose du moins l'idée d'un autre (monde) possible. Pas entièrement dépourvue d'instruction²² et ayant le sens de la justice sociale, elle a conscience de la nécessité de jouer un rôle dans une société donnée, mais préfère, dans les limites de ses possibilités, y jouer le rôle de son choix.

Le fait qu'un jour, ayant enlevé sa robe pour qu'Éliisa la raccommode, elle propose un jeu à ses nièces plutôt qu'à sa sœur, est plein d'enseignements : « – On joue posture ? Elle pirouettait deux ou trois fois et restait quelques instants figée dans une pose comique. » (Bourdouxhe, 1985 : 59). Éliisa, elle, ne peut que se perdre à la fois dans la contemplation de ce jeune corps à demi nu et la recherche d'un sens dont Victorine semble n'avoir que faire. Pour la protagoniste, obnubilée par sa tragédie intime, ce jeu n'est qu'un écho de « toutes les attitudes de femme » (*ibid.*) que Victorine

22 C'est d'ailleurs un des indices donnés par Éliisa quant à la relativité du jugement qu'elle pose sur sa sœur : « La jeune fille ne manque pas d'intelligence : Éliisa se souvient qu'en classe elle était parmi les premières (que pourrait-elle trouver comme autre critérium...) » (Bourdouxhe, 1985 : 60).

aurait pu adopter pour décliner le désir de Gilles²³. Cependant :

...elle sent bien qu'il n'est pas question de justice ou d'injustice... que Victorine lui ait pris Gilles, que Victorine commette le mal, elle veut bien le comprendre, mais ce qui lui apparaît monstrueux, inexplicable, c'est cette *allure* angélique que la jeune fille conserve. (Bourdouxhe, 1985 : 60, je souligne)

Si l'héroïne écarte au passage les questions de la vérité (n'essaye-t-elle pas toujours de l'arranger à sa manière ?) et de la justice (dont elle avoue ne pas avoir le sens), la *posture* demeure au centre de ses interrogations. Elle est, plus précisément, taraudée par le constat d'une inadéquation entre la moralité de l'individu et l'image que renvoie son corps. C'est là une pensée bouleversante pour quelqu'un qui, comme Éliisa, croit au caractère unitaire du corps et de l'âme et vient d'apprendre à lire le monde dans les images qu'elle en perçoit.

Une toute dernière scène non pas d'amour, mais de séduction et de désir, paraît confirmer cette analyse. Éliisa regarde par la fenêtre des soldats en manœuvre. L'un d'eux qui se trouve allongé contre la clôture du jardin capte son regard, lui envoie un baiser, une moue de reproche. Elle le regarde, l'observe et sourit. Alors qu'elle « apercevait mal son corps », elle le distingue enfin « encore frêle », « trop lourdement chargé d'étoffes et de cuir » :

Par gestes, il lui fit comprendre qu'il aimerait qu'elle fût couchée dans le pré, près de lui. Il tendait le doigt vers elle, désignait l'herbe à son côté, riait, et de ses bras ramenés vers lui il faisait le mouvement d'étreindre.

Éliisa s'éloigna de la fenêtre. *Ses seins se gonflèrent sous la robe*. Elle couvrit son visage de ses mains. En elle-même elle ne voyait que l'image de l'homme dormant dans la chambre au-dessus d'elle. (Bourdouxhe, 1985 : 92, je souligne)

23 Cette interprétation suit son cours dans l'imagination d'Éliisa au point que, lors de la scène des aveux, elle voit sa sœur nue prendre corps sous les mains fiévreuses d'un Gilles caressant « les courbes d'une chair imaginaire » (Bourdouxhe, 1985 : 76). Victorine pose à l'homme la même question « On joue posture ? » (*ibid.*).

Pour répondre à ce désir, celui du soldat et celui qu'elle découvre en elle, Éliisa peut dans l'absolu, comme Victorine devant Gilles, choisir « entre toutes les attitudes de femme ». Une mince possibilité s'ouvre pour celle qui n'est désormais plus qu'une mère, de prendre une nouvelle « posture » féminine : celle d'amante, désirée et désirante. Ce ne serait cependant qu'une posture. Éliisa choisit de rejoindre Gilles, dans leur chambre. La femme n'osera pas lui demander d'apaiser ce feu d'origine étrangère. L'homme n'avait pas longtemps hésité, lui. Mais ce n'est pas ce qu'elle veut pour elle-même. Figée « le dos au mur », elle se confond en un long regard détaillant le corps adoré, mais irrémédiablement endormi.

De retour dans la cuisine, elle verra près du jardin, l'herbe « vide, un peu foulée » (*Bourdouxhe, 1985 : 93*). Il ne lui restera plus qu'à refermer cette fenêtre et commencer « à éplucher les légumes pour la soupe du soir » (*ibid.*).

3.3. *En toile de fond, une autre imposture*

Derrière l'imposture du corps, se profile en ombres chinoises le grand débat public sur le rôle de l'intellectuel qui bat son plein à l'époque de la publication de *La Femme de Gilles*. On se souvient du *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* qui a lieu à Paris en 1935 et de l'« affaire Victor Serge » – que Madeleine Bourdouxhe côtoiera au quotidien à Bruxelles, dans le courant de 1936, à son retour du goulag. Le terme « posture »²⁴ se retrouve alors au centre du débat à la faveur de la polémique créée autour de *La Trahison des Clercs* (1927) de Julien Benda. Le philosophe – qui grâce au soutien de Jean Paulhan, découvreur de Bourdouxhe, devient une figure de proue de la Nouvelle Revue Française – y dénonce la « posture politique » des intellectuels, de gauche comme de droite, qui s'érigent en spécialistes de la chose publique et la détournent au nom de « passions », telles la race, la nation, la classe. Prenant le parti du réalisme, ils abandonnent ainsi, avertit Benda, les « valeurs cléricales » – immuables, rationnelles et désintéressées – de justice, de vérité et de raison.

Or, le tour de force de Madeleine Bourdouxhe, par ailleurs humaniste et

24 Pour un historique du concept dans les sciences sociales, lire Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (2011).

féministe engagée, est d'avoir réussi à éviter avec élégance, respect et vérité, l'écueil de l'engagement réaliste moralisateur décrié par Julien Benda. En centrant son roman sur une famille appartenant à cette classe ouvrière à laquelle la société ne reconnaît d'autre valeur que sa force physique, et pour laquelle le corps représente souvent l'unique moyen de connaissance du monde, Bourdouxhe, en intellectuelle avertie, se garde de poser sur ses personnages un regard extérieur venant d'une autre couche sociale que la leur. Façon de refuser la « posture politique » tout en plongeant au cœur du réel. Il en résulte, à la lecture, un décalage très fertile en interrogations dont la plus importante sans doute touche à l'(in)existence d'une alternative d'émancipation réelle pour une femme de la condition d'Élisa. Dans la « Lecture » qui accompagne la réédition chez Labor de *La Femme de Gilles*, Michel Thorgall, alias Raoul Vaneigem, n'explicité pas l'allusion à *La Trahison des Clercs*. Le théoricien démissionnaire de l'*Internationale Situationniste* dessine pourtant avec sagacité l'arrière-fond qui la motive :

Le milieu prolétarien, où se débattent Gilles et Élisa, a toujours présenté sur les lieux communs de la bourgeoisie l'avantage de ressentir l'aliénation à l'état brut, sans les détours compassés de l'intellectualisme, sans les mauvaises raisons du progressisme dominant ; du moins tant que sa prise de conscience au feu de la révolte ne s'est pas égarée dans la spécialisation politique. Élisa ignore la lutte révolutionnaire, et c'est regrettable pour elle si vraiment le combat pour le Grand Soir peut résoudre son problème. Mais si l'engagement sous le drapeau rouge ou noir n'est pas de taille à l'aider à vivre mieux, alors qu'importent les discours sur la société nouvelle ? (Thorgall, 1985 :132)

Le destin tragique de celle qui s'identifie comme « la femme de Gilles » trouve son origine dans une paradoxale tension physique et psychologique. Cherchant à retrouver au sein du couple une place qu'elle considère sienne mais qui la voue à la passivité, Élisa découvre en elle-même

un élan passionnel, volontaire et actif, qui lui ouvre l'accès à une nouvelle connaissance de soi et du monde. Une connaissance qui lui rend cependant le quotidien invivable. Prisonnière de sa vision de l'amour, comme le texte l'est de la voix narrative, elle ne peut que rester fidèle à son objectif initial. En ce sens, la fin du roman est logique : qu'est-ce en effet que le suicide sinon une action sublimée par la passivité absolue qui en est le résultat ?

À travers une autre fenêtre, Éliisa choisit de se glisser dans la mort comme elle a vécu : « passionnément » et « les yeux toujours fermés » (*id.* : 117).

RÉFÉRENCES

- ARON, PAUL, 2012. « Un roman personnaliste presque parfait : *La Femme de Gilles* (1937) de Madeleine Bourdouxhe », dans : *CONTEXTES* [en ligne], N° 12, mis en ligne le 20 septembre 2012, consulté le 12 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5458>.
- BENDA, JULIEN, 2003 (1^{re} éd. 1927). *La Trahison des clercs*. Paris : Grasset (Les Cahiers Rouges), 334 p.
- BOURDOUXHE, MADELEINE, 1985 (1^{re} éd. 1937), *La Femme de Gilles*, Bruxelles : Acte Sud/Labor/L'aire (Espace Nord), 137 p.
- BOURDOUXHE, MADELEINE, 2011, « 'Littérature et christianisme' réponse de Madeleine Bourdouxhe à une enquête dans *La Cité chrétienne*, le 5 février 1939 », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p.195-197.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, 1976 (1^{re} éd. 1946), *Le Deuxième sexe*, t. I et II, Paris : Gallimard (Folio/Essais N°37 et 38), 408 p. et 654 p.
- DEMOULIN, LAURENT, 2011, « Madeleine Bourdouxhe, pudeur et ellipse », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 145-152.
- EVANS, FAITH, 2011, « Madeleine Bourdouxhe vue par une éditrice, Faith

- Evans », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 175-185.
- KOVÁCSHÁZY, CÉCILE ; SOLTE-GRESSER, CHRISTIANE, 2011, « Introduction. Découvertes et Redécouvertes », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 9-11.
- KOVÁCSHÁZY, CÉCILE, 2008, « Relire Madeleine Bourdouxhe », dans : *Roman 20-50*, 1 (N° 45), p. 159-172.
- MIKLOS, NATHALIE, 1990, « Entre l'amour et la douleur, le désir. *La Femme de Gilles*, de M.B. », dans : *Cuadernos de filologia francesa*, N°4, p. 123-133.
- RENIER, VICTOR, 1992 (réédition), « La diversion du *Deuxième sexe* dans *La Femme de Gilles Madeleine Bourdouxhe* », dans : Michaux, Ginette (dir.), *Textyles*, N° 9 (« Romancières »), p. 35-42.
- SAINT-AMAND, DENIS ; VRYDAGHS, DAVID, 2011, « Retours sur la posture », dans : *CONTEXTES* [en ligne], N° 8, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4712>.
- SARLET, CLAUDETTE, 1992 (réédition), « Madeleine Bourdouxhe, attentive au signe de tout lieu », dans : Michaux, Ginette (dir.), *Textyles*, N° 9 (« Romancières »), p. 103-112.
- SOLTE-GRESSER, CHRISTIANE, 2011, « Raconter le silence », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 137-144.
- THOREL-CAILLETEAU, SYLVIE, 2011, « *La Femme de Gilles*. Roman expérimental », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 17-25.
- THORGALL, MICHEL, 1985, « Lecture », dans : Bourdouxhe, Madeleine. *La Femme de Gilles*, Bruxelles : Acte Sud/Labor/L'aire (Espace Nord), p. 119-133.

KEY WORDS:

body, gaze, image,
sexuality, cinematographic
thought

ABSTRACT:

Building on a quotation from *Le deuxième sexe* referring to Bourdouxhe's novel *La Femme de Gilles*, this article aims to make obvious in this latter that —for the protagonist, Élisabeth— the body and the perception of the body play an eminent part in her awakening to analytical thinking (here, cinematographic in nature) and to female condition awareness. This awakening leads to a tragic paradox deriving, for Élisabeth again, from the strict distribution of (passive and/or active) roles in the traditional couple. This interpretation is reached through the compared analysis of all the sexual scenes displayed in *La Femme de Gilles* and the examination of the general dynamics of the characters (taken as physical bodies in continuous interaction and interdependence).

SUR L'AUTEUR :

Sorin C. Stan est collaborateur externe des Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles) et secrétaire de l'Association Européenne d'Études Francophones. Pendant onze ans, en tant que lecteur Wallonie-Bruxelles International, il a enseigné le français et la littérature belge francophone au sein des Universités de Pécs et Zagreb. Il y a codirigé *Itinéraires francophones. Mélanges offerts à Arpad Vigh à l'occasion de ses 65 ans* ainsi qu'un numéro de la revue *Književna smotra* intitulé « Interroger/écrire l'identité : la littérature belge francophone ». Il rédige actuellement une thèse sur la « remise en histoire » chez quatre auteurs fondateurs des francophonies littéraires : De Coster, Ramuz, Césaire, Kateb.