

Tout ce qui n'est pas dit par Madeleine Bourdouxhe. L'affirmation féminine de *Sept Nouvelles* à travers le silence

All that has never been said by Madeleine Bourdouxhe. The female affirmation of *Sept nouvelles* through silence

JORGE ALCÓN BORREGA
Universidad de Extremadura
jorgeab@unex.es

Abstract

After several years in the background, the work of Madeleine Bourdouxhe (1906-1996) has been rediscovered, and critics have found in her stories a message of feminine identity affirmation, ahead of her time. *Sept nouvelles* brings together some of the short novels written by her during her lifetime, presenting different women, contemporary to the author, who suffer from the lack of identity to which they are subjected by society and that forces them to be conditioned by their husbands.

Through these stories, the writer expresses the need of women in the mid-20th century to achieve their own identity. However, this message is not explicitly presented in the short novels but it is developed through different literary and linguistic resources that will succeed in conveying to the reader the emptiness felt by her characters. The brief interventions of the women, their characteristics and, mostly, their silences will be the focus of our analysis.

Key-words

Madeleine Bourdouxhe, Novella, Francophone Belgian literature, Women Identity, Silence

Resumen

Tras varios años en un segundo plano, la obra de Madeleine Bourdouxhe (1906-1996) ha sido redescubierta y la crítica ha encontrado en sus relatos un mensaje de afirmación identitario femenino, precoz para su época. *Sept nouvelles* recupera algunas de las novelas cortas escritas por la autora durante su vida. Estas presentan a diferentes mujeres, contemporáneas a ella, que sufren la falta de identidad a la que las somete la sociedad y que les obliga a estar condicionadas por sus maridos.

A través de estas historias, la escritora expresa la necesidad de las mujeres de mediados del siglo XX de alcanzar su identidad propia. Sin embargo, este mensaje no se presenta de manera explícita en la obra, sino que se desarrolla a través de diferentes recursos literarios y lingüísticos. De este modo consigue transmitir al lector el vacío que sienten sus personajes. Las breves intervenciones de las mujeres, sus características y, especialmente, sus silencios conformarán el centro de nuestro análisis.

Palabras clave

Madeleine Bourdouxhe, Novela corta, Literatura belga francófona, Identidad femenina, Silencio.

1. Introduction¹

Reléguée à l’arrière-plan pendant près d’un demi-siècle, l’œuvre de Madeleine Bourdouxhe a connu durant les trois dernières décennies du succès, non seulement en Belgique ou en France, mais aussi au niveau international. Traduite en nombreuses langues, le premier de ses romans a même donné lieu à une adaptation cinématographique. Certains romanciers comme Jonathan Coe la décrivent comme “une des découvertes littéraires les plus remarquables de ces dernières années” (Evans, 2003)².

Nous considérons que la place de Madeleine Bourdouxhe dans ce numéro sur “Le petit et le bref” est méritée, celle-ci étant une écrivaine du bref —ayant créé aussi des romans mais étant connue surtout par ses nouvelles— qui a provoqué un effet incontestable dans la littérature européenne francophone du XX^e siècle. L’auteure, qui commençait à écrire dans l’entre-deux-guerres aura été comprise par la critique littéraire comme partisane de ce courant des femmes écrivaines qui commençaient à publier des romans sentimentaux sur l’amour et la famille dans un contexte urbain et contemporain.

Cette confusion de la critique considérant l’œuvre de Bourdouxhe comme “sentimentale” a été corrigée au tournant du siècle, dès que la nouvelle perspective littéraire et l’ouverture féministe et féminine de la recherche a permis, grâce à la relecture de ses nouvelles, de comprendre les écrits de l’auteure non d’une façon sentimentaliste, mais comme une critique de l’aliénation des femmes de l’époque (Frank, sous presse). À travers cette relecture de Madeleine Bourdouxhe et notamment de ses nouvelles, nous découvrons alors qu’encadrée dans l’apparence de ce qui pourrait sembler une histoire simpliste qui ne viserait qu’à raconter l’amour ou le désamour d’un couple, se cache un besoin d’affirmation féminin, de prendre la parole, de dénoncer une situation où les femmes étaient privées de leur voix et de leur identité.

Madeleine Bourdouxhe récupère le discours de revendication féminine d’auteures du XIX^e telles que Madame de Staël ou Félicité de Genlis et le réinterprète à l’aune de son époque et de son contexte socioéconomique. Une grande différence devient évidente: ce discours dépasse les frontières sociales et il n’appartient plus à la noblesse, mais aux femmes du peuple. Ainsi, Bourdouxhe démocratise les idées émancipatrices des femmes et les adapte à l’ensemble de la société, plus proche de la réalité de la majorité des femmes européennes de la moitié du XX^e siècle. Éloignées des grands salons ou des événements de la haute société, les scènes des femmes de Bourdouxhe se situent dans des environnements communs pour la population ouvrière (la cuisine d’une petite maison, un parc, une rue d’une ville quelconque): “Ici est ma place, entre le feu, l’eau, le fer, la terre, le bois... Ici je suis tout entière, moi,

1 Nous voudrions profiter de ces lignes pour remercier la professeure Dr Isabelle Moreels, de l’Universidad de Extremadura, de nous avoir introduit dans l’univers de la littérature belge, de nous avoir fait découvrir Madeleine Bourdouxhe et son œuvre et de nous avoir également guidé dans cette quête identitaire.

2 Citation empruntée par Faith Evans (2003) à Jonathan Coe, *The Guardian*, 5 janvier 1983.

Blanche” (Bourdouxhe, 1985: 89). Ces décors permettent aux lectrices d’identifier les récits comme siens et donc, de se refléter parfois dans les discours des femmes des nouvelles. Par conséquent, l’auteure —et, par analogie, la protagoniste de son roman majeur, *La femme de Gilles*, Élixa— a été connue comme la Madame Bovary de la petite bourgeoisie.

Dès lors, les nouvelles de Madeleine Bourdouxhe constituent une sorte de critique sociale qui vise à revendiquer le besoin des femmes de la petite bourgeoisie et des ouvrières d’affirmer leur propre identité et à faire entendre leurs voix dans la société. Mais son intérêt ne se trouve pas seulement dans le contenu de son message; il réside également dans la démasculinisation de l’énonciation de ses récits, où des femmes issues des marges sociales prennent enfin la parole (Frank, sous presse).

L’originalité du propos ne se situe nullement là, mais plutôt, d’une part, dans la démasculinisation de l’énonciation (dans un contexte, on le verra, marqué par une multiplication des romans de femmes sur les femmes) et, d’autre part, dans le geste consistant à faire de femmes subalternes les sujets de leur histoire. Donner la parole aux sujets et interroger ses modalités rhétoriques et énonciatives, voici tout l’enjeu d’une politique de la littérature et d’une rhétorique de l’histoire qui, toutes deux, mettent au centre de leur attention les possibilités d’une production discursive libérée pour ceux, et plus encore pour celles qui participent à l’histoire vivante d’un monde commun (*ibid.*).

Dans cet article, nous allons nous intéresser à cette démasculinisation dans l’énonciation bourdouxhienne, mais surtout à la façon dont celle-ci se reflète dans ses nouvelles. Ainsi, nous nous focaliserons notamment sur les ressources linguistiques et littéraires employés par l’auteure pour exprimer cette affirmation identitaire féminine dans son œuvre, en particulier en ce qui concerne le silence. Nous analyserons, donc, *tout ce qui n’est pas dit par Madeleine Bourdouxhe*, afin que ce silence puisse servir à exprimer le vide identitaire, même existentiel, dont souffraient les femmes des récits de l’auteure et qui supposaient un reflet de l’angoisse sociale féminine. D’après les mots de Bourdouxhe lors qu’elle fait un portrait d’Irène: “elle vivait un présent sans futur, elle portait en elle un amour sans lendemain, le monde était vide, elle marchait [...]” (Bourdouxhe, 1985: 27). Ce paradoxe sera le signe d’identité de l’écrivaine.

Nous voudrions cependant profiter pour insister sur le fait que normalement chez Bourdouxhe nous préférons de ne pas parler de “revendication féministe”, mais d’“affirmation féminine”. D’abord, par cohérence avec des postulats comme ceux d’Hélène Cixous concernant l’existence d’une écriture “marquée” —soit féminine ou masculine— qui revendique l’essor d’une écriture qui inscrive de la féminité dont les auteures soient des femmes (Cixous, 2010: 43) et qui serait donc différente d’une “littérature féministe”, mais surtout, à cause d’une raison historique.

Afin d’analyser l’expression de cette affirmation féminine de Bourdouxhe à travers le recours au silence dans ses récits et en tenant compte de la nature de l’auteure et du but de ce numéro, nous allons nous focaliser sur l’œuvre *Sept nouvelles*, parue en 1985, qui visait à re-

cueillir dans un seul livre, une sélection des nouvelles que Bourdouxhe avait écrit tout au long de sa vie, certaines déjà parues dans des journaux de l'époque, d'autres encore inédites. Grâce à ce corpus, nous allons essayer de justifier pourquoi ces nouvelles expriment selon nous une critique sociale et, par là même, un besoin d'affirmation féminine identitaire. D'ailleurs, nous nous focaliserons sur le processus implicite de l'auteure pour transmettre cette affirmation féminine et notamment le rôle que le silence occuperait dans cette quête identitaire.

Pour cela, nous présenterons d'abord une brève contextualisation de Madeleine Bourdouxhe, afin de mieux comprendre qui elle était et ensuite nous nous concentrerons sur trois aspects des nouvelles qui nous serviront à étayer nos hypothèses: le choix des titres des œuvres et des prénoms des personnages, la double énonciation de la narration des textes et, enfin, le silence comme voie d'affirmation.

2. Les *Sept nouvelles* de Madeleine Bourdouxhe et leur contexte

L'œuvre de Madeleine Bourdouxhe et notamment *Sept nouvelles* ne peut pas être comprise sans tenir compte de son contexte. Étant une écrivaine de caractère *a priori* réaliste, son entourage tant social que géographique occupe une place fondamentale dans ses récits.

Madeleine Bourdouxhe est née le 25 septembre 1906 à Liège, au sein d'une famille ouvrière belge francophone. Son père, technicien puis chef d'usine pour la construction de locomotives, fondera finalement sa propre entreprise de machines. L'enfance de l'auteure s'est donc développée dans le contexte ouvrier liégeois, à une époque où les mouvements sociaux de la gauche ouvrière commençaient à avoir une présence importante due au nombre de manifestations et de protestations populaires. Ce contexte marquera le développement de la personnalité et même de l'idéologie de Madeleine Bourdouxhe, qui utilisait sa connaissance du monde pour donner sens à ses œuvres. Nous trouvons spécialement ce reflet des mouvements qu'elle aurait vécus lors de son enfance dans la nouvelle "L'aube est déjà grise", où elle situe l'histoire de sa protagoniste dans le cadre d'un conflit ouvrier, en profitant pour exprimer de la façon indirecte qui la caractérise des nuances politiques.

La Première Guerre mondiale forcera la famille à partir en France pour se réfugier à Paris pendant quatre ans, où Bourdouxhe poursuivra ses études et découvrira le plaisir de la lecture. Une fois la guerre finie, l'écrivaine retournera en Belgique, d'abord à Liège et puis à Bruxelles, où elle finira ses études secondaires et commencera à suivre des cours de philosophie à l'Université Libre de Bruxelles. Son nouvel entourage bruxellois l'amènera à intégrer de nouveaux cercles sociaux qui lui permettront de connaître les personnalités politiques et artistiques de l'époque. Ainsi, et surtout à partir de son mariage avec Jacques Muller en 1927, elle fréquentera les milieux surréalistes d'artistes et écrivains tels que Marcel Comte et Camille Goemans, d'hommes politiques comme Victor Serge ou Henry Poulaille et d'intellectuels de l'époque, dont Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

Malgré le refus de Madeleine Bourdouxhe de reconnaître l'influence de son entourage dans ses écrits³ il est en effet inévitable de trouver des traces des mouvements idéologiques et artistiques de l'époque dans ses nouvelles. Nous avons déjà mentionné le côté ouvrieriste de "L'aube est déjà grise", mais celui-ci est aussi présent dans d'autres nouvelles comme "Les jours de la femme Louise". D'ailleurs, nous rencontrons des idées d'une certaine revendication féminine dans presque tous ses écrits ("Anna", "Blanche", "Champs de lavande", etc.), ainsi que des nuances surréalistes ou du réalisme magique dans certains extraits où le réalisme des histoires racontées par les protagonistes se mêle à des scènes où le subconscient se confond avec la réalité. C'est grâce au soutien de ces amitiés intellectuelles que Madeleine Bourdouxhe décidera finalement de publier son premier roman, *La femme de Gilles* (1937) et qu'elle commencera à contribuer aux revues de l'époque, qui publieront certaines de ses nouvelles. De plus, nous constatons le lien entre Bourdouxhe et Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949) où l'auteure citera Madeleine Bourdouxhe et son œuvre à deux occasions.

À ce propos, nous considérons nécessaire d'approfondir par rapport au caractère revendicatif féminin de l'œuvre de Bourdouxhe, car chez cette auteure nous trouvons toujours une dualité entre ceux qui la considèrent comme écrivaine féministe et son propre refus de cette idée concernant ses textes (Evans, 2003: 126-27). Le rapport est évident entre les nouvelles de l'écrivaine, ses histoires et la façon dont elle présente les protagonistes de ses récits, ainsi que leurs expériences. Les femmes occupent une place fondamentale dans l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe et la lecture de ces œuvres comporte un besoin de reconnaissance, un besoin de leur propre identité dans un contexte machiste. Les personnages sont souvent décrits non seulement par la narratrice, mais par eux-mêmes par rapport à d'autres personnes, normalement des hommes. L'exemple le plus représentatif se trouve dans *La femme de Gilles*, où Élixa, la protagoniste, est présentée en tant que "femme de son mari", mais nous trouvons aussi dans les nouvelles que les personnages féminins se présentent toujours comme "femme de" ou "domestique de", etc. Ce manque identitaire qui leur force à se définir à travers d'autres personnages leur prive de leur individualisme et de leur indépendance en tant qu'humains. En revanche, en cohérence avec son contexte historique, ainsi qu'avec ses œuvres, nous ne pouvons pas parler d'une revendication féministe, du moins pas explicite. En tout cas, "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" (Zbierska-Moscicka, 2011: 47). En fait, la production littéraire de Madeleine Bourdouxhe, datant surtout de la fin des années 1930, ne s'inscrit pas vraiment dans des "mouvements d'émancipation féministe" (Frank, sous presse), mais dans une période antérieure, nous dirions de reconnaissance féminine. Rappelons le fait que le droit de vote des femmes n'a pas

3 Bourdouxhe a toujours soutenu que ces personnalités n'avaient pas influencé son œuvre et qu'elle restait "indépendante de toute classification 'surréaliste', 'ouvrieriste' ou 'féministe'. Elle [disait]: 'Quand mon personnage est là, c'est lui qui me guide, je n'y peux rien'" (Kovacschazy & Solte-Gresser, 2011: 206).

été acquis avant 1948 en Belgique. Alors, nous considérons que dans le cadre historique des revendications féministes, nous pourrions éclairer cet aspect en défendant l’idée que Madeleine Bourdouxhe ne fait pas partie d’une littérature de revendication féministe, mais plutôt d’affirmation féminine, qui consisterait en une étape précédente. Il est nécessaire que les femmes aient une conscience de leur manque d’identité et qu’elles conquièrent une identité individuelle propre avant de revendiquer leur place dans la société.

Par ailleurs, le début de la Seconde Guerre mondiale et de l’invasion allemande de la Belgique force à nouveau la famille de Bourdouxhe à se réfugier en France. La résistance antifasciste de Bourdouxhe l’amènera à opter pour ne pas publier ses textes dans des maisons d’éditions belges, contrôlées à l’époque par les nazis, ce qui empêchera sa production littéraire d’être connue. C’est pourquoi même de nos jours on constate qu’une partie importante de l’œuvre de Madeleine Bourdouxhe reste inédite même si la critique et les éditeurs travaillent toujours pour essayer de la ressembler, l’identifier et la publier. Ainsi, en 2019 a paru *Mantou est trop loin*, roman écrit en 1956. Nous connaissons également l’existence d’un premier récit, *Vacances*, qui aurait été écrit en 1935, mais qui n’a pas encore été découvert.

Le fait de signaler dans cet article les choix de publication de Bourdouxhe, surtout tenant compte de la nature de *Sept nouvelles*, sert à mettre en valeur les textes que l’auteure aurait décidés finalement de publier. Comme elle se trouvait dans un contexte hostile où elle avait des possibilités réduites de transmettre ses nouvelles, le choix des textes publiés nous semble toujours très pertinent; sachant qu’elle écrivait encore plus, donc elle faisait une sélection des nouvelles qui finalement seraient publiées.

Dès lors, la revendication antifasciste de l’auteure, ainsi que sa condition de femme écrivaine dans la moitié du XX^e siècle a déterminé sa carrière en tant qu’auteure et a empêché non seulement la parution de beaucoup de ses récits, mais également leur conservation jusqu’à nos jours. De fait, il ne s’agissait pas uniquement de ses propres impositions concernant les maisons d’édition, mais de celles de la société qui ne permettait pas aux femmes de poursuivre des professions intellectuelles. “Indeed she [a woman] has to encourage herself to write by supposing that what she writes will never be published” (Woolf, 1972: 60). En effet, l’une des raisons pour lesquelles nous avons de nos jours ce nombre de textes de Bourdouxhe est sûrement que la critique la considérait comme sentimentaliste et donc inoffensive. C’est possiblement pourquoi Madeleine Bourdouxhe optait pour écrire sous forme de nouvelles la plupart de ces récits: d’abord, à cause de la situation politique dans laquelle il était plus facile de publier des articles que de livres, mais aussi, dû à cette association historique des femmes aux nouvelles et à tout ce qui est *court*. Selon Virginia Woolf:

The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women’s books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work (*ibid.*, 78).

Les impositions sociales ont depuis toujours dirigé les femmes écrivaines vers la nouvelle, qu'elles ont adopté comme un texte à elles et s'en sont appropriées, ce qui a également influencé sur le développement du genre de nos jours (Evrard, 1997).

L'ordre des *Sept nouvelles* compilées dans cet ouvrage n'a pas de cohérence ni chronologique ni thématique. En effet, le lien entre serait uniquement leur appartenance à un monde commun, ce monde des femmes de la petite bourgeoisie belge —et plus largement de l'Europe occidentale— de la moitié du XXe siècle. Ainsi, chaque nouvelle raconte⁴ sous forme plutôt de scène théâtrale l'histoire d'une femme. Nous parlons de scène, à cause de ce caractère intime des textes de Bourdouxhe, éloignés des grandes actions, ou des événements, mais plus proches d'une réflexion intérieure des personnages qui expriment leur vie et leur vide. Normalement ces textes ne changent pas beaucoup de scénario, les femmes nous parlent souvent depuis une salle, parfois même enfermées, comme Blanche ou Anna, regardant l'extérieur par la fenêtre, de sorte que la lectrice puisse percevoir encore plus ce manque identitaire qu'elles ressentent.

Sept nouvelles commence avec "Anna". Elle travaille avec son mari Nicolas, qui l'empêche de sortir de la maison pour danser et qui a un comportement violent et jaloux envers sa femme. Ensuite, "Un clou, une rose" présente la conversation d'Irène avec un voleur qu'elle rencontre dans la rue pendant la nuit après avoir quitté son amour, Dany. Avec lui, assis après la tentative de vol, ils réfléchissent sur la vie et sur l'amour. "Les jours de la femme Louise" racontent l'histoire de Louise, une domestique qui admirait sa Madame à tel point qu'elle semble même l'aimer. Encore dans cette idée de lesbianisme implicite, "Clara" est la scène d'une conversation avec Lénie, où les mots ne sont pas parfois nécessaires pour transmettre leurs sentiments. Parmi les histoires les plus violentes, "Blanche" est condamnée à servir son mari, lorsqu'il lui fait sentir qu'elle ne sert à rien, qu'elle n'est rien. Enfin, "Champs de lavande" clôture l'ouvrage, de telle sorte que le texte finisse avec la seule nouvelle dont la protagoniste n'est pas une femme, mais un homme, René, rude et violent, qui arrive à avoir un rendez-vous avec une femme qu'il maltraite.

Ce recueil de nouvelles nous permettra d'appréhender globalement l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe, ainsi que la réalité sociale vécue par les femmes de son époque. De plus, ce corpus nous servira à analyser les procédés de l'auteure pour exprimer implicitement ce besoin d'affirmation féminine et de vide identitaire souffert par les protagonistes de ses histoires.

En somme, malgré le débat dans certains cas, chez Bourdouxhe, nous ne pouvons pas séparer l'auteure de son œuvre car les expériences vitales éprouvées par l'écrivaine et par son entourage semblent indispensables pour bien comprendre les idées transmises dans *Sept nouvelles*, ainsi que pour établir des liens d'empathie avec les messages des femmes des

4 Malgré le choix du verbe *raconter* pour désigner la narration de Bourdouxhe, il faudrait souligner que l'auteure ne "raconte" pas exactement, mais qu'elle *exprime* ou *expose* ses personnages et leurs vies. Son but n'est pas que nous connaissions, par exemple, l'histoire d'Anna, mais que nous arrivions à sentir Anna.

récits. Cela nous permet de ressentir ce vide et d’entendre vraiment leurs voix, même quand elles ne parlent pas.

3. Le vide dans *Sept nouvelles*

À propos de Bourdouxhe nous disons souvent qu’elle écrit des nouvelles qui parlent femme, puisqu’elles sont le centre de tous ses récits, dès le rôle principal ou la thématique jusqu’au titre, l’œuvre de Bourdouxhe est conçue autour des femmes. Dans tous ses écrits “la perception est celle d’une femme: les lieux, les choses, les êtres, les indices sont le plus souvent ceux qu’elle remarque, regarde, entend, observe, désire, combat, aime ou déteste” (Paque, 2011: 129). Nous commentons au début la démasculinisation de l’énonciation dans la production littéraire de Madeleine Bourdouxhe (Frank, sous presse) et en lisant l’écrivaine nous constatons que toutes les histoires sont articulées autour des femmes. Même lorsque les hommes occupent le devant de la scène —comme c’est le cas dans “Champs de lavande”—, ils sont exposés depuis une perspective essentiellement féminine.

Cette démasculinisation est la base des postulats de Bourdouxhe, qui vise à donner voix à ces femmes manquant d’identité et dont les histoires n’avaient presque jamais été racontés par elles-mêmes —rappelons l’exemple déjà mentionné de *Madame de Bovary*, l’une des grandes histoires de la littérature francophone qui porte sur une femme, mais d’un point de vue masculin—. Alors, le but de l’auteure dans ses nouvelles est avant tout de donner voix aux femmes, ce qu’elle fait depuis le début, même dès le titre.

Si nous révisons les titres des nouvelles, les femmes y sont déjà présentes, afin de renforcer cette idée de construire tout le récit autour d’elles et que les protagonistes deviennent le nœud de toute l’histoire. Ainsi, dans la plupart des nouvelles nous trouvons déjà dans le titre le nom des rôles principaux, ou même dans trois d’entre elles —“Anna”, “Clara” et “Blanche”— leur nom fait le titre, en soulignant la simplicité et la pureté féminine qui représentera les récits de ces femmes. “Les jours de la femme Louise” non seulement nous présente la protagoniste de la nouvelle, mais encore met l’emphase sur sa condition de femme. Enfin, “Un clou, une rose”, “L’aube est déjà grise” et “Champs de lavande”, même si les femmes ne sont pas mentionnées explicitement dans leurs titres, ils renvoient à des idées conceptuelles associées traditionnellement aux femmes et qui sont parfois des métaphores du féminin, tels que *rose*, *aube* ou *lavande* —quelques-uns sont même des prénoms féminins—.

En ce qui concerne les prénoms des protagonistes leur choix n’est pas non plus arbitraire. En effet, chaque prénom est lié aux femmes des histoires et suppose parfois une étiquette pour elles et un renforcement de leur vide identitaire. Dans “Un clou, une rose” notamment, la protagoniste, “elle”, Irène, considère son prénom comme un synonyme d’amour, de “je t’aime”. “Bien des gens autour de nous disaient je t’aime. Moi non plus. Ce qui existait entre nous n’était pas ce qui existait entre ceux-là. Il ne disait pas: je t’aime. Il disait: Irène.

Et moi je disais: Dany” (Bourdouxhe, 1985: 24). Lorsque Dany, son amoureux prononçait son prénom, elle ressentait son amour; mais surtout, ce que cela montre c’est l’incapacité des aimants à exprimer leurs sentiments amoureux à travers les mots, ce qui provoque leur rupture. D’ailleurs, Clara et Blanche nous renvoient à des femmes d’abord pures, mais en même temps à des couleurs qui ne le sont pas; au manque de couleur comme métaphore du manque d’identité. Une idée similaire se reproduit avec le choix d’Anna, un prénom tellement générique qu’il pourrait appartenir à n’importe qui et donc, qui n’appartient à personne, puisqu’elle n’a pas droit d’avoir une identité à elle.

Cette relation entre la voix et les femmes des œuvres est également présente d’une façon moins évidente dans “L’aube est déjà grise” et dans “Champs de lavande”. Dans la première nouvelle, la protagoniste, Léa, est forcée de garder le silence face à une révolte de voix exclusivement masculines. Son prénom, et donc, sa féminité, l’empêchent d’avoir une voix, de pouvoir parler dans cette scène où elle se rend compte de sa soumission imposée. Est soumise aussi la femme de “Champs de lavande”, qui souffre la violence de René et qui n’a pas le droit d’avoir un prénom. Le lecteur du moins l’ignore, même René ne le connaît pas, puisqu’en effet le prénom est un signe d’identité et cette femme ne le méritait pas.

Par ailleurs, la démasculinisation qui caractérise Bourdouxhe et qui conforme la base de l’énonciation et donc de la voix des femmes dans ces nouvelles devient plus évidente lorsque nous analysons la narration des récits. Comme nous l’avancions précédemment, tous les récits sont menés par une voix narrative féminine qui accompagne les protagonistes des histoires dans leurs vies et dans leurs corps, nous exposant non seulement ce qui leur arrive, mais aussi leurs sentiments, leurs désirs, leurs inquiétudes.

Cette voix narrative peut prendre généralement différentes formes. Il s’agit d’une voix qui confond parfois le je narrateur et le je narré tant dans son énonciation que dans son contenu. La narratrice des nouvelles semble s’exprimer sous deux voix se rassemblant jusqu’au point de se confondre parfois, qui mélangent la narratrice omnisciente hétérodiégétique avec la protagoniste du récit dans un même paragraphe.

[...] Elle vit son visage, ses cheveux. Et ses mains qu’elle aimait tant. Alors, les larmes montèrent à travers son corps. Elle n’aimait pas pleurer dans le tramway. Il valait encore mieux parler, parler à soi-même. *Cette chose-là, je ne la comprendrai jamais. Dany et Irène, je comprenais.* Je comprenais parfaitement. Et le monde entier, par surcroît, que je croyais comprendre. Dany et Irène, et le monde. Mais ce trait, avec une pointe de flèche à chaque bout entre Dany et Irène, ça je ne la comprendrai jamais (Bourdouxhe, 1985: 24).

Dans cet extrait de la nouvelle “Un clou, une rose”, nous constatons comment le paragraphe commence avec une description à la troisième personne d’Irène, sous forme de narratrice omnisciente, qui raconte les pensées que la protagoniste avait car elle se souvenait de son aimant, Dany. Alors, dès que la description linéaire dépasse la frontière physique et

qu'elle continue à dépeindre ses sentiments nous percevons que la voix narrative commence à s'embrouiller et elle devient plus abstraite, jusqu'au sujet de l'énonciation change et passe à la première personne du singulier et Irène se reconnaît comme je narrateur. "Elles émanent d'une 'voix' qui n'est pas celle d'un personnage, mais qui est susceptible d'accéder à [son] intériorité" (Thorel-Cailleteau, 2011: 19).

Pourtant, à d'autres moments des récits la voix narrative peut occuper également le rôle d'un personnage outre la protagoniste de la nouvelle, afin d'enrichir la vision de la femme. Par exemple, lorsque Claude réfléchit sur la femme sans prénom dans "Champs de lavande":

Alors il vit, comme si elles naissaient là sur la coulée, les fines tiges des lavandes, leurs hampes bleues. Quelques-unes, et puis des infinités, en houles bleues. Devant lui, ou bien ailleurs, il ne savait pas. Ici ou dans des lointains ignorés, il voyait des lavandes en vastes champs sans frontière. —C'est si long... Oui, au vrai, tout près de ces cheveux il y avait un visage. Visage qu'il pouvait voir dans le miroir, et les yeux étaient ouverts à présent. Il se pencha sur ces yeux si près de lui [...] (Bourdouxhe, 1985: 99).

Ce phénomène récurrent dans l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe a été notamment étudié par Thomas Frank (sous presse), qui défend l'existence d'une double énonciation chez l'auteure. D'après le chercheur, ce recours énonciatif serait employé par l'écrivaine pour dénoncer de façon implicite la réduction des femmes au statut d'amoureuse à travers différentes stratégies telles que la juxtaposition d'énoncés, le choix de la focalisation ou des changements de mise en scène. Frank affirme que

[...] l'agencement énonciatif et narratif de l'œuvre crée une mise à distance, du moins une interrogation, du sentimentalisme (supposément) féminin. Cette critique trouve son sens dans la conjoncture historique et dans la sociabilité que fréquente Bourdouxhe. Le développement d'une attention conjointe envers le quotidien des femmes et, plus encore, envers les médiations idéologiques qui cadrent leurs modes de vie et de pensée s'inscrit dans l'univers intellectuel qu'elle fréquente" (Frank, sous presse).

D'autres études proposent de comprendre la narration des nouvelles comme une sorte de monologue intérieur (Kovačshazy & Solte-Gresser, 2011; Collin, 2011). Après tout, même si apparemment le récit suit une structure chronologique qui semble être racontée par une narratrice, grâce à une lecture plus profonde nous apprécions qu'en effet, le texte va plus loin et le vrai centre des histoires se trouve autour des pensées et des sentiments des protagonistes. Dès lors, nous dirions que l'œuvre de Bourdouxhe est construite à travers un constant monologue intérieur, caché sous la forme d'une narration, mais qui souhaite davantage exprimer l'intimité des personnages au lieu de leur histoire.

En somme, l'usage de la voix narrative est indispensable pour comprendre l'œuvre de Bourdouxhe, surtout car la vraie histoire des nouvelles ne réside pas dans les faits, mais dans

ce qui se passe à l'intérieur des femmes. Ainsi, c'est cette voix qui permet aux femmes d'en avoir une dans le constant silence qui les caractérise.

4. Quand le silence dit aussi quelque chose

Le silence serait l'un des thèmes fondamentaux dans l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe, qui "consigne a la perfección el arte de transmitir el silencio" (Evans, 2003: 121). Les personnages préfèrent le silence aux paroles; l'expression de ces femmes se manifeste d'autres façons plus expressives ou, spécialement, à travers la voix narrative. Lorsque nous lisons les nouvelles de Bourdouxhe, nous constatons que, paradoxalement, le silence occupe beaucoup d'espace (Collin, 2011). Soulignons que, dans un recueil de nonante-cinq⁵ pages en faisant une recherche superficielle dans l'ouvrage, nous rencontrons à 17 occasions l'emploi du mot "silence", 5 fois "muette" et 15 "vide". Même si au premier abord les nombres ne semblent pas très pertinents, il faut tenir compte du fait que ce recueil est composé par des nouvelles d'environ dix pages chacune —où l'auteure vise normalement à ne pas répéter des termes— et qui ont été écrites à bien des années d'écart, ce qui renforce d'après nous la présence absolue du silence et du vide identitaire dans l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe.

Solte-Gresser (2011) différencie cinq types de silences dans l'œuvre de Bourdouxhe. D'abord, elle repère un *silence mortel* qui consisterait à un "reflet de l'impuissance, de la stupeur et finalement de la défaillance de la parole dans cette inéluctable perte de soi [...]" (Solte-Gresser, 2011: 138). Un exemple de ce type de silence serait celui de Clara et ses dialogues sans mots avec Lénie, où l'absence de paroles renforce le manque d'échange et de compagnie entre les femmes.

Tu m'as souri, Clara, et je t'ai répondu. Tu savais le prix de mon *silence*... Tu savais que nouée dans mon *silence* je pouvais errer dans d'inconnues rumeurs, comme à la découverte d'un trésor enfoui, être attentive au signe de tout lieu. Ainsi, tu ne croiras pas que je meurs à cause de mon *silence*, mais grâce à lui. Et ma mort te gêne encore... Un autre jour, tu allumais le feu devant moi (Bourdouxhe, 1985: 51).

Puis, la chercheuse distingue le *renoncement à la parole* consistant au "renoncement progressif à la parole, accompagné d'un discours intériorisé imperceptible pour les autres" (*op. cit.*, 138). Il s'agit du silence causé par le sentiment d'infériorité de la femme, normalement dû à un point de vue social. C'est la situation de Blanche, dans la nouvelle éponyme, qui se sent tellement "bête" que "quand quelqu'un lui parle, *elle ne peut que sourire*, en guise de réponse [...]" (Bourdouxhe, 1985: 84) et de Louise, qui ne trouve pas les mots pour s'exprimer devant "Madame" pour laquelle elle travaillait comme domestique puisque "elle est si bonne, elle est très belle. Louise ne trouve que ces deux superlatifs, elle sait pourtant

5 Nous indiquerons ce numéro à *la belge* en cohérence avec les origines de l'auteure que nous analysons.

qu’il faudrait d’autres mots, elle les voudrait [...] *elle ne l’exprime pas, elle la pense*” (*ibid.*, 42). Ainsi, nous trouvons souvent des femmes qui n’osent pas s’exprimer face à leurs maris, telles que Blanche ou Anna.

Ensuite, le *silence de la folie*. “Persuadés de leur incapacité à communiquer, les personnages bourdouxhiens sont travaillés par un doute fondamental concernant la langue, qui les conduit à renoncer totalement à la parole” (*op. cit.*, 141). Telle serait la situation d’Anna lorsqu’elle craignait que son mari “[aille] dire le mot” (Bourdouxhe, 1985: 21) ou de Blanche, qui “[...] ne saura jamais si je suis folle ou non” (*ibid.*, 90). Pour ces personnages, ce silence devient aussi une façon de se réfugier du monde extérieur, de se sentir protégées dans leur silence, à l’intérieur de leur barrière.

Quatrièmement il y a le *silence de l’amour*. Chez Bourdouxhe, l’amour ne peut pas être compris par les mots; il existe justement au-delà d’eux. “Dans nos amours, nous n’avons jamais dit d’autres paroles que: Dany, Irène” (*ibid.*, 24).

Le dernier silence que différencie Solte-Grosser est celui qui sert d’*espace créateur*. Il correspondrait au silence qui permet à la femme de construire son monde intérieur, qui consiste à “taire une partie de son intimité, créant ainsi par son silence un espace personnel qui lui permet de jouir d’une vie plus accomplie” (Solte-Grosser, 2011: 144). Sauf Irène, toutes les protagonistes des nouvelles passent par un processus de reconnaissance du silence identitaire en tant que femmes sans mots.

Tous ces types de silence se retrouvent dans Sept nouvelles et même parfois combinés, puisqu’un manque de mots dans une scène peut en même temps refléter la peur de la femme, mais aussi lui en servir comme espace créateur. Le paradoxe dans les récits de Bourdouxhe c’est que l’important du message, le but des nouvelles se trouve dans ce qui n’a pas été explicité. Souvent en littérature l’anagnorisis consiste en un événement ou une intervention finale d’un personnage ou même du narrateur omniscient. En tout cas, il s’agit d’un fait explicite, que nous lisons dans le récit. Dans les nouvelles de Bourdouxhe cette anagnorisis n’est pas du tout explicite, au contraire, elle se reconnaît dans le silence. Le silence des personnages face à des situations de souffrance ou violence ou ce que le lecteur attend c’est un cri. Il ne s’agit pas d’une reconnaissance que l’auteure souhaite exprimer dans l’œuvre, mais qui prend forme grâce à une réflexion lors de la lecture des textes. Pour cela, Bourdouxhe utilise généralement le silence. Elle nous force à réfléchir sur les raisons qui ont amené les personnages à choisir de ne pas parler ou de ne pas répondre et ainsi nous, individuellement, découvrons que le silence sert d’espace d’autonomisation des femmes et de refuge pour exprimer leurs peurs, leur vide et leur souffrance.

C’est pourquoi son message n’a pas toujours été évident. La quête identitaire, la recherche de leur liberté ne se trouve pas dans leurs mots, souvent parce qu’elles ne peuvent même pas parler, mais dans leur absence. Et c’est dans ces espaces de silence où nous découvrons la réalité des personnages. Le sentiment d’amour de Clara par Lénie n’est pas du

tout explicité dans son récit, mais c'est à travers le dialogue entre les personnages que nous ressentons qu'il y a des messages qui manquent, que la protagoniste n'est pas capable de prononcer et c'est lors de notre intention de découvrir la raison de ses silences que nous nous rendons compte de son amour, qu'elle est incapable de prononcer. Louise pour sa part, souffre les injustices sociales de sa classe qui l'empêchent d'avoir une assurance et une liberté comme "Madame" en présentant une double injustice d'abord comme femme, mais aussi comme domestique. Néanmoins, ce sentiment ne se trouve pas explicit dans le texte, mais c'est à travers ses pensées cachés et les mots qu'elle n'arrive pas à prononcer que nous découvrons ce manque identitaire et ce besoin d'affirmation.

Dans *Sept nouvelles* nous trouvons alors un silence qui est révélateur et moteur dans le développement des personnages et leur évolution émotionnelle dans les récits. La critique sur l'analyse du discours (Méndez Guerrero, 2016) constate la fonction que peut jouer le silence dans un texte afin de faire réagir le récepteur et réussir à l'intériorisation de son message. C'est sans doute ce que Madeleine Bourdouxhe essaie de faire —avec succès dirions-nous— dans ses nouvelles. Au lieu de raconter une histoire où elle explique la situation vécue par les femmes et où elle demande à ses lectrices de se révolter, elle désigne un portrait, une scène, où elle ne raconte pas vraiment, mais exprime les pensées et les sentiments d'une femme courante facile à s'identifier avec n'importe quelle femme de son époque. C'est à travers ce discours implicite, grâce à sa façon de traiter le texte comme une image, où les mots ne sont pas nécessaires, qu'elle réussit à faire sentir aux lectrices son message et puis, elle permet à chacune d'agir si et comme elle le souhaite.

Également, il faudrait souligner, afin de renforcer cette idée du silence féminin, les interventions des femmes dans les œuvres. S'éloignant des textes réalistes où abondent les dialogues, les romans et nouvelles de Madeleine Bourdouxhe sont plus réflexifs. À cause de cela, il est vrai que la présence des dialogues dans les récits n'est pas très fréquente et les interventions des personnages sont souvent exprimées à travers les pensées et les souvenirs de la voix narrative. En tout cas, il faudrait remarquer la brièveté des dialogues correspondant aux femmes: Anna, qui ne répond que "oui" à son mari, ou Blanche, qui n'ose pas parler au sien. Les femmes de Bourdouxhe non seulement abusent du silence, mais aussi elles semblent craindre les mots. Leurs phrases étant courtes et directes, nous n'allons jamais trouver des monologues purs des femmes dans son œuvre. "Aunque tienen una vida interior muy rica, no hablan mucho y, cuando lo hacen, es demasiado tarde" (Evans, 2003: 127).

En fait, cela rend plus importantes ces interventions. Elles parlent peu et souvent, trop tard, mais leur silence sert à construire cette double lecture des textes et à encourager le développement des personnages. En tout cas, il faut tenir compte du fait qu'il ne s'agit jamais d'une absence de mots comme conséquence d'un vide intellectuel des femmes, qui les ridiculise; mais au contraire, un silence qui aide les femmes à se rendre compte de leur manque identitaire, de leur manque de voix et qui les encourage à la chercher. Ainsi, c'est

effectivement grâce à ces silences que les lectrices vont éprouver ce besoin d’affirmation et vont comprendre le message de l’auteure et s’en approprier. Un silence, donc, qui peut être brisé par les mots d’une femme libérée.

5. Conclusion

Au commencement était la parole et, alors, l’affirmation identitaire des femmes dans la société doit commencer par réussir à trouver une voix propre. Madeleine Bourdouxhe reflète dans ses nouvelles la situation dont souffrent les femmes de son entourage, de la petite bourgeoisie européenne de la moitié du XX^e siècle, ainsi que le manque identitaire qui les envahisse. Non seulement elle le reflète, mais encore elle offre également une solution et les encourage à prendre conscience de leur situation et à parler.

En effet, le rôle qui jouent les mots dans les textes de Bourdouxhe nous semble très intéressant, pas uniquement par leur usage, mais surtout par leur absence. En tant que linguistes ou chercheurs en langues, nous confirmons l’importance des mots dans les discours, mais nous trouvons que Bourdouxhe arrive à démontrer même la valeur de leur absence pour transmettre des sentiments et pour raconter des histoires. Il ne s’agit pas chez Madeleine Bourdouxhe de lancer un message revendicatif visant à persuader le récepteur; au contraire, c’est en fait son intention affirmative celle qui amène l’auteure à donner cette voix au silence, à opter pour transmettre son message sans utiliser même des mots.

Nous avançons l’influence philosophique de Madeleine Bourdouxhe, tant pour ses études universitaires que pour son contexte social, ce qui nous renforce sur l’idée des messages cachés dans les nouvelles. Alors, nous constatons que la base des nouvelles se trouve dans ce qui n’est pas explicité dans les textes et donc qu’une lecture réflexive et consciente pour comprendre ces récits. Le recours à la double narration, le discours caché dans les silences, ainsi que les sens cachés dans le choix lexical de l’auteure —spécialement en ce qui concerne les prénoms des personnages— sont des stratégies qui permettent Madeleine Bourdouxhe de faire un portrait social critique face à la situation des femmes de son entourage. Cette habilité de cacher ses avis et de surpasser la censure sociale de l’époque lui permet d’arriver aux femmes lectrices et de raconter des expériences qui puissent avoir été vécues par elles-mêmes.

En somme, ce que nous pouvons arguer des nouvelles de Madeleine Bourdouxhe c’est l’importance d’avoir une voix à soi dans la société, puisqu’elle est la base pour construire notre identité à nous. Identité indépendante, sans avoir besoin de quelqu’un sur nous qui conditionne notre existence, qui contrôle nos paroles ou qui soit chef de nos silences. Et aussi, de ne pas mépriser le silence ni confondre l’absence de mots avec l’absence d’idées. Si nous devons inférer quelque chose de Madeleine Bourdouxhe, c’est la puissance créative et transformatrice du silence et sa puissance dans notre construction identitaire.

Références bibliographiques

BOURDOUXHE, Madeleine. 1985. *Sept nouvelles*. Paris, Tierce.

CIXOUS, Hélène. 2010. “Le Rire de la Méduse” in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (préface de Frédéric Regard). Paris, Galilée, 35-68.

COLLIN, Françoise. 2010. “‘Jamais par une phrase complète’. À propos de l’œuvre de Madeleine Bourdouxhe” in *Les Temps modernes*, n° 658-659, 206-217.

EVARD, Franck. 1997. *La nouvelle*. Paris, Tierce.

EVANS, Faith. 2003. “Epílogo” in Bourdouxhe, Madeleine (María Teresa Gallego trad.). *La mujer de Gilles*. Madrid, Siruela, 121-131.

FRANK, Thomas. Sous presse (2023). “Énonciation de l’émancipation chez Madeleine Bourdouxhe” in *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 31.

KOVACSHAZY, Cécile & SOLTE-GRESSER, Christiane (dirs). 2011. *Relire Madeleine Bourdouxhe: Regards croisés sur son œuvre littéraire*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

MÉNDEZ GUERRERO, Beatriz. 2016. “La interpretación del silencio en la interacción. Principios pragmáticos, cognitivos y dinámicos” in *Pragmalingüística*, n°24, 170-186.

PAQUE, Jeannine. 2011. “Femmes, femme. Ambivalences du féminisme” in Kovacshazy, Cécile & Christiane Solte-Gresser (dirs). *Relire Madeleine Bourdouxhe*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 129-135.

SOLTE-GRESSER, Christiane. 2011. “Raconter le silence” in Kovacshazy, Cécile & Christiane Solte-Gresser (dirs). *Relire Madeleine Bourdouxhe*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 137-144.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. 2011. “La femme de Gilles. Roman expérimental” in Kovacshazy, Cécile & Christiane Solte-Gresser (dirs). *Relire Madeleine Bourdouxhe*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 17-26.

WOOLF, Virginia. 1975 [1928]. *A Room of One’s Own*. Harmondsworth, Penguin Books.

ZBIERSKA-MOSCICKA, Judyta. 2011. “L’espace identitaire dans le roman féminin: à propos de quelques romancières belges” in *Études romanes de Bruno*, n° 1, 47-55.

