

**Femme en représentation et parole dérobée :
« Nairobi », de Joyce Carol Oates**

Denise Ginfrey, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2

En guise de réponse à la question qui fédère les essais rassemblés par Janet Todd sous le titre *Gender and Literary Voice*, « Is there a distinctive female style/tone/content ? », Joyce Carol Oates réplique :

Content cannot make serious art. Good intentions cannot make serious art. "Characters with whom women identify" don't make serious art. [...] "Women" refers to a sociological, political, and biological phenomenon (or class, or function, or stereotype); "literature" refers to something that always transcends these categories *even while being fuelled by them*. A feminist "theme" doesn't make a sentimental, weak, cliché-ridden work valuable; a non- or even anti-feminist "theme" doesn't make a serious work valueless, even for women. Unfair, perhaps, unjust—but inevitable. Content is simply raw material. Women's problems—women's insights—women's very special adventures: these are material: **and what matters in serious art is ultimately the skill of execution and the uniqueness of vision.** (Todd, 1-9; c'est moi qui souligne)

Rendons justice à Joyce Carol Oates : sa manière d'affirmer une voix bien à elle n'a jamais souffert la moindre tiédeur. Son engagement comme romancière, comme lectrice de la scène contemporaine et comme essayiste critique ne lui a jamais fait renoncer ni à ses coups de cœur ni à ses coups d'éclat. Avec Oates, la plume s'embrase, dénonce, scrute à la loupe son Amérique conditionnée par le billet vert, investit tous les modes fictionnels depuis les rites tragiques et la mythologie jusqu'au réalisme et la *romance*, en passant par la ballade anglaise ou irlandaise et le gothique, comme pour mieux (se) convaincre que les récits de femmes ne sauraient se confiner au roman domestique ou sentimental. J. C. Oates aime à répéter qu'elle est avant tout « a (woman) writer », et, sans jamais prétendre que la question de *gender* est hors sujet aux pays des lettres, elle relie sans cesse l'identité subjective, ce qu'elle appelle elle-même « the phantasmagoria of personality », à l'affaire d'une écriture.

« Nairobi », publiée pour la première fois en 1984¹ dans *The Paris Review* avant de figurer en bonne place dans le recueil *Raven's Wing*, appartient à la veine du naturalisme social. Très précisément, elle s'intéresse aux rapports entre l'identité sexuelle, l'identité sociale et l'énonciation littéraire. « Nairobi », c'est l'histoire d'un contrat proposé par un certain Oliver empêtré dans ses images idéalisées, à Ginny, une jeune femme plutôt naïve. Il y est question des schémas idéologiques et culturels qui organisent le paradis new yorkais de la consommation, de jeux de rôles

¹ L'édition de référence est ici *The Best American Short Stories of the Eighties*, Shannon Ravenel, ed., 1990 ; les chiffres cités entre parenthèses renvoient à la numérotation par lignes adoptée par souci de commodité.

et de masques, d'emprise et de (dé)possession, du corps féminin comme construction sociale et fantasmatique, comme lieu et objet d'un scénario de gratification élaboré par et pour l'homme. Jouant sur l'instabilité du discours narratif, cette pièce de fiction ambiguë épingle tout autant la mascarade à laquelle la femme accepte de s'aliéner qu'une vision romantique – et décalée – de la relation entre l'homme et la femme, une vision qui n'est, semble-t-il, plus de mise dans l'Amérique matérialiste de J.C. Oates.

L'argument est très mince : dans la perspective d'une visite à un couple appartenant au cercle de ses relations, Oliver s'offre la compagnie flatteuse d'une jeune femme qu'il entraîne d'abord dans les luxueuses boutiques de Madison Avenue à New York afin de lui acheter « the appropriate outfit ». Sous son regard connaisseur, elle essaie diverses tenues ; lui commente, choisit et paie avant de compléter la garde-robe du moment avec des bijoux et une magnifique paire de chaussures. Une fois les achats effectués et une fois installés tous deux dans le taxi qui les conduit chez les Crews, Oliver expose à Ginny « in a low, casual voice » les termes de l'« arrangement » : elle devra se montrer distante et discrète : « [she] might even drift away, pick up a magazine and leaf through it if something appropriate was available, not nervously, just idly, for something to do, as if she were bored » (76-78). Elle devra éviter de sourire et surtout veiller à rester quasi muette : « The main thing was that she should say very little unless it was absolutely necessary. » (72-73). En somme, elle devra se conformer au principe résumé par la formule bien connue : « sois belle et tais-toi ! ». A la fin de la « représentation », les deux protagonistes se séparent, ou plutôt Ginny se voit congédiée et remerciée pour sa prestation, (« You were lovely up there, Oliver said—just perfect », 249-250). Dépitée, « feeling the weight, the subtle dizzying blow of the 'were'² » (251), elle monte dans un taxi tout en essayant de se persuader qu'elle n'a, tout compte fait, sacrifié qu'une seule chose dans l'aventure : sa vieille paire de chaussures laissée au magasin.

Voici pour une première lecture, mais on s'en doute, l'enjeu véritable de cette nouvelle qui est loin d'être une blquette se situe ailleurs. Une première clé apportée à la compréhension de ce récit réside dans le titre même. Dans « Nairobi », (phonétiquement /nai roubi/), on entend les phonèmes des signifiants de la dénégation, (/nai/ comme dans « deny »), du vêtement (« robe ») proche de « rob », l'équivalent anglais de « subtiliser », « voler », sans oublier le signifiant de l'identité « be » glissé dans la dernière syllabe. Derrière « Nairobi », un toponyme fonctionnant comme « indice » au sens barthésien du terme, et lié à l'image de l'autre exotique, derrière les sens cachés, oblitérés de ce signifiant, s'impose une thématique identitaire liée à la métaphore vestimentaire. En fait, la nouvelle ne raconte pas seulement l'histoire d'une parole confisquée, dérobée, elle vient faire trace de l'interrogation de J. C. Oates elle-même sur la manière dont se négocient les rapports entre identité de genre et énonciation littéraire, entre *gender* et *literary genre*, des notions parmi d'autres qu'abrite le terme français de « genre ».

Le « plaisir du texte » consiste, lui, dans le métadiscours qui surgit de la confrontation de deux systèmes de valeurs (masculin et féminin) autant que dans la

² On notera comment, par paronomase, « were » renvoie à « wear » et au vêtement, à son usure ou à sa résistance. Notons aussi que « bored » est anagrammatique de « robed ».

tension manifeste entre les contenus et les modes de représentation de la nouvelle. Les contenus, qui font écho à la thématique de la « femme invisible » développée dans le recueil de poèmes publié en 1981, interrogent la façon dont se détermine l'identité sexuelle dans les sphères individuelle et collective des sociétés libérales. Les corollaires sont en forme de questions : comment la culture, avec ses réalités économiques et sociales, oriente-t-elle la notion de *gender*? Quels sont les effets de ce discours sur la structuration de la pensée, sur les relations intersubjectives ? Un autre axe intéresse la mise en fiction du genre sexué, sa spécificité et sa pertinence, ainsi que la place à partir de laquelle celle-ci est possible. Au passage, la nouvelle questionne un modèle épistémologique construit sur les liens entre *gender consciousness* et sa textualisation, et qui, bien sûr, s'énonce en termes de stratégies narratives et discursives, d'horizon d'attente et de schéma interprétatif. Enfin, si, comme Oates l'affirme, « the serious artistic voice is one of individual style, and it is sexless » (Todd, 11), quels sont donc les paramètres de cette écriture susceptibles de dépasser le clivage masculin/féminin responsable de taxinomies réductrices, de pratiques figées, et de le rendre opératoire dans l'espace privilégié de la fiction romanesque ?

Jeux de rôles, jeux de masques

« Nairobi » est un récit qui respecte les unités de lieu (New York), de temps (une seule journée) et d'action (une transaction). Mené par une instance narrative hétérodiégétique, il se compose de quatre séquences qui s'enchaînent selon l'ordre chronologique entrecoupé de deux très brèves analepses. La première séquence qui débouchera sur « that particular moment » (70, celui de l'entrevue chez les Crews) réunit Ginny et Oliver dans les salons d'essayage des boutiques du Garment District de New York. Dans le rôle de Pygmalion version « Eighties », Oliver conseille, décide, commande sur un ton satisfait et sans appel, tandis que le corps de Ginny se trouve pris dans un faisceau de codes installés au carrefour du social, du pulsionnel et du symbolique. Il semble n'être rien d'autre qu'un texte écrit et lu à travers le filtre d'une politique des genres sexués qui reproduit certains scénarios convenus : la femme est présentée comme construction culturelle orchestrée selon les critères masculins, mise en valeur par le vêtement et la parure. Une lecture hâtive donne à penser que Ginny est totalement prisonnière – consentante, peut-être – mais prisonnière tout de même de ce rôle, « ligotée » en somme comme le suggèrent ironiquement les « four narrow silver bracelets, engraved in bird and animal heads. » (43-44) qu'Oliver lui offre, ou même encore sa nouvelle paire de sandales « Kidskin in a shade called "vanilla", eight straps on each shoe. » (88-89). Du fait, le corps de Ginny est au centre d'une chaîne métonymique, atomisé, stylisé ; page blanche ou plutôt page oblitérée par le fantasme masculin, en attente d'une signification dictée par l'autre sexuel.

Pour rester dans la symbolique sociale, on notera comment, par le biais des pratiques ritualisées qui placent l'homme dans l'action, Oliver cherche avant tout à flatter son propre ego, à privilégier le discours de l'argent, à se rassurer en identifiant Ginny à une image idéale/idéalisée de la femme. Globalement parlant, c'est toute la nouvelle qui tourne autour de la *commodification* du corps féminin, et cette réification ne fait, semble-t-il, qu'exacerber un narcissisme naturel posé comme fondement du

mercantilisme. On peut lire en effet: "For an hour and forty-five minutes she modeled clothes, watching with critical interest her image in the three-way mirrors." (4-5). Ou bien encore: "in shop-windows—particularly in the broad windows of galleries—Ginny's reflection in the navy-blue blazer struck her as unfamiliar and quirky but not bad. (34-37)

Comme bon nombre des héroïnes de ses autres romans et nouvelles, Ginny est bel et bien cette « Invisible Woman », qui hante J.C.Oates depuis l'enfance :

The theme of invisibility has haunted me for many years, since earliest girlhood. A woman often feels "invisible" in a public sense precisely because her physical being—her "visibility"—figures so prominently in her identity. She is judged as a body, she is "attractive" or "unattractive", while knowing that her deepest self is inward, and secret: knowing, *hoping* that her spiritual essence is a great deal more complex than the casual eye of the observer will allow. (Oates: 1981, 353-354) ³

Chaque nouvelle tenue permet ainsi à Ginny d'endosser, très provisoirement, très superficiellement, une nouvelle identité, que ce soit :

a green velvet jumpsuit with a brass zipper and oversized buckles, and an Italian knit dress with bunched sleeves in a zigzag pattern of beige, brown, and cream, and a ruffled organdy "tea dress" in pale orange. (15-19)

ou bien l'ensemble « blazer, skirt and blouse » qui recueille l'approbation d'Oliver. Dans une économie du voir et du paraître, elle accepte d'être le faire-valoir de l'homme, de renvoyer au pourvoyeur de la consommation lui aussi pris dans des jeux de rôles, l'image d'un objet chargé de lui servir de miroir. Le lecteur est fait témoin des flatteries du vendeur, approuvant le bon goût d'Oliver : « The salesman told Oliver that his taste was "unerring". » (63-64), et il est appelé à noter aussi que le mot « unerring » est entre guillemets – nous y reviendrons. Dans cette logique, par le biais de la marchandisation de son propre corps, c'est toute l'identité subjective qui vient à dépendre exclusivement du regard, du discours et de l'argent de l'homme, et Oates aime à rappeler comment le registre économique n'est pas le moindre des critères qui déterminent les relations entre les sexes. Somme toute, par métonymie avec le vêtement, « tagged » (26), le corps de la femme est lui aussi à vendre ; c'est lui qui lui assigne une fonction d'objet ornemental, et si l'on excepte les boucles d'oreilles, la pièce maîtresse qui parfait le tableau, ce sont ces fameuses chaussures qui éblouissent Ginny pressée de se débarrasser de ses « chunky-heeled red shoes » (58-59) pour « a pair of kidskin sandals that might have been the most beautiful shoes she'd ever seen ». (58-60) et dont le prix lui semble extravagant: « The price had taken her breath away, too. » (90-91) Par ce geste, Oliver offre aux autres et s'offre à lui-même la garantie spectaculaire d'une position basée sur l'argent, et du même coup, un certain contrôle de l'autre sexuel. Ginny exhibe le vêtement devenu fétiche culturel, élément discret d'un langage social et fondement d'un scénario fantasmatique, que ce soit pour l'homme, sujet actif dans l'économie

³ Postface au poème « Invisible Woman » dans le recueil, Friedman, 353-354.

marchande, ou pour la femme qu'il aide à produire le semblant de la féminité, semblant qui passe aussi par la stylisation du corps de la femme.

Gender consciousness et énonciation littéraire

À première vue, Oliver s'impose donc comme initiateur et maître de l'échange : il figure comme agent actif des divers procès qui intéressent et l'argent et le langage. Son discours (prononcé) qui l'installe en position d'autorité à l'égard de Ginny, est émaillé de verbes d'assertion (« decides », « told », « said », « asked », « gave instructions »), de modalités déontiques (« she should say very little », « she shouldn't smile »), de vocatifs négatifs (« Don't even look at me », « Don't give », « Don't trouble »). La nouvelle montre habilement comment, dans les sociétés post-industrielles, la consommation et les pratiques langagières qui lui sont liées constituent la matrice de l'identité de genre ; comment elles assument une fonction performative dans la construction de la subjectivité de l'homme notamment. Elle suggère également que le jeu social et la sexualité se définissent en termes de discours et de pouvoir, en termes de représentations et de signes requis et cautionnés par la culture.

À un autre niveau d'analyse, on remarque qu'en fait, le dispositif narratif s'ingénie en permanence à faire tomber les masques, recourant aux jeux sur la focalisation et au discours indirect libre pour miner la mâle assurance d'Oliver qui n'est que de façade, ainsi que la (pseudo) naïveté de Ginny. S'il fallait définir le style de J. C. Oates tel qu'il se présente dans cette nouvelle, ce serait sans conteste en fonction de ces deux modalités du discours fictionnel. Pour schématiser un peu, on pourrait dire que, face aux conventions qui régissent l'identité de genre (les images et les représentations de la femme définies par l'homme, et vice versa), la nouvelle interroge aussi la validité de codes d'écriture et de lecture, leur responsabilité dans la perpétuation de schémas sexistes et réducteurs. Ce faisant, elle rejoint le débat qui tourne autour de notions telles que « voix féminine » ou « écriture féminine », préférant ne pas mélanger art et propagande⁴ et s'absenter en tant que femme de son discours pour aborder de biais (« tangentially ») la question des genres sur le versant littéraire et non seulement idéologique.

« Nairobi » apporte sa pierre à l'édifice romanesque de J.C.Oates autant qu'à sa théorie de l'écriture. La visée première de cette fiction est de toute évidence, la subversion de schémas énonciatifs et interprétatifs codifiés avec, pour effet principal, la production d'un métadiscours qui ne se contenterait pas de dénoncer ces images et ces rôles comme artifices, mais s'intéresserait à la question de *gender*, (soit la subjectivité marquée par la différence sexuelle), en termes de narrativité. Le préalable en serait la volonté marquée de rendre le processus d'identification (ou d'empathie) à l'un ou l'autre des personnages (masculin ou féminin) problématique, et de permettre au lecteur une autre position interprétative et critique, tout en donnant l'impression que le récit est conduit par une instance « neutre ». L'acte de lecture se heurte ainsi bien souvent à l'équivoque énonciative, fruit de l'interférence

⁴ « No one would confuse propaganda with art, nor should one confuse—however generously, however charitably—propagandistic impulses with the impulses of art. », Oates in Todd, 10.

productive entre les catégories du voir et du dire formulées, on le sait, par la critique structuraliste, notamment Gérard Genette dans *Figures III*. Le principal attrait de cet énoncé littéraire, c'est en effet la manière dont travaillent les discours (prononcés ou intérieurs) des personnages vis à vis l'un de l'autre, autant que celle dont fonctionne le discours de l'instance de narration à l'égard de ses personnages.

La nouvelle est construite principalement sur du discours rapporté, mais elle mêle astucieusement le discours direct sans guillemets qui installe ainsi la parole du personnage au premier plan et donne l'illusion qu'elle est « émancipé[e] de tout patronage narratif » (Genette, 193), et le discours indirect qui reformule, transpose, interprète, et où se glissent parfois les marques de la citation. Le résultat s'évalue en termes d'instabilité de l'énoncé, et pour nous lecteurs, en termes d'hésitation entre l'implicite et l'explicite, de recherche ludique de la « vérité » du discours : à nous de bien entendre (« hearing » en anglais), et de comprendre que le motif répétitif de « earrings » est pris dans une série plus large où figurent aussi « erring », « error », « quizzically » et leurs multiples signifiés.

Les enjeux de ces stratégies sont nombreux.

Le premier concerne le renversement des polarités actif/passif. Là où, dans la réalité diégétique, la codification des rapports entre les genres confine la femme au mutisme et à la passivité décidés par l'homme, le discours du récit retourne les rôles et donne du relief au discours intérieur de Ginny qui finit par occuper une grande partie de la scène linguistique. Il n'est pas anodin que le discours prononcé (ses paroles) et le discours intérieur du personnage (ses pensées) apparaissent dans l'énoncé dans des proportions strictement inversées. Mais l'important, c'est surtout qu'il y ait effectivement discours : assignée au silence dans l'univers de la fiction, Ginny « cause » beaucoup en fin de compte, puisque ses pensées sont narrativisées ; mieux, elles constituent le véritable moteur de la nouvelle. Tel est le point essentiel : le procédé permet en premier l'émergence d'une « voix », même s'il s'agit de ventriloquisme. D'ailleurs, une petite phrase à dimension réflexive trahit l'envie de Ginny vis-à-vis de Marguerite Crews, figure un peu phallique, double d'Oliver, et sa « faint scolding voice—so conspicuously a "voice" » (189-190). Faute de mieux⁵, la subjectivité de Ginny se construit à travers la narrativisation de son discours de pensées, tenu sous le contrôle de l'instance à l'origine du récit, manipulé devrait-on dire. Son monologue intérieur devient ainsi le lieu d'une parole, d'une mise à nu : la « féminité voilée » par le fantasme de l'homme, se montre, se « dé-robe ». Non seulement il devient lisible pour nous lecteurs, mais il acquiert une certaine « réalité » du fait même qu'il est mis en fiction. « Femme invisible » et quasi inaudible dans l'univers de la nouvelle, Ginny se voit investie d'une certaine autorité narrative qui fait contrepoint à son déficit d'autorité en tant que personnage fictionnel. Elle quitte ainsi, d'une manière toute relative certes, le statut d'objet du scénario écrit par l'homme pour devenir sujet de sa propre fiction, et tenter de s'appropriier (« appropriate ») à son tour une certaine autorité sur les images et autres fictions sociales dont elle est globalement la victime. Elle vient en quelque

⁵ Rappelons les dernières phrases un peu cyniques ou désabusées de J. C. Oates qui visent les radicalismes de tout crin : « but perhaps to have a sex-determined voice, or to be believed to have one, is, after all, better than to have no voice at all. », Todd, 11.

sorte chasser sur les terres de l'homme – la maîtrise du discours – tout comme Oates elle-même vient opérer sur le terrain du récit littéraire pour dire, par créature de papier interposée, quelque chose sur la subjectivité féminine.

Bien souvent, quand Ginny devient instance de focalisation, son discours intérieur s'organise autour de la critique des masques derrière lesquels l'homme s'abrite pour assumer les rôles que l'environnement socio-culturel attend de lui. La métaphore en est la paire de « steel-frame tinted glasses » (39) qu'Oliver adopte pour la courte promenade en ville durant laquelle « Ginny kept seeing people she almost knew » tandis qu'Oliver « waved hello to several acquaintances. » (32-33).

Au lecteur dont la perspicacité est sollicitée par les multiples changements de focalisation et par le glissement parfois imperceptible au style indirect libre, il apparaît très vite que le récit entier est en fait une partition écrite pour plusieurs « voix » qui se contestent et se relaient par discours narratif interposé. La polarité centrale est assurée par Ginny qui observe, filtre les événements et les comportements des autres protagonistes, et son monologue intérieur finit par assurer, en maints endroits, la fonction de conscience narrative. Le contraire n'est pas vrai en ce qui concerne Oliver : il est plus rarement foyer focal, un peu comme si, en fin de compte, il n'était qu'un personnage secondaire, ou bien comme s'il demeurerait insondable ou sans intérêt, « shallow » en sorte, réfugié derrière ses lunettes et ses certitudes. Autrement dit, requise au silence en tant que protagoniste de l'histoire, Ginny devient une instance « bavarde » quand la narration hétérodégétique s'effaçant devant son discours de pensées lui offre un relais de parole dont elle se sert, par exemple, pour lézarder l'image de l'homme sûr de lui. Dans l'ascenseur, on observe Oliver en train de procéder à une ultime et fébrile inspection, avant de se déclarer satisfait de son « œuvre » :

Oliver looked at Ginny critically, standing back to examine her from her toes upward and finding nothing wrong except a strand of hair or two out of place. The Irish linen blazer was an excellent choice, he said. The earrings too. The bracelets? The shoes. (113-117)

Pourtant, dans la phrase qui suit, en focalisation interne sur le personnage féminin, surgit un démenti : « He spoke with assurance though Ginny had the idea he was nervous, or excited. » (117-118). Plus loin, dans la scène se déroulant chez les Crews, la voix narrative manipule elle aussi l'autonomie toute relative de Ginny : elle prend plaisir à porter l'estocade à l'égard d'une culture de l'image qui détermine des codes du comportement et renvoie l'homme et la femme dans l'éternel jeu du paraître. Bien loin d'être dupe, Ginny relève :

She saw that Oliver, though smiling nervously, and standing in a self-conscious pose with the thumb of his right hand hooked in his sports coat pocket, was enjoying the episode very much—she noted for the first time something vehement and cruel though at the same time unmistakably boyish in his face. (191-196)

On pourrait multiplier les exemples qui entrent tous dans l'entreprise de déconstruction assurée par l'écheveau énonciatif où le discours du personnage et les intrusions auctoriales sont parfois difficiles à démêler, à isoler. C'est le style indirect

libre, fondé sur ce que la linguiste Ann Banfield appelle des « unspeakable sentences », qui institue une frontière poreuse entre une instance et une autre, entre le verbalisé et le non-dit ; c'est lui qui permet de dévoiler progressivement le côté « fabriqué » du personnage d'Oliver, son immaturité camouflée derrière un physique de faux « jeune premier » ou de « vieux beau » passé au crible tantôt par Ginny, tantôt par l'instance de narration. Dans le passage qui suit, les guillemets et les parenthèses aménagent des zones dominées par l'ambiguïté où se lit une distanciation critique non dénuée d'humour :

Oliver adjusted his handsome blue-striped cotton tie and ran his fingers deftly through his hair. It was pale, fine, airily colorless hair, blond perhaps, shading into premature silver, rather thin, Ginny thought, for a man his age. (She estimated his age at thirty-four, which seemed "old" to her in certain respects, but she knew it was reasonably "young" in others.) Oliver's skin was slightly coarse; his nose wide at the bridge, and the nostrils disfigured by a few dark hairs that should have been snipped off; his lower jaw was somewhat heavy. (130-138)

De même perd-t-il toute sa superbe lorsque le lecteur le surprend, à la fin de la visite, en train de trahir sa crainte rétrospective à l'idée que Ginny aurait pu ne pas être à la hauteur de la situation : « Oliver withdrew a handkerchief from his breast pocket, unfolded it, and carefully wiped his forehead. » (231-232) Le discours fictionnel est d'autant plus savoureux qu'il ne ménage pas davantage les schémas pré-construits de Ginny péchant tantôt par naïveté ou ignorance, tantôt par cupidité :

Assuming she could only have one costume, which seemed to be the case, she would have preferred the jumpsuit, not just because it was the most expensive outfit (the price tag read \$ 475) but because the green velvet reflected in her eyes. Oliver decided on the Irish linen blazer and the skirt and the blouse, however, and told the salesclerk to remove the tags and to pack up Ginny's own clothes, since she intended to wear the new outfit. (20-27)

On relève également les tensions entre le discours attendu de Ginny en tant que figurante dans cette histoire d'échanges confisqués, et son discours intérieur très « politically incorrect » aux yeux d'une Amérique puritaine, et marqué par de nombreuses connotations sexuelles, un registre peu formel, voire argotique. On note, par exemple, comment, entre les lignes, s'inscrit l'allusion au « plus vieux métier du monde » : « The thumb of his right hand hooked in his sports coat pocket » (192-193) ; comment s'exprime la surdétermination de la virilité : « the gold studs », « oversized buckles », « bunched sleeves », « a pinprick of pity », « a pinprick of relief ».

Le clou de la nouvelle reste, bien sûr, la scène chez les Crews au cours de laquelle l'inculture de Ginny vient se frotter au conformisme, au snobisme new yorkais auquel Oliver succombe, à ces petits mensonges entre amis qui entretiennent le vernis social. Quand Oliver joue à l'homme d'affaires pressé, les cartes se brouillent et on en vient à s'interroger sur la crédulité (réelle ? feinte ?) de Ginny :

Oliver was explaining apologetically that they couldn't stay. Not even for a drink, really: they were in fact already late for another engagement in the Village. Both the Crewses expressed disappointment. And Oliver's plans for the week-end had

been altered as well, unavoidably. At this announcement the disappointment was keener, and Ginny looked away before Marguerite's eyes could look with hers. But Oliver was working too hard, Marguerite protested. But he *must* come out to the Point as they'd planned, Herbert said, and bring his friend along. (163-169)

Avec humour, la nouvelle met en parallèle Ginny, la jolie gourde, et Herbert Crews, l'homme d'affaires et son discours auquel elle n'entend vraiment rien :

Herbert Crews was telling her about Nairobi but she couldn't concentrate on his words. She was wondering if it might be proper to ask where Nairobi was – she assumed it was a country somewhere in Africa. (196-199)

Avec lucidité et quelque amertume tout de même, elle relève que la femme, dans ce schéma culturel, est appelée à imiter l'homme, à répéter ses paroles, (« might » par exemple), à prendre à son compte un discours dont elle n'est que dépositaire et non initiatrice. A maintes reprises, surgissent des italiques⁶ et des guillemets⁷ qui fonctionnent aussi comme des sous-entendus, des clins d'œil adressés au lecteur. Tous, en fait, constituent les traces d'un discours parlé par l'homme, discours qui vient se greffer sur le discours de pensées de Ginny, tandis que le récit fictionnel reproduit les incertitudes voulues d'une autorité narrative qui n'est finalement jamais où on l'attend. Par le biais de ce procédé, on découvre également comment s'organise la faille entre les attentes romantiques de Ginny qui rêve encore aux clichés entretenus par les romans sentimentaux, et la réalité plus crue qui entoure le jeu sexuel. Voici des exemples où l'ambiguïté énonciative prédomine :

Strolling uptown, he told her that with her hair down like that, and her bangs combed low on her forehead, she looked like a "convent schoolgirl." In theory, that was. Tangentially. (28-30)

It was time in any case to say good-bye: she sensed that he wasn't going to ask her, even out of courtesy, to have a drink with him: and she had made up her mind not to feel even tangentially insulted. After all, she hadn't been insulted. (242-244)

Ginny en est restée aux images véhiculées par la *romance short story*. Face au héros de pacotille qu'est Oliver, elle n'est pas tout à fait dupe, et dans son esprit, la rémunération de sa prestation aurait pu tout à fait s'inscrire dans ces codes. Pas de « happy ending » toutefois, mais une certaine déflation entre deux moments, deux étapes du scénario :

But he was a handsome man. In his steel-rimmed blue-tinted glasses he was a handsome man, and Ginny saw for the first time that they made an attractive couple. (130-131)

But she thanked him just the same. And got into the cab. And wasn't so stricken by a sudden fleeting sense of loss—of loss tinged with a queer cold sickish knowledge—that, as the cab pulled away into the traffic stream, she couldn't give

⁶ Voir lignes 99, 122, 171, 203.

⁷ Notamment lignes 12, 18, 30, 64, 89, 135, 179, 184, 190, 201, 212, 218, 251.

him a final languid wave of her hand, and even shape her mouth into a puckish kiss. (252-257)

Ainsi la manipulation des points de vue et des niveaux énonciatifs rend compte des modalités très contrastées de l'identité subjective, de ces différences autour desquelles se construit l'identité sociale et privée.

Mais revenons pour finir à la métaphore vestimentaire et au motif du miroir qui lui est lié pour voir comment ces stratégies se révèlent particulièrement efficaces lorsqu'il s'agit d'évoquer les réponses introuvables aux questions impossibles à formuler qui concernent la position féminine. Tout tourne en fait, autour de l'image spéculaire ou de celle renvoyée par le regard de l'autre sexuel, susceptible ou non, capable ou non d'interposer un écran protecteur entre soi et le monde, et pour la femme entre soi et soi. L'épisode dans l'ascenseur en est la meilleure illustration car il met en scène l'image de soi ; on lit qu'Oliver a « a mirror face », c'est-à-dire, une identité illusoire mais un semblant d'identité tout de même :

[Oliver] turned to study his own reflection in the bronze-frosted mirror on the elevator wall, facing it with a queer childlike squint. This was his "mirror face," Ginny supposed, the way he had of confronting himself in the mirror so that it wasn't *really* himself but a certain habitual expression that protected him. (118-123)

Ginny, elle, n'a pas d'image dans le miroir ; elle est absente aux autres et à elle-même, elle n'est qu'un blanc :

Ginny hadn't any mirror face herself. She had gone beyond that, she knew better, those childish frowns and half-smiles and narrowed eyes and heads turned coyly or hopefully to one side—ways of protecting her from seeing "Ginny" when the truth of "Ginny" was that she required being seen head-on. But it would have been difficult to explain to another person.⁸ (123-129)

Rappelons aussi que les nouvelles acquisitions souhaitées par Oliver (une jupe, une robe, un chemisier, un blazer) s'inscrivent principalement dans le discours social, dans l'apparence des choses – « to blaze », comme dans « blazer » répété plusieurs fois, ne signifie-t-il pas « resplendir » ? En l'occurrence, pas de pièce de lingerie dans la nouvelle panoplie de Ginny, rien de ce qui touche à l'intime, car l'intime du corps féminin, c'est précisément ce qui effraie Oliver. On voit bien comment le motif des boucles d'oreilles installe malgré tout, sur le mode implicite, la métaphore sexuelle : il s'agit de « a pair of conch-shaped silver earrings from Mexico » (43-45). C'est cet élément de la parure qui « accroche » littéralement le regard d'Oliver : ce dernier regarde les oreilles de Ginny et ne voit que des traces, des trous :

⁸ On notera comment le dispositif narratif installe précisément l'instance de lecture dans le rôle de cette « autre personne » ("another person"), témoin à la fois de la scène racontée et du monologue intérieur de Ginny. Malgré le ton critique, on relève une certaine empathie de la part de l'instance de narration, une indulgence, un esprit de connivence avec Ginny. C'est peut-être là que l'identité de la voix narrative, *male or female ? – sexless* – prône Oates, trouve à s'exprimer.

Ginny slipped her gold studs out and put the new earrings as Oliver watched. Doesn't it hurt to force those wires through your flesh? He was standing rather close. No, Ginny said. My earlobes are numb. I don't feel a thing. It's easy. (45-50)

Enfin, c'est sa seconde question (« When did you get your ears pierced ? », 51) qui fait surgir le souvenir d'un épisode singulier, marquant pour Ginny et, dans le discours du récit, la première des analepses qui toutes deux font trou dans la trame linéaire :

Ginny felt her cheeks color slightly—as if he were asking a favor of her and her instinct wasn't clear enough, whether to acquiesce or draw away just perceptibly. She drew away, still adjusting the earrings, but said : I don't have any idea, maybe I was thirteen, maybe twelve, it was a long time ago. We all went and had our ears pierced. (52-57)

Ainsi, aux images explicitement liées aux boucles d'oreilles, se superposent celles, implicites de ce moment où la féminité devient marque sur le corps, un moment où les lois de la nature rejoignent celles de la culture, traçant *ipso facto* la voie aux relations homme/femme. Le paradoxe veut que ce soit précisément à cet instant-là que s'organise, pour le sujet féminin, une dialectique entre le visible et l'invisible, le lisible et l'illisible, le dicible et l'indicible. Refoulé dans un coin de sa mémoire (« a long time ago »), l'épisode, traumatique peut-être, révèle le déterminisme culturel qui gouverne les relations de genres (« We all went and had our ears pierced », 57). Derrière le marqueur de la modalité (« maybe ») et celui de la (dé)négaration (« I don't have any idea ») qui supportent une logique du refoulement, on note la corrélation suggérée entre un rite, (préparer les oreilles au jeu de la séduction), et le motif de la perte, celle d'une certaine « innocence ». On entend, par ailleurs, dans l'assertion « my earlobes are numb », un proche homophone, « robes », et on devine derrière « numb » (« engourdi », « paralysé »), le signifiant « dumb » et ses deux signifiés, « muet », et « gourde ». Par extension, derrière « dumb » se profile aussi « dumbshow », la « pantomime », à savoir un spectacle de signes qui exclut la voix. On est bien là au cœur de la problématique de ce récit fictionnel qui montre comment le signe vestimentaire et le signe langagier entrent tous deux dans une économie des genres, là par exemple où « robe », à la fois tenue d'apparat (formelle, publique) et tenue d'intérieur (informelle, privée), et l'affaire de la parole sont les termes d'une même équation – le contrat proposé par Oliver articule lui aussi, à sa manière, ces diverses polarités. C'est dans cette perspective également que j'entends la corrélation entre les derniers mots du récit, « her own pair of shoes », avec l'emphase sur le motif du double (« pair ») et de la singularité, de la possession (« own »), et la dimension du spectaculaire, du fadice, de l'illusoire entendue dans « shoes », paronomastique de « shows ».

En parallèle, la nouvelle et ses modes énonciatifs insistent sur la coïncidence entre la trivialisat ion des relations homme/femme, la coercition des rapports sociaux et la violence urbaine :

When Ginny had been much younger—which is to say, a few years ago, when she was new to the city—she might have had some questions to ask. In fact she had had a number of questions to ask, then. But the answers had invariably disappointed. The

answers had contained so much less substance than her own questions, she had learned, by degrees, not to ask. (93-99)

Les réponses décevantes auxquelles Ginny a finalement choisi de renoncer depuis son installation à la ville donnent à penser que la toujours problématique relation entre les genres est de plus corrompue par le système social, que les codes de l'éthos romantique appartiennent à une Amérique autrefois conquérante qu'il convient désormais de reléguer au rang de mythe. Pour Joyce Carol Oates, cette Amérique-là n'a plus rien d'un Pays des Merveilles, et de la belle histoire il ne reste plus qu'une lointaine référence visible dans le titre de son roman *Wonderland* paru en 1981. Une lointaine référence et rien d'autre car son Amérique s'est éclipsée derrière les exigences de l'ère post-moderne, une ère sans héros et sans princesses et d'où l'amour semble bel et bien s'être absenté.

Sources

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London: Routledge, 1982.

Friedman, Ellen G. « Joyce Carol Oates », in *Modern American Women Writers*, Elaine Showalter, Lea Baechler & A. Walton Litz, eds., New York: Charles Scriber's Sons, 1991, 353-374.

Genette, Gérard. *Figures III*, « Discours du récit. Essai de méthode », Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, 65-267 ; en particulier « Mode », 183-224, et « Voix », 225-267.

Oates, Joyce Carol. "Is there a female voice? Joyce Carol Oates replies", in *Gender and Literary Voice*, Edited by Janet Todd, New York and London: Holmes & Meier Publishers, Inc, 1980, 1-9.

-----, *Invisible Woman: New and Selected Poems, 1970-1982*, Princeton, N.J.:Ontario Review Press, 1981.

-----, *Raven's Wing*, New York: Dutton, 1986.

-----, "Nairobi" in *The Best American Short Stories of the Eighties*, selected and with an Introduction by Shannon Ravenel, Boston: Houghton Mifflin Company, 1990, 174-181.

Todd, Janet, ed. *Gender and Literary Voice*, New York and London: Holmes & Meier Publishers, Inc, 1980.