"Pariah" de Joan Williams : Femme invisible, pour qui vis-tu ?

Gerald Preher

▶ **To cite this version:**

Gerald Preher. "Pariah" de Joan Williams : Femme invisible, pour qui vis-tu ?. Journal of the Short Story in English, 2013, 60, pp.83-95. hal-04187304

HAL Id: hal-04187304
https://univ-artois.hal.science/hal-04187304

Submitted on 24 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Pariah” de Joan Williams : Femme invisible, pour qui vis-tu ?

> Early in my career, I was told to write vividly and to tell a short story from one point of view…
>
> Joan Williams (1970, 19)

Bien que deux de ses romans, *The Morning and the Evening* (1961) et *The Wintering* (1971), aient été réédités dans la fameuse collection “Voices of the South” des presses de l’Université de Louisiane à Baton Rouge en 1994 pour l’un et en 1997 pour l’autre, Joan Williams fait figure de paria dans la littérature américaine. La critique l’associe trop souvent à William Faulkner, l’un de ses premiers mentors et amants, oubliant la valeur de son œuvre (cinq romans, un recueil de nouvelles et un nombre important de textes qui n’ont pas été rassemblés à ce jour) ; elle est pour ainsi dire transparente : son nom apparaît rarement dans les anthologies consacrées à la littérature du Sud et seulement deux articles monographiques ont paru il y a déjà plus de vingt ans.

Le titre de la nouvelle qui donne son nom au recueil publié en 1983, “Pariah”[1], a donc une dimension fort ironique, d’autant plus que l’ouvrage est dédié à William Faulkner, responsable indirect du manque de reconnaissance dont Williams a souffert—certains critiques ayant même sous-entendu qu’elle a usé de ses charmes pour être publiée. Ce choix pourrait marquer le désir de reconnaître la place de Faulkner dans sa carrière tout en fermant un chapitre de sa vie—les dates de mort et de naissance du Mississippien sont d’ailleurs indiquées, peut-être pour rappeler que Faulkner n’est plus là depuis bien longtemps et qu’il faut lire Williams pour ses qualités d’écrivaine et non à travers le prisme de ses accointances. Le désir d’émancipation que l’on sent poindre dans la dédicace à *Pariah and Other Stories* se confirme avec *Pay the Piper* (1988), son dernier roman, dans lequel Williams réutilise “Pariah” et libère son personnage du carcan familial qui l’étouffait.

---

[1] Toutes les références à la nouvelle, précédées de l’abréviation *P*, renvoient à l’édition de *Pariah and Other Stories* indiquée en bibliographie.

Dans “Pariah”, d’abord publiée en 1967 dans le magazine féminin *McCall’s*, Joan Williams met en scène Ruth, une mère de famille qui se réfugie momentanément dans l’alcool pour oublier qu’elle est devenue invisible aux yeux de ceux qui l’entourent. La nouvelle invite à réfléchir sur les notions de transparence et d’opacité, de visibilité et d’invisibilité, traits qui évoquent le roman *Invisible Man* (*Homme invisible pour qui chantes-tu ?*) de Ralph Ellison dont je me suis inspiré pour donner un titre à cet article. Narrée à la troisième personne tout en rapportant les pensées du personnage, “Pariah” se veut le théâtre d’une crise identitaire ; le lecteur bénéficie d’un accès privilégié au monde de Ruth, à ses frustrations et ses espoirs secrets, tandis qu’elle devient étrangère à elle-même et spectatrice de l’échec de sa vie :

> If she had not left college to marry, or had not married Dean, or had not married at all, and had not had a baby the first year, or had gone to secretarial school, or had been a nurse—wouldn’t her life have gone somewhere? (P 105)

L’effet cumulatif des formes négatives reflète le sentiment de vacuité de Ruth—elle a atteint un point de non retour et ne parvient pas à voir les aspects positifs de son existence. Le mariage lui a retiré son statut de femme pour lui imposer celui de mère ; ses actions se limitent à préparer les repas, ranger la maison, attendre son époux, s’occuper des enfants et jouer au bridge avec des amies. Le récit est centré sur la crise que traverse Ruth qui, de mère dévouée se transforme en paria. Williams met ici en pratique les conseils que Faulkner lui prodiguait sur le genre de la nouvelle : “A short story is a crystallised instant, arbitrarily selected, in which character conflicts with character or environment itself ”[2]. Après avoir étudié les moyens mis en œuvre pour traduire la distance qui se crée entre la Ruth publique et la Ruth privée, on s’intéressera à la manière dont le personnage devient étranger à lui-même avant de se plonger dans un songe qui conduit à une dernière crise.

Une salade qui tourne mal

Comme *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, “Pariah” porte sur une journée au cours de laquelle les souvenirs des jours passés définissent le cadre de l’action. Le récit s’ouvre sur une référence à la salade en gélatine que Ruth a confectionnée la veille pour la partie de bridge qui doit avoir

[2] Lettre de William Faulkner à Joan Williams datée du 8 janvier 1953 (Blotner, 345).

lieu chez elle : “The salad seemed jelled, a success ; she had now to dread the moment of turning the ring onto a platter and prayed it would come out in one piece” (P 97). Le verbe “seem” introduit la notion d’apparence qui est rapidement remise en question par les craintes de Ruth. Le substantif “ring”, lu à travers les pôles syntagmatique et paradigmatique dont parle Jean-Jacques Lecercle, permet d’entrevoir les éléments clé du récit : le cercle renvoie tout autant à l’enfermement et à la répétition qu’à l’institution du mariage.

Si Ruth suit sa recette à la lettre, il lui faut également ajouter un ingrédient pour que le plat soit une vraie réussite : le fromage blanc. Pourtant, au lieu de terminer la préparation, Ruth décide de vérifier l’organisation de la table qui lui avait parue impeccable la veille au soir ; elle se rend compte que plusieurs choses manquent à l’appel (“There were no serving spoons and no mayonnaise ladle” P 100) et pense à une conspiration : “Someone, it seemed, had taken things off the table later, to make her feel rattled today” (P 100). Le texte suggère à la fois une forme de dépression névrotique[3], voire un délire paranoïaque[4], et le vide existentiel que Ruth associe à sa vie : “The table’s not being right, the house’s silence seemed to reproach her, and depression seemed a pendulum hung heavily inside her, ticking away her life” (P 100). Un sentiment d’inquiétante étrangeté envahit le texte, les objets s’animent dans l’esprit de Ruth qui perd peu à peu ses repères. La référence au balancier évoque le passage du temps[5] et l’idée que Ruth est piégée dans un lieu qu’elle ne reconnaît pas, élément confirmé plus tard lorsque le narrateur observe : “Ruth went into the kitchen that, suddenly confronting her with closed cabinets, was as inexplicable as someone else’s kitchen” (P 103). La personnification de la cuisine renforce l’idée de défamiliarisation tandis que les allitérations insistent sur l’enfermement (“confronting her with closed cabinets”) et l’opacité (“as inexplicable as someone else’s kitchen”). La cage de Ruth est devenue une tombe et en regardant par la fenêtre, comme l’on regarderait à travers les barreaux d’une prison, Ruth prend conscience de sa solitude : “Outside, in the sun-brightened snow,

---

[3] Julia Kristeva écrit : “Lorsque les deux phénomènes de l’abattement et de l’excitation sont de moindre intensité et fréquence, alors on peut parler de dépression névrotique” (19).

[4] “Someone” suggère que l’assaut extérieur est l’œuvre d’une force inconnue dont Ruth serait la victime impuissante.

[5] Lecercle observe d’ailleurs que “la nouvelle […] offre un crystal temporel […], elle rassemble la totalité du temps dans l’intuition de l’instant” (6).

tiny brown-and-white birds hopped about, and she had the feeling suddenly that, except for Peter, who was young, she was alone" (P 100). La formulation syncopée montre que pour le personnage toute cohérence a disparu ; la luminosité imposée par le reflet du soleil sur la neige crée un effet de transparence qui la force à voir le véritable visage de sa vie.

Par ailleurs, le lecteur est invité à explorer la conscience de Ruth qui relit le passé à travers le prisme du présent : "she recalled that she was singing about loneliness to Peter when Dean arrived last night" (P 100). La solitude qu'elle ressent s'amplifie tandis que les événements de la veille se rejouent. L'arrivée tardive de son mari, Dean, marque la séparation plus que l'union maritale puisqu'il lui enlève violemment leur fils qui devrait être au lit : "The suddenness of having him snatched away had thrown her against the wall" (P 100). Après cette scène, le silence envahit la maison, rendant impossible tout accès à la conscience des autres personnages car, comme l'indique le narrateur, "they communicated by silence" (P 101). Ruth est alors confrontée à l'opacité du monde qui l'entoure et au vide affectif qui définit sa relation avec son mari et avec sa fille—pour elle, "le silence n'est pas l'absence de voix. Il est au contraire le vide qui permet à toutes de résonner"[6]. Un tel résonnement n'amène pas un raisonnement chez Ruth mais renforce sa confusion, ses doutes.

C'est grâce à diverses stratégies narratives que Dorrit Cohn regroupe sous l'appellation "transparence intérieure" que Williams permet au lecteur d'avoir accès aux pensées de Ruth. L'impression de vacuité que Ruth ressent est palpable lorsque ses craintes sont formulées par l'intermédiaire du discours indirect libre ou monologue narrativisé ("narrated monologues" dans la terminologie de Cohn[7]) : "she was dying and there was no one to care. What vacancy would she leave? A bridge fourth could easily be found. And Dean would marry someone beautiful and younger, who knew how to play tennis, and Cynthia would have a companion. She regretted never having taken up tennis, as Dean and Cynthia had urged her to do" (P 101). Ruth sombre peu à peu dans l'abysse de la dépression et s'imagine même une remplaçante, guère plus signifiante qu'elle puisque son seul rôle serait de servir de lien entre les autres membres de la famille. Les attributs qu'elle prête à celle qui lui

---

[6] Ce sont les mots de Thierry Laget dans *Portraits de Stendhal* (Paris : Gallimard, coll. "L'un et l'autre", 2008) que cite Pontalis (2010, 74).

[7] Cohn le définit ainsi : "A transformation of figural thought-language into the narrative language of third-person fiction" (100).

succéderait relèvent de l'artificialité et montrent combien il est difficile pour Ruth de donner un sens à son existence.

C'est uniquement lorsqu'elle regarde par la fenêtre, que l'avenir se dessine, dans un horizon utopique : "her thought drifted until she knew quite well that someday she was going to be a champion tennis player. Taking up tennis, quickly becoming a champion, she would show them all…" (P 104). L'absence de ponctuation dans la première phrase ainsi que la forme "–ing" montrent bien la visée de Ruth et son besoin de combler un manque. Par ailleurs, le recours à l'aposiopèse laisse planer le doute sur ce que le personnage tente de prouver, laissant ainsi l'opacité prendre le dessus sur la transparence à laquelle le lecteur s'était déjà habitué.

Le détour narratif dans les profondeurs psychologiques de Ruth permet de mieux saisir l'importance d'éléments apparemment anodins. La salade sur laquelle s'est ouvert le récit est finalement démoulée et le lecteur apprend qu'elle correspond aux attentes de Ruth (P 104). Les invitées sont ravies mais Ruth se rend compte qu'elle a oublié les sauces : la mayonnaise, tout d'abord, puis le fromage blanc—un oubli de trop qui fait resurgir ses angoisses :

> … the great pendulum of depression swung inside her again, she wanted to weep, for the salad had not been glorious, after all. What was she accomplishing standing here trying to mound cottage cheese into a gelatin ring with only two sides left to hold it? Tears did come, and she looked in despair at the four cocktail glasses. To put her head down and sob mournfully over all things gone wrong seemed her only hope. (P 105)

Le narrateur utilise à nouveau l'image du balancier et l'associe à la sphère domestique, au rôle de la femme au sein du foyer. Il semble que le fait d'être une bonne maîtresse de maison soit l'unique raison de vivre de Ruth mais elle ne parvient pas pour autant à maîtriser la situation. La scène devient emblématique d'un problème plus large si l'on prend en compte le nombre de verres qui correspond à celui des membres de la famille[8]. Une lecture féministe suggérerait que la maison n'est pas un lieu où la femme

[8] Cette comparaison se confirme plus loin, lorsque Ruth fait l'état des lieux : "The kitchen smelled of liquor, and there stood the empty vodka bottle and the four drained glasses. In a house where children lived and a husband was soon due, no one had started dinner" (P 108). L'identité de Ruth lui est niée, elle devient "no one", indigne, semble-t-il, d'être reconnue comme mère ou épouse.

peut s'épanouir et cela confirmerait l'idée que Ruth ne parvient pas à exprimer à haute voix et qui demeure secrète :

> Why didn't they realize, she wondered, [...] how seldom she spoke of inconsequential things like recipes? Her thoughts were deeper than anyone realized. These women were never going to do anything, while she had a great long list of things she was going to do. (P 104)[9]

Ruth est victime de son apparente transparence et le lecteur est le seul à pouvoir cerner le problème. Un jeu entre le moi public et le moi privé se met donc en place dans le récit, introduisant non pas une mais deux formes de transparence.

"Je est une autre"

Le récit repose entièrement sur un va-et-vient entre une narration à la troisième personne et une focalisation interne, mettant ainsi en valeur le sentiment d'étrangeté de Ruth. Elle entend les conversations de ses amies sans en comprendre le sens, comme en atteste le passage suivant :

> From upstairs, Didi's rather dry voice said "...again before we even got here," and she felt contented, glowing, thinking they spoke of her having things ready. Instead, Madge said, "If she can't keep her mind on the cards again today, I'm through," and Ruth moved swiftly away as they came down to the living room and Didi called, "You-hoo, can we help?"
>
> "I'm organized," she called back, keeping her voice steady and asking herself how she could be furious when she did not have the faintest idea what they were talking about. She doubted that they themselves knew. (P 103-104)

Le lecteur, qui dispose des informations nécessaires, est conscient que Didi et Madge font référence à l'ivresse de Ruth. Bien avant l'arrivée de ses amies, Ruth s'était affairée à la confection de cocktails alcoolisés qu'elle avait goûtés, "To taste one Bloody Mary, after all, might help her headache" (P 102), même si au départ, elle s'était interdit de le faire ("she *must* not sample a drink" P 102, je souligne). Prise dans l'engrenage, Ruth reprendra même un autre verre quelques minutes avant que ses convives n'entrent chez elle ("she had another short Bloody Mary, satisfying herself quickly that the cocktails had enough celery salt" P 102-103). Les effets de

---

[9] Comme le dit Ginette Michaud, "le secret, c'est ce qu'on doit prendre en soi (vérité qui nous dépasse et nous submerge), c'est ce qu'on doit avaler et savoir tenir à l'intérieur (menace constante du débordement), c'est ce qui ne doit pas (re)passer les lèvres..." (83).

l'alcool se font vite sentir et la confusion du personnage est marquée dans le texte :

> For Ruth, too many things seemed to be happening at once, and she felt confused. Should she put the candy in the living room now, and would she remember to return the platter, and was the coffeepot ready to be plugged in? (P 103)

Les nombreuses questions qui occupent l'esprit de Ruth sont toutes en rapport avec l'organisation pratique et non avec l'image que Ruth renvoie à ses amies. Il est donc logique qu'elle ne suspecte aucun sous-entendu dans la conversation entre Didi et Madge—même si son attitude physique laisse penser qu'elle a compris ce à quoi les deux femmes font référence. La situation suggère que ce qui est a priori opaque pour Ruth est transparent pour le lecteur.

Paradoxalement, Ruth joue aussi avec les notions de transparence et d'opacité en faisant semblant d'être heureuse que ses amies soient là : "She walked carefully into the living room and set down the tray, feeling them watch, and she smiled at them beautifully, knowing herself to be slightly bored by their conversation" (P 104). Le paraître est ici important comme le montre l'usage d'adverbes de manière. La focalisation intervient également pour rapporter les commentaires de Ruth sur ses invitées dont elle ne s'explique pas la futilité : "Wouldn't they tell her how they managed to sit here, the day beautiful and tiny birds hopping in the snow, without longing to drink all the dregs in the glasses in the kitchen?" (P 105). La question de l'ennui est soulignée par l'opposition entre les verbes d'état et les verbes d'action qui renvoient à l'antagonisme spatial entre le dedans et le dehors. L'alcool offre à Ruth l'évasion qu'elle ne peut s'offrir car elle se doit, malgré ses frustrations, de rester une parfaite femme *d'intérieur*.

Les références à des miroirs réels ou symboliques suggèrent également une forme d'enfermement. L'autre devient miroir du moi lorsque Ruth observe son mari : "he looked old, and she wondered, frightened, if she looked that old" (P 101). Le besoin de distanciation est marqué par l'adverbe de quantification "that" qui atteste de l'effort de Ruth pour se convaincre que l'autre n'est pas le même. Le passage du temps dont Ruth prend conscience met en valeur la perte et la tentative de déni qui caractérise le personnage. En effet, l'analepse qui présente la première rencontre de Ruth avec l'alcool met l'accent sur son besoin d'échapper à une réalité difficile à accepter : elle ne peut pas aider sa fille à améliorer ses résultats scolaires car elle a abandonné ses études trop tôt. Le récit

présente cela comme un détail insignifiant, mettant en valeur le fait que Cynthia ne veut rien avoir affaire avec sa mère dont elle semble avoir honte (P 99). C'est à nouveau dans la tension entre opacité et transparence que se crée le sens car elle donne au lecteur accès aux secrets du personnage, et révèle sans dire un mot où s'origine le problème.

De la même façon, lorsque pendant la partie de bridge Ruth s'absente pour se rafraîchir le visage, elle ne fait pas le lien entre la couleur de son teint et l'alcool qu'elle a consommé : "Had she a fever? A cool cloth helped to subdue the flush slightly" (P 106). Ruth tente de faire illusion, pour ne pas reconnaître l'autre qui est le même dans le reflet[10], mais il est déjà trop tard puisque ses convives ont décidé de prendre congé et, comme le suggèrent les mots de Madge, qu'elles risquent de ne pas revenir : "[she] said she was not sure she could play next week" (P 106). Ruth devient à ce moment-là la paria du titre : "they seemed to have gone away in a huddled threesome to which she did not belong" (P 106). Ainsi, en dépit de sa place au centre du récit, Ruth est reléguée à la marge du monde social. Une fois la maison vide, Ruth s'oublie à son tour ou, pour reprendre l'expression de J.-B. Pontalis, elle se "sépare d'elle-même" (2010, 47), en s'accordant une sieste qui, au lieu d'être bienfaitrice, la plonge plus profondément dans ses ténèbres puisque lorsqu'elle se réveille, celle qu'elle voit dans le miroir est une étrangère : "She sat up, and in the dressing-table mirror saw a woman in disarranged satin slip, with tousled hair and swollen eyes" (P 107). En parfait écho à ce que décrit Pontalis, le saut du lit précipite Ruth "hors de l'espace du dedans et du hors-temps pour [la] projeter dans le monde extérieur. Séparation, coupure" (2010, 51). Le texte met en évidence la distance entre le moi rêvé et le moi réel dont l'apparence extérieure confuse n'est que le miroir de la confusion intérieure : le rêve interrompu a projeté Ruth dans l'inquiétant.

Rêve d'émancipation ou répétition du cauchemar

Pour Ruth, les lieux et les objets ont une âme : "the house was melancholy" (P 106), "in the middle of the table, the salad [was] forlorn-looking" (P 105[11]). Dans les deux cas, les sentiments que prête Ruth à ces éléments font inconsciemment écho aux siens. Le sommeil devient une solution pour échapper à la violence du présent dont les contours sont

[10] On pense aux analyses de Claire Kahane.

[11] Le lecteur aura noté que la salade se trouve au centre de la table mais que son centre est vide.

brouillés : “Whatever hour it was, the day was growing dark and it was beginning to snow” (P 106). La neige symbolise peut-être le dernier espoir pour Ruth de retrouver la pureté—la blancheur—originelle. Substance diaphane, la neige n’offre que l’illusion momentanée d’une résolution ; si elle permet d’éclaircir le paysage, sa présence n’en demeure pas moins éphémère et l’obscurité s’impose toujours. De la même manière le rêve est connoté positivement même si, comme l’observe Pontalis, “loin d’accueillir nos désirs et nos nostalgies, il n’est plus que le lieu d’une persécution interne” (2010, 43). C’est vers cette idée que le récit amène le lecteur puisque loin de libérer Ruth de ses peurs, il ravive ses démons.

L’image qui accompagne Ruth au moment où elle se glisse dans les draps, son bracelet à breloques, pris dans le dessus-de-lit, fait retour pour mieux être perdu :

> she dreamed about the bracelet, that she had lost it, and every person she went to asking for it had given it to someone else; and at last she cried in her sleep, “But don’t you realize how much I’ve lost, that the charms are everything?” (P 107)

Dans une étude sur le rêve, Pontalis, observe qu’au moment où “de la *mise en images* se trouve converti dans une *mise en mots*, quelque chose se perd […] : toute conquête se paie par un exil, et la possession par une perte”. Le psychanalyste met ensuite l’accent sur l’écart qui se creuse entre les deux notions (images/mots) et constitue selon lui, “presque une mise à mort” (Pontalis, 1972, 413-414, 423). Ces commentaires prennent d’autant plus de sens si on les lit à la lumière du texte de Williams : quand Ruth comprend que chacune des breloques résume un épisode important de sa vie, que le bijou occupe finalement une place centrale dans son monde de femme, dans son *mundus muliebris*[12] :

> She saw distinctly several dangling charms: two baby shoes; a house; a tree (to symbolize the first they owned, when they bought the house); a miniature wedding ring ; a cat (now full of cottage cheese); a tiny pack of cards… And suddenly she understood the bereft mood of her dream: to lose the bracelet did mean losing everything” (P 109)[13]

---

[12] Je dois cette idée à Héliane Ventura que je remercie.

[13] Pontalis dans une section intitulée “objets perdus” montre dans quelle mesure la perte peut être envisagée comme le point de départ de la dépression car elle signifie l’effacement (Pontalis, 2010, 52).

Comme les breloques, Ruth est en suspens, prise entre le passé et le présent. Le bracelet devient une limite entre deux temps : le temps de l'autre, cette femme qu'elle ne reconnaît plus, et le temps du moi, symbolisé par son corps. Perdre le bijou serait alors le signe d'une perte plus grande, celle d'une part de son être. La menace vient de l'extérieur, de l'environnement direct, espace que Ruth doit maîtriser pour y trouver sa place. À l'instar de la virgule qui sépare les paires d'adjectifs dans une description du dehors, "The night was enormous and dark, cold and snowing" (P 107), Ruth est prise entre deux états qui ne présagent rien de bon. L'aspect symbolique de la scène est mis en évidence par l'utilisation de "snowing", qui introduit un hiatus (s'agit-il d'un participe passé utilisé comme adjectif ou de la forme verbale qui est élidée ?) puisque dans tous les cas de figure ce n'est pas la nuit qui neige. L'association des deux idées vient donc renforcer la négation existentielle dont souffre celle qui regarde[14].

En mettant son rêve en mots, Ruth devient l'agent de sa propre persécution : "le persécuteur se révèle être plus qu'un locataire abusif, il est devenu notre propriétaire, il s'est approprié jusqu'au peu qui nous restait de liberté" (Pontalis, 2010, 43). Le personnage s'impose la transparence et incite le lecteur à lire l'épisode qui suit comme une autopunition : Peter, le fils de Ruth, a disparu et, si elle songe à téléphoner à la police, elle craint aussi d'apparaître sous un jour peu favorable :

> she put on her shoes, thinking she would have to call the police, and in that moment saw what they would see, coming in. There was the table full of dirty dishes, the salad dissolved… (P 107-108)

C'est par le prisme de l'autre que Ruth se perçoit, comme c'est le cas lorsqu'une voisine l'appelle pour lui dire qu'elle a recueilli Peter, "thinking surely Mrs. Parker would be home soon" (P 108). L'utilisation du discours indirect dans une forme que Genette appellerait "discours transposé" (191-192) permet au lecteur de rencontrer une autre Ruth, Mrs. Parker. Pour la première fois, Ruth apparaît sous son nom marital, élément clé qui suggère que la scène qui s'est jouée a révélé une identité qui, aussi transparente qu'elle puisse être pour les autres, demeure opaque pour le personnage. Cela est confirmé lorsque le narrateur rapporte le reste de la

[14] On pense à l'idée de Philippe Delerm qui interprète la neige comme une "négation douce du réel" (40).

conversation téléphonique au cours de laquelle Ruth se sent jugée : “she […] realized from the silence at the other end of the phone that she could not win back Mrs. Goodwin, who, from observation, had formed an opinion of Peter’s mother” (P 108). Le narrateur joue sur le mot, associant le verbe “gagner” au nom de famille transparent de la voisine—ce choix porte à croire que Ruth serait, de manière métaphorique Mrs. Badlose, épouse et mère incapable de tenir son ménage. Le discours transposé permet d’entrevoir deux facettes du personnage qui n’avaient pas jusqu’alors été introduite de manière directe : elle n’est pas seulement Ruth mais également Mrs. Parker et la mère de Peter (et Cynthia).

Le retour du mari impose finalement une certaine stabilité puisque Ruth comprend qu’elle ne peut pas échapper à ses diverses obligations, qu’elle ne peut pas être l’une sans être l’autre :

> She went on cooking while he washed his hands. In other rooms, she heard the children moving about, getting ready for supper. To make life exciting, she had escaped it altogether. But now she had accepted its hardest lesson: It was ordinary, and this moment held no more than putting a platter of food on the table. Tomorrow at this time, the moment would be repeated. (P 110)

Rien de très valorisant ici puisque Ruth accepte de réintégrer la sphère domestique. C’est à travers le prisme de l’ordinaire qui, comme l’écrit Michel Braud, “compose la part transparente de l’existence” (11), qu’elle envisage de voir l’avenir. L’accent mis sur la répétition, ramène le lecteur au cercle parfait dans lequel devait être versé le fromage blanc, cercle qui suggère plus l’enfermement que l’ouverture. Le dernier paragraphe du récit présente une nouvelle Ruth qui, même si elle semble heureuse d’être redevenue la femme du dedans (“she was glad to be indoors”), garde à l’esprit le parcours difficile de ceux qui, comme les oiseaux, tentent de survivre à l’extérieur : “Leaning forward, she pressed her face in sympathy against the cold pane and thought, how incredible they survive, when there’s so much to keep them from it” (P 110).

“Pariah” présente les efforts oniriques d’une femme qui tente en vain d’échapper au rôle qui lui est imposé par la société, de vivre pour elle. Si elle finit par accepter l’échec de son entreprise, le récit de son histoire constitue néanmoins une première étape vers la libération. À une période où les idées féministes font recette aux États-Unis, le texte de Williams semble proposer une contre analyse, un retour à une famille plus

conventionnelle. En effet, chez elle, ce n'est pas la société qui s'adapte à la femme mais la femme qui s'adapte à elle. Williams irait donc à l'encontre des idées de NOW, l'organisation nationale pour les femmes, qui souhaitait "l'intégration des femmes [...] comme membres à part entière" de la culture américaine[15]. Il serait pourtant prudent de voir dans l'histoire de Ruth l'espoir d'un avenir meilleur qui doit se construire pas à pas, ce que suggère l'une des dernières images de la nouvelle où la neige se transforme en pluie : "Against the windows the snow was turning to rain ; hitting, it melted in slow drops" (P 110). La transparence de la vitre permet à Ruth de voir le changement de la neige en eau à partir de l'intérieur, action qui épouse les stratégies narratives utilisées dans la nouvelle. En portant son attention sur le monde intérieur de Ruth, Williams suit les auteurs qui "s'attachent à décrire une réalité présente" plutôt que de "montrer le monde tel qu'il devrait être" (Fraisse et Mouralis, 152).

Gérald PREHER

Ouvrages cités

Williams, Joan. "Questions for Writers." *The Writer* 83 (December 1970): 18-20, 43.

---. *Pariah and Other Stories*. Boston: Little, Brown and Company, 1983.

Blotner, Joseph, ed. *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Random House, 1978.

Braud, Michel. "Avant-propos". *Méthode ! Revue de littératures* 21 (Vallongues), "L'art de l'ordinaire", dir. Michel Braud, 2012. 11-16.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. 1978. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Delerm, Philippe. *Les Mots que j'aime*. Paris : Points, 2011.

Fillard, Claudette et Colette Collomb-Boureau. *Les Mouvements féministes américains*. Paris : Ellipses, coll. "Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne", 2003.

[15] Cf. Fillard et Collomb-Boureau, 68, 71-75. La citation est tirée de la page 72.

Fraisse, Emmanuel et Bernard Mouralis. *Questions générales de littérature*. Paris : Seuil, coll. “Points essais”, 2001.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. “Poétique”, 1972.

Kahane, Claire. “The Gothic Mirror.” *The (M)Other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Eds. Claire Kahane, Madelon Sprengnetherand Shirley Nelson Garner. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. 334-351.

Kristeva, Julia. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. 1987. Paris : Gallimard, “Folio essais”, 2001.

Lecercle, Jean-Jacques. “Esquisse d’une théorie de la nouvelle”. *Annales de l’université de Savoie 16 : Trames et filigranes*. Chambéry : Université de Savoie, 1993. 3-15.

Michaud, Ginette. *Battements du secret littéraire, vol. 1 : Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*. Paris : Hermann, 2010.

Pontalis, J.-B. “La pénétration du rêve”. *L’espace du rêve*. Dir. J.-B. Pontalis. 1972. Paris : Gallimard, coll. “Folio essais”, 2001. 417-438.

---. *En marge des nuits*. 2010. Paris : Gallimard, coll. “Folio”, 2011.

Joan Williams' Invisible Woman in "Pariah"

In "Pariah," published in 1967, Joan Williams describes Ruth, a wife and mother who has momentarily found comfort in alcohol to avoid looking into the void her life has become. This short story offers an opportunity to reflect upon the notions of transparence and opacity, visibility and invisibility. "Pariah" also provides a fine illustration of Dorrit Cohn's narratological theory as presented in Transparent Minds *since Williams uses narrated monologue throughout the text. The reader is allowed into Ruth's inner world, s/he is made aware of her frustrations and of her secret hopes as she slowly descends into the abyss of depression, feeling more and more estranged from herself. This description of one day in the life of Ruth stages the return of the past in the present. Now a married woman, Ruth has lost her femininity and become an object in her family home. A study of her descent into hell, namely into reality, shows that she longs for visibility in a world where women are invisible. The use of a transparent mind thus enables Williams to picture two Ruths: the public one and the private one. Although she finally decides to give up on her hopes, this day has made her realize that there is room for change and that the fight has only just begun.*