



HAL
open science

“ [S]he was not such a girl ”. Représentations des
personnages féminins dans le roman Bellefleur de Joyce
Carol Oates
Cécilia Penaud

► To cite this version:

Cécilia Penaud. “ [S]he was not such a girl ”. Représentations des personnages féminins dans le roman Bellefleur de Joyce Carol Oates. Sciences de l’Homme et Société. 2022. dumas-03859496

HAL Id: dumas-03859496

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03859496>

Submitted on 18 Nov 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



« *[S]he was not such a girl* », représentations des personnages
féminins dans le roman *Bellefleur* de Joyce Carol Oates

Cécilia Penaud

Sous la supervision de Mme Elizabeth Mullen

Université de Bretagne Occidentale

UFR Lettres et Sciences Humaines

Master 2 Arts, Lettres et Civilisations — 2020/22

Parcours Textes et Images en Langues Étrangères

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	5
a) Biographie de Joyce Carol Oates	5
b) <i>Bellefleur</i>	7
c) Le gothique traditionnel.....	8
d) Le sujet	9
I- Autour du gothique.....	11
a) L'expatriation outre-Atlantique : le gothique américain	11
1- Le passage à un <i>locus</i> américain	11
2- L'influence de la période coloniale.....	14
3- Un récit hanté par la notion de race.....	16
b) Le Female Gothic	18
1- Une critique littéraire récente.....	18
2- L'oppression de la femme dans le système patriarcal.....	20
3- La remise en question du patriarcat.....	22
c) Joyce Carol Oates et <i>Bellefleur</i> dans la tradition gothique	26
1- Joyce Carol Oates et le gothique	26
2- La saga gothique.....	28
3- <i>Bellefleur</i> : un roman gothique.....	32
II- <i>Bellefleur</i> : Une structure genrée	37

a) Enjeux de pouvoir au sein de l'organisation familiale	37
1- Les mariages : des femmes monnaie d'échange	38
2- Les affaires familiales : une sphère masculinisée ?.....	40
3- Des figures féminines effacées.....	42
b) Représentation du patriarcat au travers des personnages masculins	44
1- L'autorité patriarcale établie et ses abus	44
2- Une masculinité parfois menacée : les personnages masculins féminisés	48
3- Le patriarcat renversé ?	51
c) La figure gothique de la demoiselle en détresse.....	53
1- La femme folle : de l'aliénation à la subversion	54
2- La dernière apparition : la figure du spectre	57
3- La (narratrice) survivante	59
III- Subversion et transcendance du modèle genré dans <i>Bellefleur</i>	63
a) Subversion du pouvoir : les femmes liées au surnaturel	64
1- La femme vampire	64
2- 'Wicked woman' : la sorcière et le miroir magique.....	67
3- Germaine(s) et le don de clairvoyance	70
b) Une structure narrative et textuelle idiosyncratique	72
1- Une forme grammaticale innovante	73
2- Parodie et métamorphose	76
3- Une forme d'expérimentation féminine	79
c) Refus et transcendance : vers un pouvoir féminin ?.....	82

1- La parodie de la femme mariée	82
2- Imitation du pouvoir masculin	85
3- L'art féminin comme symbole d'espoir dans <i>Bellefleur</i>	88
Conclusion	92
Bibliographie	95

Remerciements

Ce travail est le résultat de longs mois de recherches et de rédaction pendant lesquels j'ai été soutenue par plusieurs personnes que je souhaite remercier ici. Tout d'abord je voudrais remercier ma directrice de recherches, Mme Mullen, pour avoir accepté de superviser ce travail et pour ses précieux conseils qui m'ont aidée tout au long de mes recherches et de la rédaction de ce mémoire. Je souhaite également remercier mon amie Elise Jusko qui a eu la gentillesse de bien vouloir lire et corriger l'entièreté de ce mémoire et qui m'a encouragée tout au long de mes études. Je remercie également ma maman pour son éternel soutien et sa confiance en moi, elle est celle grâce à qui je n'ai jamais abandonné les projets dans lesquels je me suis lancée. J'aimerais également remercier Jules Padelou, mon partenaire de master ALC TILE, avec qui j'ai eu la chance de partager cette aventure, je le remercie également pour ses conseils, ses encouragements, et sa bonne humeur tout au long de notre master. Je remercie également mon petit-frère d'avoir su me faire relativiser quand je pensais ne jamais réussir à terminer ce mémoire. Je remercie également Isabelle Rosso d'avoir pris le temps de corriger ma bibliographie. Enfin, je souhaite remercier toute l'équipe pédagogique du master ALC TILE de l'UBO pour leurs cours, les conseils qu'ils ont pu nous donner tout au long de cette formation ainsi que leur écoute, et plus particulièrement M. Kerhervé qui a bien voulu faire partie de mon jury lors de la soutenance de ce mémoire.

Introduction

« *[S]he was not such a girl.* » (Oates, 1980, 132) Cette phrase est pensée par Leah, l'un des trois personnages principaux du roman *Bellefleur*, lors du chapitre qui raconte la cour que son cousin Gideon lui a faite. Cette déclaration détache Leah du reste des femmes en général, du moins de son point de vue. On note que ce personnage ressent une certaine hostilité à l'égard des femmes (notamment avec l'utilisation de l'adverbe « *such* ») et qu'elle va donc incarner un modèle de féminité différent des autres. Cette phrase, qui est presque une confession du personnage au lecteur, est une pensée, inaccessible aux autres personnages, et influence donc le lecteur dans son analyse du personnage. Leah apparaît ainsi comme un personnage transgressif du genre féminin puisqu'elle s'oppose aux autres femmes mais également comme un personnage qui transgresse sa position dans la famille car au travers de cette pensée on comprend qu'elle a épousé Gideon pour faire partie de la branche principale de la famille. La transgression de la position féminine apparaît ainsi comme un thème central de *Bellefleur*.

Outre le personnage de Leah, de nombreuses figures féminines dans *Bellefleur* sont décrites en relation avec leur déviation du rôle traditionnel féminin (Wesley, 138). Le paraître devient capital pour certaines d'entre elles, l'exemple le plus parlant étant la première Germaine. « *[T]hey thought she was a sweet docile little girl. And so she was, when it suited her* » (Oates, 1980, 52). Ici, contrairement à Leah, Germaine ne clame pas haut et fort sa déviation du modèle traditionnel féminin, elle utilise à son avantage l'image que se font les hommes d'elle pour les duper. La définition de l'identité de, et par, les personnages féminins occupe donc une place importante dans le roman. C'est en affirmant leur propre personnalité que ces personnages dévient du système patriarcal établi dans la famille et deviennent le centre d'intérêt principal de *Bellefleur*.

a) Biographie de Joyce Carol Oates

Joyce Carol Oates est une autrice américaine née le 16 juin 1938 à Millersport dans l'Etat de New York. Elle fait ses études à l'université de Syracuse, où elle obtient son diplôme en 1960, puis décroche un Master en Anglais à l'université du Wisconsin l'année suivante (Johnson, 5). C'est en 1959 qu'elle est récompensée pour la première fois dans sa carrière, elle gagne le prix du magazine *Mademoiselle* pour sa nouvelle intitulée « *In the Old World* ». Alors qu'elle n'a qu'une vingtaine d'années, elle est déjà décrite comme l'une des « nouvelles voix majeures de la fiction américaine » (Johnson, 3, *ma traduction*). Elle commence une carrière de professeure d'anglais et enseigne notamment dans les universités de Detroit, Windsor et

Princeton. En 1974, elle fonde avec son mari *The Ontario Review* et en devient la co-éditrice (Johnson, 7). Outre ses emplois en tant que professeure et co-éditrice, Oates écrit des romans, nouvelles, essais, pièces de théâtre, livres pour enfants et s'adonne également à la poésie (Marquette *et al.*, 9). Écrivaine prolifique, elle compte plus de 200 ouvrages à son actif aujourd'hui, elle est l'une des écrivaines les plus honorées et respectées aux États-Unis (Johnson, 3-4). Elle a remporté deux des plus prestigieuses récompenses aux États-Unis, *The O. Henry Awards* et le *Best American Short Stories* (Johnson, 6). Elle a également été nommée plusieurs fois parmi les finalistes au prix Pulitzer et deux fois pour le prix Nobel de littérature. En 1970 son roman *Them* obtient le *National Book Award for Fiction* et en 2005 elle obtient le prix Femina étranger pour son roman *The Falls*. Le président Obama lui a remis la médaille nationale des Humanités, une distinction prestigieuse pour les artistes ayant contribué au développement des arts et des lettres aux États-Unis (Marquette *et. al.*, 9). Dans ses œuvres de fiction, bien que tout à fait variées, on retrouve régulièrement un même thème central, celui des problématiques morales et sociales des États-Unis (Daly, 25) ; elle écrit sur les complexités qui entourent la répartition des pouvoirs aux États-Unis (Daly, 75). Les mondes et les décors qu'elle crée servent en partie de métaphores au mode de vie américain (Johnson, 29). Pour ce faire, elle utilise tout un panel de genres littéraires différents, allant du naturalisme au réalisme en passant par le gothique et le postmoderne. Pour Greg Johnson, le type d'écriture qu'elle utilise le plus est le réalisme psychologique associé à l'horreur et au gothique (Johnson, 99). Sa fiction documente le besoin de compromis pour faire évoluer la société américaine, notamment en termes d'égalité des minorités (enfants, femmes, afro-américains) (Friedman, 20). Dans une série de cinq romans, dont *Bellefleur* est le premier livre, elle présente l'Amérique « au travers de ses genres littéraires les plus populaires tels que la saga familiale, et le mémoire familial, la romance gothique, le roman de détection et le roman d'horreur » (Johnson, 6-7, ma traduction). Ses nombreuses œuvres, complexes à comprendre à la première lecture, lui ont souvent valu l'hostilité de plusieurs féministes qui voyaient dans les œuvres d'Oates un appel à se conformer à la société patriarcale déjà en place.¹ Cependant, les œuvres d'Oates démontrent que l'indépendance féminine ne sera obtenue qu'après avoir brisé tous les codes masculins établis (tels que le langage) et que la réutilisation de ceux-ci par les femmes ne servira en rien la cause féministe. Oates se sert d'intrigues que l'on peut qualifier de postmodernes afin d'aller plus loin en termes de transcendance et liberté féminine que dans la traditionnelle fin hétérosexuelle (masculine, patriarcale), c'est-à-dire, pour le personnage féminin, le mariage ou l'abandon

¹ Brenda Daly explique que cette hostilité a débuté en 1972 avec une critique véhémente de *them* (Joyce Carol Oates, 1969) par Susan Koppelman dans *Images of Women in Fiction* (Daly, xvi-xvii).

(Daly, 125). *Bellefleur*, notamment, transcende cette fin et développe sur la liberté des personnages une fois le manoir détruit.

b) *Bellefleur*

« *I came to think of [Bellefleur] as the months passed as my "vampire novel"—for it seemed that it was draining me of vitality in ways I could not control* » (Oates, 1980, 562). Joyce Carol Oates a attendu plusieurs années avant de commencer l'écriture de *Bellefleur*. Pendant ces années, elle a amassé plus de mille pages de notes faisant de *Bellefleur* un travail de longue haleine (Oates, 1980, 562). *Bellefleur* est publié en 1980 et il est le premier roman d'une trilogie ayant pour thèmes les torts faits aux femmes et les luttes des classes et des races (Daly, 136). Le roman est une saga familiale divisée en cinq livres internes, et nous présente les membres de la riche et excentrique famille Bellefleur sur sept générations. Comme nous l'avons vu précédemment, la classification de *Bellefleur* dans un genre particulier est difficile au vu des multiples genres que l'on trouve dans le roman. *Bellefleur* contient énormément de personnages (52 personnages importants appartenant à la famille Bellefleur et d'autres personnages secondaires), événements historiques, lieux, époques, rebondissements et intrigues, tous liés les uns aux autres. Le temps aussi bien que l'espace sont fracturés dans ce roman. Les nombreuses intrigues ne sont pas narrées dans un ordre chronologique, et sont très souvent interrompues pour ne reprendre que plusieurs chapitres plus tard. On comprend alors l'épigraphe d'Héraclite qui ouvre *Bellefleur* : « *Time is a child playing a game of draughts; the kingship is in the hands of a child* » (Oates, 1980, épigraphe). Le roman ne suivra pas une logique habituelle et l'épigraphe est presque une demande d'ouverture d'esprit que fait l'auteur au lecteur. On peut tout de même distinguer l'importance de trois personnages, Leah, Gideon et leur troisième enfant Germaine, ainsi que l'intrigue concernant la réhabilitation sociale et économique de la famille. C'est d'ailleurs Leah et Gideon qui mènent finalement la famille jusqu'à sa destruction (économique mais aussi physique puisque le château et tous les membres de la famille sauf cinq sont détruits dans une explosion provoquée par Gideon), une destinée tragique dont les membres des générations précédentes sont tout autant responsables. Le roman nous fait voyager au travers des époques et nous fait vivre les multiples succès et échecs de la famille sur les plans économiques, sociaux, familiaux et sentimentaux. On retrouve ainsi dans *Bellefleur* un grand nombre d'intrigues, décors, personnages et atmosphères rappelant le gothique, tels que le manoir en ruines, la malédiction de la famille ou encore des créatures surnaturelles (vampires, homme-ours).

c) Le gothique traditionnel

Chris Baldick définit le gothique comme suit : « a story of terror and suspense, usually set in a gloomy old castle or monastery » (Baldick, 154). Ce genre est né au 18^{ème} siècle en réponse au mouvement des Lumières et à l'importance que ce mouvement a donné à la raison. Le gothique était alors vu comme un mouvement réactionnaire, qui traduisait les angoisses de ses auteurs vis-à-vis des changements apportés par les philosophes. Ainsi, dans les œuvres fictives gothiques du 18^{ème} siècle, les notions d'immensité et de divin étaient mises en avant face à la notion de raison et de rationalité (Botting, 23). Les risques de révolution et de renversement du pouvoir en place étaient donc au cœur de l'intrigue. A titre d'exemple, l'œuvre *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole publiée en 1764 est considérée comme la première œuvre littéraire du genre gothique (Botting, 45). Dans ce roman, le fils de Manfred, Conrad, meurt dans d'étranges circonstances le jour de son mariage (un casque tombe subitement du ciel et le frappe à la tête). En raison d'intérêts politiques, Manfred décide d'épouser la fiancée de son fils, mais suite à leur union, des phénomènes surnaturels en lien avec une prophétie se produisent. La prophétie en question prédit la perte des titres de noblesses ainsi que du château d'Otrante, ce qui finit en effet par arriver. On retrouve dans *The Castle of Otranto* les points abordés par Chris Baldick dans sa définition du gothique, à savoir la terreur et le suspense, le décor inquiétant ainsi que l'angoisse de voir le pouvoir aristocratique renversé. Suite à la publication de *The Castle of Otranto*, de nombreux auteurs se sont essayés au genre gothique, et notamment l'autrice anglaise Ann Radcliffe. Le décor inquiétant dont parle Chris Baldick, et que Maurice Lévy qualifie d'« hérissé d'architectures démentes, creusé de gouffres et de labyrinthes » (Lévy, loc. 938), est à l'origine dépeint comme désolé, sauvage et perdu dans les hauteurs (Botting, 2). Un tel décor est propice à diverses menaces et surtout peurs, toutes sorties de l'imaginaire du surnaturel. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve dans « The Fall of the House of Usher » (1839) d'Edgar Allan Poe lorsque la jeune sœur décédée de Roderick lui apparaît lors de la tempête qui précède la destruction du manoir, ou encore dans *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, roman abordant le personnage terrifiant du vampire. De nombreux décors ont d'ailleurs leur signification propre dans le gothique ; on retrouve par exemple le motif du brouillard qui peut signifier l'ignorance, celui du mur qui peut être lié au sentiment d'emprisonnement ou encore la Nature qui peut rappeler l'état sauvage de l'Homme, son état primaire, non civilisé.

Les auteurs du gothique ont également développé des intrigues, aujourd'hui devenues propres au genre. On retrouve certaines d'entre elles dans *Bellefleur*, telles que la présence de

surnaturel et la menace de l'Autre, la présence de mystère, l'influence du passé sur les personnages, ou encore la persécution d'une demoiselle en détresse (Botting, 2, 44). Parmi les thèmes récurrents du gothique, et de *Bellefleur*, on retrouve le sentiment d'emprisonnement et de piège, le thème de l'oppression et de la persécution — utilisés de manière très captivante également dans « The Yellow Wallpaper » (1892) de Charlotte Perkins Gilman, la narratrice et personnage principale est forcée au repos par son mari et son médecin, et son double finit par lui apparaître dans sa chambre et l'empêche de dormir jusqu'à ce que finalement elle la libère. On retrouve aussi les notions de transgression des limites de l'acceptable et du raisonnable (Botting, 4). Kelly Hurley a également noté la présence du grotesque et de l'abject dans les œuvres gothiques (Spooner *et. al*, 137). Ces deux notions sont abordées en lien avec l'écoulement du temps et le changement du corps ainsi qu'avec la figure du monstre dans *Bellefleur*.

d) Le sujet

Le genre gothique a beaucoup évolué depuis sa naissance, comme le note Maurice Lévy, il « s'échappe sans cesse, sous la plume de la critique moderne, vers des espaces sémantiques nouveaux » (Lévy, loc. 243). S'il est important de refaire un point sur les origines du gothique c'est que *Bellefleur* est, en partie, un roman que l'on peut qualifier de gothique. Il aborde des thèmes propres à ce genre, et notamment au gothique féminin, qui seront étudiés ici en lien avec la construction du personnage féminin dans le roman. Bien que souvent vivement critiquée par les féministes (Daly, xvi), dans *Bellefleur*, Joyce Carol Oates donne aux personnages féminins une importance toute particulière dans l'intrigue. Parmi les trois personnages les plus importants, on retrouve une mère et sa fille, la dernière étant d'ailleurs la narratrice. Le sujet de cette étude est de comprendre comment les personnages féminins arrivent à transcender et à subvertir leur condition traditionnelle féminine, et vers quelle forme de pouvoir cela les mène. Afin de répondre à ces interrogations, ce travail se découpera en trois parties. La première portera sur le gothique et son expatriation outre-Atlantique, permettant ainsi de comprendre les enjeux du gothique américain et en quoi ils sont importants dans l'intrigue de *Bellefleur* ; puis sur le *female gothic* et sur le lien que l'on retrouve entre féminisme et littérature gothique ; et enfin nous aborderons la relation de Joyce Carol Oates au gothique dans son écriture et, plus particulièrement, dans *Bellefleur*. La seconde partie se concentrera sur la structure genrée que l'on retrouve dans *Bellefleur*. Nous commencerons avec les enjeux de pouvoir dépeints au sein de l'organisation familiale ; puis la représentation du patriarcat au travers de la masculinité, telle qu'elle s'est développée aux Etats-Unis depuis l'époque coloniale ; et nous finirons cette

partie avec l'étude de la revisite du personnage gothique de la demoiselle en détresse proposée dans *Bellefleur*. La dernière partie se focalisera sur la subversion et la transcendance du modèle genré dans le roman. Dans cette partie, nous analyserons les personnages féminins en lien avec le surnaturel et en quoi ce lien leur permet de subvertir le pouvoir patriarcal ; puis nous nous concentrerons sur la structure textuelle et narrative idiosyncratique de *Bellefleur* qui traduit une forme d'expérimentation féminine. Nous terminerons avec l'étude de la création d'un potentiel pouvoir féminin au sein du roman.

I- Autour du gothique

Le genre gothique est arrivé en Amérique avec les pèlerins anglais lors de la conquête de l'Amérique. Celui-ci a évolué pour s'inscrire dans le contexte américain, notamment avec les récits de captivité dans lesquels les Indigènes étaient décrits comme des monstres. Le passage à un décor américain a notamment permis d'explorer des sujets liés au nouveau continent, dont la « civilisation » des Indigènes, l'esclavage ou encore la rupture avec le Vieux Continent. Le gothique a également évolué pour dénoncer l'oppression des minorités, ceux que le gothique traditionnel illustrait comme des monstres, les hommes caucasiens étant la référence pour la normalité. Bien que réactionnaire au départ, le gothique permet parfois de dénoncer les abus de la société et de faire réfléchir le lecteur sur sa propre condition.

a) L'expatriation outre-Atlantique : le gothique américain

La naissance du sous-genre américain du gothique remonte à l'époque coloniale, lorsque les Britanniques se sont installés en Nouvelle-Angleterre et ont apporté avec eux la culture Européenne. L'importation de la culture britannique, notamment au travers des livres envoyés par bateaux, a permis à certains artistes de s'en inspirer pour créer leur propre culture. Les conventions du gothique européen ont donc été adaptées au décor américain et aux événements qui s'y sont déroulés comme la conquête de l'Ouest, le conflit avec les Natifs ou l'esclavage. Les thèmes abordés dans le gothique américain traduisent des angoisses vis-à-vis de la construction d'une société américaine (Botting, 117), la peur de l'échec du projet américain (Liénard, 793) et de l'homme américain, des crimes historiques (Hogle, 168), et de tout ce qui n'est pas humain, y compris la Nature (Byron *et. al*, 124-5). Au départ, le gothique américain se définissait selon Matthew Wynn Sivils dans *The Gothic World* ainsi : « *a work of literature containing an established set of elements borrowed or modified from Europe, such as haunted castles, family secrets, lost manuscripts, spectral figures and uncanny doubles.* » (122) Il ajoute cependant que le gothique américain se concentre également sur des aspects régionaux, psychologiques et environnementaux qui lui sont propres et n'est donc pas une copie du gothique européen.

1- Le passage à un *locus* américain

Si au départ le gothique américain a commencé par emprunter les traditions européennes — le décor de la maison hantée, de la prison et les sentiments de claustrophobie et d'obscurité

(Hogle, 168) — il s'est adapté au fil du temps à l'environnement américain. Suite à la colonisation du territoire américain, les auteurs de fiction gothique se sont inspirés des régions encore inconnues, et donc non cartographiées, pour leurs décors. Le décor de la maison hantée a ainsi été remplacé par la Nature américaine et ses frontières — frontières avec le reste du continent mais également avec les Autres — et la forêt américaine, perçue alors comme le royaume du Mal (car elle abrite des créatures sauvages), est devenue une source d'inspiration pour les auteurs (Byron *et. al.*, 123). Les plantes et les animaux ont alors été intégrés dans le décor afin d'accentuer le côté sauvage de ce nouveau territoire (Byron *et. al.*, 124). Ainsi, on retrouve souvent des représentations de panthères errantes dans les denses forêts américaines comme dans des œuvres de Charles Brockden Brown et Harriet Prescott Spofford.

Dans leur ouvrage *The Gothic World*, Glennis Byron et Dale Townshend expliquent que la frontière se transforme également dans la littérature gothique américaine :

American literature, from its very beginnings, takes up and magnifies these anxieties related to the landscape, installing within the haunted heart of American Gothic tradition the wilderness and the frontier as spaces of danger, savagery, and violence — and as uncanny contact zones with racialized and exoticized Others. (28)

Ce nouveau décor, typiquement américain, devient le lieu de rencontre entre les Natifs Américains et les Européens, opposant ainsi deux modes de vie différents qui tentent de se dominer l'un et l'autre. Le gothique américain traduit notamment le combat entre la civilisation européenne et la nature américaine, entre la conscience européenne et le Nouveau Monde (Byron *et. al.*, 28). Les angoisses des Européens face aux peuples *sauvages* qui habitaient déjà l'Amérique ont ainsi donné naissance aux récits de captivité qui font partie intégrante de la tradition gothique américaine.

Paradoxalement, le décor gothique s'est également urbanisé dans la tradition américaine. Charles Brockden Brown, considéré comme le pionnier de la littérature gothique américaine, a amené l'intrigue gothique jusque dans les villes, comme dans *Ormond* (1799) et *Arthur Mervyn* (1799-1800) où l'histoire se déroule à Philadelphie durant la fièvre jaune de 1793. Dans ces deux récits, Brown dépeint Philadelphie comme un labyrinthe cachant le vice, un endroit où se mêlent les morts et les vivants, les vautours et leurs victimes (Byron *et. al.*, 33). Le décor urbain en littérature gothique provoque le même sentiment d'angoisse que le décor traditionnel européen, à un détail près : l'origine de l'angoisse ne peut être localisée dans le décor urbain (Weinstock, 157). La majorité des Américains vivaient en zone rurale au dix-huitième et dix-neuvième siècles, le décor urbain était inconnu pour beaucoup et donc source d'angoisses (Weinstock, 157-8). Ainsi, de nombreux auteurs — Edgar Allan Poe et George

Lippard notamment — ont utilisé un décor urbain pour leurs récits gothiques. Dans *The Quaker City, or the Monks of Monk Hall* de George Lippard (1885), Philadelphie est cette fois-ci le théâtre d'activités criminelles intrinsèquement liées à la ville en elle-même, créant ainsi une atmosphère angoissante. La ville et la criminalité sont liées et inséparables dans ce roman (Weinstock, 159).

Bien que le décor urbain et la Nature aient remplacé le traditionnel décor gothique, les ruines n'ont pour autant pas été effacées du décor gothique américain. Au contraire, celles-ci ont été intégrées et transformées pour correspondre aux enjeux du gothique américain. Ainsi, les ruines américaines sont qualifiées d'hétérotopies par Michel Foucauld en ce qu'elles désignent « une utopie réalisée, un lieu qui contient tous les autres ou qui les reflète tous, mais pour suspendre, neutraliser, ou inverser leurs rapports. Elle est la matérialisation d'un espace autre » (Roman, 74). Les ruines américaines représentent ainsi l'échec du rêve américain, comme avec la ruée vers l'or et les nombreuses villes construites pour l'occasion et depuis désertées (villes fantômes), ou alors les attaques menées contre le système démocratique américain, diverses tentatives de renverser une superpuissance économique mondiale (l'attaque du 11 septembre 2001 sur les tours jumelles). Ces ruines montrent ainsi le côté sombre de l'Amérique : derrière son rayonnement international et la notion d'*American dream*, on trouve une Amérique tiraillée entre son désir de réussite et les différents échecs de son passé (le déplacement et le massacre des Natifs américain, l'esclavage, les villes fantômes, les crises économiques, la guerre). Cette expérience américaine est d'ailleurs également décrite au travers de quatre catégories de monstres (Crow, 42). Dans la première, l'autre culturel, on retrouve les Natifs Américains, les Afro-Américains et les immigrés venus chercher refuge et fortune aux Etats-Unis. On retrouve ce type de monstres dans les récits de captivité notamment, qui ont permis de légitimer l'oppression des Indigènes par les Puritains en faisant passer les premiers pour des démons au service du Diable. Parmi les auteurs américains ayant contribué à cette démonisation des Indigènes on retrouve Cotton Mather dans *The Wonders of the Invisible World* (1693) et Mary Rowlandson dans *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682) (Crow *et. al.*, 42). Autre catégorie de monstres, les monstres dits numineux, représentant Dieu, ses agents et ses adversaires. Parmi eux, on retrouve donc les sorcières, les vampires et autres créatures surnaturelles. La troisième catégorie de monstres regroupe les monstres nés de l'intervention humaine, un thème pour la première fois abordé par Mary Shelley dans *Frankenstein* en 1818. Parmi ces monstres, on retrouve donc les zombies, les cyborgs et les catastrophes naturelles causées par l'activité humaine. Enfin, la dernière

catégorie de monstres, largement utilisée dans le gothique américain, regroupe les monstres naturels tels les cryptides (monstres nés des légendes, on en retrouve trois principaux dans la légende américaine : Bigfoot, le diable de Jersey et Chupacabra), les virus et les cataclysmes. Ces monstres et ruines témoignent ainsi de l'échec de l'économie moderne, du pouvoir technologique et de l'« *American way of life* » (Crow *et. al*, 29).

2- L'influence de la période coloniale

Lorsque les Européens sont arrivés en Amérique pour s'y installer, ils ont apporté avec eux leurs cultures, et au fil du temps, celles-ci se sont adaptées au contexte et au paysage américain. Ainsi, il semble évident de dire que la littérature américaine gothique a été largement influencée par la période coloniale. En effet, dans celle-ci, on peut noter une relation ambiguë avec la nation-mère britannique. Comme le note Marie Liénard dans son article « Le Gothique Américain », on retrouve la « culpabilité du révolutionnaire qui a « tué » la mère-patrie anglaise » (792). Le lien entre les Etats-Unis et la Grande-Bretagne dans la fiction gothique est ainsi associée au complexe d'Œdipe, où l'enfant américain, désireux de sa liberté, détruit l'Europe paternelle (Crow *et. al*, 6).² Un autre conflit qui a profondément marqué l'expérience américaine lors de la période coloniale est celui de l'opposition entre la nature et la civilisation, ou comme l'expliquent Mogen, Sanders et Karpinshi : « *the battle between (...) the mental landscape of European consciousness and the physical and psychical landscape of the New World* » (Byron *et. al*, 28). Cette angoisse se retrouve dans les écrits des premiers colons et des Puritains, où la survie est un combat contre la nature hostile américaine, et où la civilisation l'emporte sur la barbarie (Crow *et. al*, 20).

La nature américaine, nous l'avons vu, était décrite comme le royaume des démons et du diable par les Puritains, et notamment par Cotton Mather. Ce royaume abritait nombre de créatures surnaturelles utilisées par les Puritains dans leurs écrits et sermons pour justifier l'oppression de l'Autre. Ainsi, les procès de Salem — plus nombreux et violents et que ceux des autres colonies (Weinstock, 19) — ont eu une influence toute particulière sur les œuvres gothiques américaines. En effet, on retrouve le personnage de la sorcière et l'intrigue de la chasse aux sorcières dans beaucoup d'œuvres. Les hommes et femmes accusés de sorcellerie pendant les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles — la majeure partie était d'ailleurs des femmes, représentantes de l'Autre sexe — et jugés coupables étaient emprisonnés ou exécutés, contribuant ainsi à l'irruption du gothique dans la vie de tous les jours, ce qui trouva un écho

² Cette idée a été amenée par Leslie Fiedler dans *Love and Death in the American Novel* (1960).

dans la littérature américaine (Weinstock, 19). Les sorcières — je parle ici au féminin, car la sorcellerie est largement associée aux femmes — étaient perçues comme des servantes du Diable, venues pour détruire l'œuvre des Puritains, et donc de Dieu. Ainsi, on peut percevoir en elles une force subversive cherchant à renverser l'autorité établie. Elles étaient donc représentées comme une menace à l'ordre des colonies et un danger pour les Hommes — au sens êtres humains — par Cotton Mather. Aujourd'hui encore, les sorcières occupent une place importante dans la littérature gothique américaine. On les retrouve notamment dans l'œuvre de Shirley Jackson *We Have Always Lived in the Castle* (1962) mais au travers d'une grammaire de la comparaison. L'association de Merricat avec la sorcellerie n'est jamais explicite, mais le sous-entendu est bien là lorsqu'elle s'adonne à des rituels pour chasser son cousin Charles — représentant de l'autorité masculine et d'un ordre établi—de la maison familiale.

Comme Eric Savoy le note dans *A Cambridge Companion to Gothic Fiction*, l'Amérique est hantée par « *a profound anxiety about historical crimes and perverse human desires that cast their shadow on what many would like to be the sunny American republic* » (168). Parmi ces crimes, se trouvent les procès pour sorcellerie, mais également l'oppression et la persécution des peuples Indigènes. Décrits comme des créatures maléfiques habitant le royaume du Mal, les peuples Indigènes ont été les victimes des colons qui utilisaient cette association avec le Mal pour justifier leurs actes de barbarie — car sous le prétexte de la civilisation du Nouveau Monde, c'est bien ce qu'ils faisaient — et le dénigrement d'une race décrite comme inférieure. La figure du monstre culturel évoquée plus tôt était directement liée avec les Indigènes, une façon pour les Puritains de renforcer leur idéologie exceptionnaliste (Crow *et. al.*, 42). Andrew Weinstock l'explique dans son chapitre sur les monstres américains dans *A Companion to American Gothic* : « *in the indigenous inhabitants of North America, Europeans found the monsters they conjectured* » (Crow *et. al.*, 43). Ainsi, survivre dans la nature américaine était vu comme un combat contre les « *savage brutish men* » (Crow, *et. al.*, 43), un combat entre le bien et le mal. C'est ainsi que sont nés les récits de captivité, narrant l'histoire supposée vraie d'Européens capturés par des Indigènes. Le plus célèbre d'entre eux, *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, a été écrit par l'auteure du même nom en 1682. Dans ce récit, Mrs. Rowlandson raconte comment elle a vécu sa captivité et comment elle est revenue à son instinct primaire en mangeant comme les Indigènes qui l'avaient capturée. Elle décrit sa captivité comme une descente à l'état sauvage et une période de grande déception (elle perd d'abord son mari des suites de ses blessures et est séparée de ses enfants et amis plusieurs fois durant sa captivité). Un autre récit de captivité qui a beaucoup influencé la littérature

américaine est celui d'Hannah Dustan publié par Cotton Mather en 1697. Dans ce récit, Hannah Dustan, son bébé et sa nourrice sont enlevés par des Abenakis mais réussissent à se libérer en tuant dix d'entre eux pendant la nuit. Dans ce récit, les Abenakis sont décrits comme des êtres monstrueux et violents, ils extirpent les cerveaux des enfants, fouettent et font subir le châtement des baguettes à leurs captifs (Crow *et. al*, 88). En décrivant la fuite d'Hannah Dustan et des autres otages grâce à la violence, Cotton Mather a aidé à légitimer la violence envers les Indigènes et a montré qu'au contact de la sauvagerie, la civilisation était en danger (retour à l'instinct de survie). Là encore, c'est la peur de l'échec du projet américain qui est implicite, projet qui repose sur une histoire d'oppression et d'injustice.

3- Un récit hanté par la notion de race

Leslie Fiedler dans *Love and Death in the American Novel* (1960) expose l'idée que la société américaine est hantée par la notion de race. Il explique que malgré le désir des Européens de bâtir une nouvelle société loin du mal qui rongait l'Europe, ce désir s'est traduit par tout autant de violence en Amérique (Fiedler, 143). L'existence de la république américaine repose donc sur une histoire d'exploitation économique et de terreur raciale (Spooner *et. al*, 63) et ces injustices hantent toujours les récits américains (Hogle, 176). Jerold E. Hogle reprend l'idée d'Anna Sonser ainsi : « *each American Gothic "novel" of importance (...) is a "palimpsest" that, once penetrated, "reveals traces" of such hidden dynamics as a conflicted "sense of identity that is conferred by historical ownership of plantations and slaves" »* (Crow *et. al*, 7). Les œuvres du gothique américain sont inspirées les unes des autres afin de mettre en lumière l'ambiguïté de la construction de la « *sunny American republic* » (Hogle, 168). Le gothique américain est donc fortement marqué par les thèmes de l'oppression raciale et de l'esclavage. Les opposants et les partisans de l'abolition de l'esclavage utilisaient déjà le genre du gothique pour mettre en avant leurs arguments. Les esclavagistes associaient ainsi la couleur noire aux monstres, permettant ainsi de faire le rapprochement entre la couleur de peau d'un individu et son statut social, et ils décrivaient les esclaves comme des démons assoiffés de sang ("*bloodthirsty fiends*" (Crow *et. al*, 73)). En déshumanisant l'esclave, ils défendaient leur point de vue sur la supériorité de l'homme blanc européen et ils légitimaient l'esclavage. Quant aux abolitionnistes, ils utilisaient les témoignages des esclaves afin de démontrer l'atrocité de ce système. Les récits mettaient en lumière les conditions de vie déplorables des esclaves, leurs angoisses et la violence dont ils étaient les victimes. Cependant, le genre gothique ayant contribué à la déshumanisation des esclaves, il était difficile pour eux de s'exprimer au travers de ce genre littéraire (Crow *et. al*, 73). Les récits gothiques sur l'esclavage aux Etats-Unis sont

si nombreux qu'un sous-genre du gothique spécialement dédié à cela est né : le *southern gothic*. Les œuvres de ce sous-genre démontrent donc que la liberté est une notion racialisée en Amérique de par le marché de l'esclavage et son institution qui ont perduré pendant plusieurs siècles avant d'être abolis avec difficulté (Crow *et. al*, 71). Parmi les auteurs de ce genre, on retrouve Toni Morrison, dont l'œuvre la plus parlante reste *Beloved*. Dans ce roman, Sethe, une esclave, décide de noyer son bébé dans la forêt afin de lui éviter une vie de souffrances en tant qu'esclave. Mais plusieurs années après alors qu'elle a réussi à fuir la plantation, Sethe se sent toujours coupable pour son acte. C'est alors qu'une jeune fille du nom de Beloved — nom inscrit sur la tombe de sa fille — arrive dans le village de Sethe. Cette dernière devient obsédée par Beloved, pensant qu'elle est la réincarnation de sa fille. Le récit décrit les effets dévastateurs à court et à long terme sur les esclaves. Dans ce roman, l'idée que la terre absorbe les souffrances du monde pour les utiliser et hanter les vivants (Byron *et. al*, 129) est explicite. Le sud des Etats-Unis est devenu au fil des récits intrinsèquement gothique. Il était le site de nombreuses plantations et donc construit sur les efforts des esclaves africains (Byron *e. al*, 127), en faisant un site propice au retour du refoulé.

Mais la notion de race aux Etats-Unis est complexe. Les nombreuses études scientifiques des XVIIIème et XIXème siècles ont renforcé l'idée que la race blanche était supérieure à la race noire, et que l'appartenance à l'une ou l'autre race se trouvait dans le sang et donc dans l'ascendance. Cette idée se retrouve également dans les récits gothiques américains, où la notion de race se retrouve complexifiée. C'est notamment le cas dans *A Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* d'Edgar Allan Poe, où un jeune homme de sang mêlé (un père américain et une mère Indienne) est finalement considéré comme un homme de race blanche par le narrateur lorsqu'ils se retrouvent en danger sur l'île de Tsalal (Weinstock, 90). C'est également le cas dans le récit de Mary Rowlandson. Une fois revenue de sa captivité, Rowlandson se décrit comme changée, comme autre. Au contact de l'autre racialisé, elle a changé pour leur ressembler, effaçant ainsi les différences entre les deux races qu'elle décrit tout au long de son récit.

L'altérité est souvent associée à la monstruosité dans le gothique. L'altérité peut être incarné par une différence de race, une différence physique, ou encore une différence sexuelle. En exposant l'altérité raciale comme une forme de monstruosité, la race blanche a permis à l'exceptionnalisme puritain de s'ancrer dans la culture américaine. Dans le gothique féminin, l'autre sexuel n'est plus la femme mais l'homme, et celui-ci est la source de terreur. Ce genre,

récemment nommé, a permis de mettre en lumière l'oppression subie par les femmes dans le système patriarcal.

b) Le *Female Gothic*

Le personnage féminin dans la littérature gothique traditionnelle a longtemps incarné deux modèles de féminité : elle était l'ange piégée dans un système oppressif, la demoiselle en détresse ou bien la séductrice, figure surnaturelle présente pour tenter d'autres personnages. Ces deux modèles ont majoritairement été créés et relayés par des hommes, notamment Samuel Richardson qui présente Pamela dans le roman éponyme comme l'incarnation de la vertu (selon le sous-titre du roman) ou encore Matthew Lewis dans *The Monk* avec le personnage de Matilda, une séductrice liée aux forces du mal. Cette représentation manichéenne de la femme dans la littérature gothique a peu à peu changé à mesure que les femmes ont fait entendre leur insatisfaction vis-à-vis de leur position dans la société. Le gothique féminin est un genre qui rassemble les œuvres gothiques qui dénoncent l'oppression des femmes dans le système patriarcal.

1- Une critique littéraire récente

La formulation *female gothic* est née dans les années 1960 et 1970 suite à la montée du féminisme et de l'étude critique féministe aux États-Unis et en Europe. Au départ, ce terme servait davantage à remettre sur le devant de la scène une tradition littéraire féminine perdue qu'à mettre en lumière une tradition culturelle misogyne (Wallace et Smith, 14). C'est seulement dans les années 1990 que le terme devient vraiment important dans la critique littéraire, lorsque de nombreux débats sur son utilité voient le jour. Pour Diana Wallace, ce sont Ellen Moers et l'étude de Sandra Gilbert et Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979) qui ont rendu le *female gothic* aussi important dans la critique féministe (Wallace, 15). Si la critique du *female gothic* est récente, les œuvres de ce sous-genre du gothique datent d'il y a bien plus longtemps. En effet, en Grande-Bretagne, les auteures Ann Radcliffe, Jane Austen ou encore Charlotte Brontë se sont emparées de ce style pour parler de la condition féminine. Aux États-Unis, des auteures comme Toni Morrison, Shirley Jackson ou encore Charlotte Perkins Gilman se sont illustrées dans ce genre. On retrouve également des auteurs d'œuvres pouvant être classées dans le *female gothic* (si pas entièrement, au moins partiellement) comme Charles Brockden Brown avec son roman *Wieland : or the Transformation*. Dans cette œuvre, Brown

démontre les formes de violence et de victimisation dont souffrent les femmes dans la société patriarcale (Byron *et. al.*, 34-5).

C'est Ellen Moers qui est à l'origine de la formulation *female gothic*. Dans son œuvre *Literary Women* (1976), elle dédie plusieurs pages à ce sous-genre du gothique qu'elle définit comme suit : « *the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.* » (Moers, 90) A cette première définition, Ellen Moers rajoute en 1991 que le *female gothic* est un mode d'écriture : « *a mode of writing which corresponded to the 'feminine, the romantic, the transgressive, and the revolutionary'* » (Powell et Smith, 111). Diane Long Hoeveler préfère parler de « *Gothic feminism* », expliquant la naissance de ce genre ainsi :

[it was] born when women realized that they had a formidable external enemy—the ravening, lustful, greedy patriarch—in addition to their own internal enemy: their perception of the sexual difference as a weakness. (Powell et Smith, 115)

Ainsi, l'intrigue générale tourne autour d'une héroïne confinée dans un bâtiment sombre et mystérieux et dominée par un homme plus âgé et plus puissant (Powell et Smith, 112). On retrouve des thèmes récurrents tels que le mariage, la maternité, les lois sur l'héritage, le peu de possibilités de développement pour les femmes (Weinstock, 99). Les conventions et tropes du gothique permettent aux auteurs d'insister sur le côté oppressant de ces étapes *traditionnelles* de la vie d'une femme. Aujourd'hui, l'étude du *female gothic* se penche sur les problèmes d'identité nationale, de sexualité, de race, de langage et d'histoire dépeints dans les récits (Wallace et Smith, 6).

Mais depuis les années 1990, le terme *female gothic* est très controversé. L'étude de ce genre était majoritairement basée sur une étude psychanalytique et cela a mené les critiques dans une impasse selon Robert Miles (Wallace et Smith, 4). Il a donc appelé les chercheurs à trouver une alternative à la lecture psychanalytique afin de redynamiser la critique du *female gothic*. Lorsqu'Ellen Moers a ouvert la voie à ce champ critique, elle est partie du constat qu'Ann Radcliffe était la première auteure à avoir fait usage du *female gothic*, cependant, Diana Wallace affirme que cela revient à mettre de côté des éléments cruciaux de l'histoire de ce genre (Wallace, 16). Il lui semble donc plus judicieux de partir de l'œuvre de Sophia Lee *The Recess* (1783-5) comme point de départ du genre. Également, lorsqu'Anne Williams évoque les différences entre les conventions du *male gothic* et du *female gothic*, Wallace remarque que les conventions évoquées par Williams ne peuvent pas s'appliquer à toutes les œuvres de l'un ou

de l'autre genre et qu'il faut donc revoir celles-ci.³ Ainsi, les nombreuses critiques au sujet de ce genre l'ont amené à évoluer et à muter afin d'élargir son champ d'études. Ont découlé de cela les critiques sur le gothique féministe, lesbien, comique, post-féministe (Wallace et Smith, 11)⁴. E. J. Clery a quant à elle préféré utiliser le terme de « *women's gothic* » pour son étude du genre en 2000 (Wallace et Smith, 15).

2- L'oppression de la femme dans le système patriarcal

"[H]undreds of female authors made use of the Gothic mode in order to express their frustration with and anger at the circumscribed roles available to them" (Weinstock, 99). En une phrase Diane Long Hoeveler résume le problème que l'on retrouve au cœur des œuvres du *female gothic*. Parmi les thèmes les plus utilisés pour exprimer cette colère et cette frustration, on retrouve le mariage, la maternité et la législation sur l'héritage. Les œuvres du *female gothic* mettent en avant le statut inférieur de la femme aux yeux des hommes, ceux-ci les considérant comme leurs inférieures. Dans la nouvelle « The Giant Wistaria » (1891) de Charlotte Perkins Gilman, l'auteure met très clairement en lumière le rôle de monnaie d'échange occupé par les femmes au moment du mariage. Lorsque la mère fait part de ses appréhensions concernant le mariage de sa fille avec son cousin à son époux, ce dernier répond sèchement : « *'Art thou mad, woman? She weddeth him ere we sail tomorrow, or she stayeth ever in that chamber.* » Avant de rajouter qu'il (son futur époux) « *saveth our house from open shame* » (Perkins Gilman, loc. 620). On comprend donc que la jeune femme n'a pas d'autre choix que d'accepter le mariage qui lui est imposé par son père si elle souhaite continuer à vivre. En effet, dans cette nouvelle, la jeune fille a donné naissance à un enfant d'une liaison extra-maritale, et la famille retourne en Angleterre dès le lendemain de l'accouchement pour s'épargner la honte associée à cela. Si elle refusait d'épouser son cousin, la jeune femme devrait rester seule en Amérique, abandonnée par le reste de sa famille. C'est d'ailleurs le choix que la jeune femme fait. Plutôt que de consentir à une union forcée et d'abandonner son enfant, elle préfère se jeter dans le puit de la maison et continue alors à hanter la maison.

³ Wallace explique que les conventions développées par Williams dans *Art of Darkness : A Poetics of Gothic* (1995) sont les suivantes : « *First, whereas the Female Gothic centralizes the female point of view and generates suspense through its limitation, the Male Gothic uses multiple point of views, and generates dramatic irony. Second, whereas the Female Gothic explains the ghosts, the male formula accepts the supernatural as part of the 'reality' of its world. Third, 'the Male Gothic has a tragic plot. The female formula demands a happy ending, the conventional marriage of Western comedy.'* Finally, while the Female Gothic is organised around terror provoked by an imagined threat, the Male Gothic 'specializes in horror' and focuses 'on female suffering' ». (Wallace, 17).

⁴ Le terme de post-féminisme est une expression de Benjamin A. Brabon et Stéphanie Genz inventée dans le but de voir plus loin que les effets de la deuxième vague de féminisme (Wallace et Smith, p. 5-6).

Au moment du mariage, les femmes deviennent des esclaves de façon légale selon John Stuart Mill. Diana Wallace explique son point de vue ainsi :

Like Wollstonecraft, Mill develops the analogy between marriage and slavery, asserting that: 'Marriage is the only actual bondage known to our law. There remain no legal slaves, except the mistress of every house' (220). Within marriage, then, woman is 'an upper servant, a nurse, or a mistress' or (echoing Wollstonecraft's 'cipher'), 'a nothing' (Wallace et Smith, 34).

Les femmes sont donc coincées dans la sphère du domestique une fois mariée, et doivent répondre aux ordres de leurs époux. Les œuvres du *female gothic* dépeignent donc également l'oppression des femmes dans la sphère privée, qualifiée par Sandra Gilbert et Susan Gubar de « *miniaturized kingdom in which the best of women is not only like a dwarf but like a dwarf's servant* » (Gilbert et Gubar, 2020, 40). D'ailleurs, à la suite du mariage, la femme disparaît légalement sous l'influence de son époux. C'est en effet ce qu'expliquent les *coverture laws*, qui ont eu beaucoup d'impact en Angleterre, mais également dans les colonies britanniques, soumises à l'autorité de la couronne. Les femmes n'existant plus après le mariage, elles pouvaient souffrir d'une perte d'identité, d'un sentiment de possession et de de confinement Horner *et. al*, 75) que l'on retrouve dans beaucoup d'œuvres du *female gothic*. En 1854, Coventry Patmore a créé l'idéal de l'Ange dans la maison (« *angel in the house* ») dans son poème du même nom et a par la même occasion beaucoup influencé la vision de la femme mariée. Charlotte Perkins Gilman remet en question cette vision de la femme dans sa nouvelle « *An Extinct Angel* » (1891). Elle décrit la race des anges de maison comme suit :

It was the business of the angel to assuage, to soothe, to comfort, to delight. No matter how unruly were the passions of the owner, sometimes even to the extent of legally beating his angel with 'a stick no thicker than his thumb,' the angel was to have no passion whatever—unless self-sacrifice may be called a passion, and indeed it often amounted to one with her (Perkins Gilman, loc. 756).

L'utilisation du passé par Gilman démontre la vision archaïque que les hommes ont des femmes. Elle ironise également sur le droit que les hommes avaient de battre leur femme *légalement* et l'interdiction pour celles-ci de se révolter. Gilman continue en ajoutant que les tâches ménagères devaient être effectuées « *without the slightest diminution of angelic virtues* » qui elles, bien qu'inaccessibles aux humains, faisaient l'objet de nombreux livres de critiques et de conseils par les hommes (Perkins Gilman, loc. 769). Et de rajouter à quel point cela semble étrange que les hommes, ne pouvant atteindre les qualités des anges, se permettent d'écrire des livres pour les éduquer. On le comprend avec cette nouvelle, la vie des femmes était encadrée et régie par les hommes et la possibilité d'une vie différente était inexistante ou presque.

L'éducation apportée aux enfants par les femmes a contribué à continuer ce cycle de domination des femmes par les hommes. Selon Nancy Chodorow, les femmes, une fois mères, participent à la reproduction du système patriarcal en élevant leurs filles et leurs fils

différemment (Chodorow, 103). De cette façon, les filles sont des extensions et reproductions de leurs mères et risquent donc de subir le même emprisonnement au sein de la sphère domestique (Horner *et. al*, 75). On retrouve cette idée dans le roman de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959). Eleanor, le personnage principal de l'histoire a, dans un temps qui précède celui de la narration, dû prendre soin de sa mère malade pendant des années, incarnant ainsi la figure de l'ange de la maison vue plus tôt. Une fois sa mère décédée, Eleanor tente de prendre son envol et son indépendance mais est très vite hantée par le souvenir de sa mère une fois à Hill House. A plusieurs moments, le message « *HELP ELEANOR COME HOME* » (Jackson, *Hill House*, 155) rappelant ainsi que la place du personnage est à la *maison*, dans la sphère privée et que la rupture avec le rôle et la place traditionnelle de la femme est impossible. Eleanor incarne donc la femme tiraillée entre ses devoirs domestiques et ses envies de rentrer dans la sphère publique, puisqu'elle parle à plusieurs moments de travailler dans la boutique de Theodora. La figure de la femme tiraillée entre les sphères publiques et privées est traitée également dans « *The Yellow Wallpaper* » (1892) de Charlotte Perkins Gilman. Dans cette nouvelle, la narratrice s'est fait prescrire du repos par son médecin à la suite d'une dépression post-partum et est interdite de quelque activité d'agrément. Cette nouvelle est en partie autobiographique car Gilman a bien souffert d'une même dépression et son médecin lui avait prescrit le même traitement : du repos, des médicaments et une totale isolation avant de lui conseiller de vivre une vie aussi domestique que possible (Perkins Gilman, loc. 95). Ainsi, l'activité d'écriture que la narratrice apprécie tant dans « *The Yellow Wallpaper* » peut être considérée comme un lien avec la sphère publique et le travail. Durant toute la nouvelle, l'époux de la narratrice l'empêche d'écrire. Sous cette influence, la narratrice commence à voir quelqu'un dans les rayures de la tapisserie. Finalement, cette personne n'est autre que le double (ou *doppelgänger*) de la narratrice qui souhaite se libérer de la prison qu'est la sphère domestique. Elle finit par convaincre la narratrice de la libérer et brise ainsi les liens entre elle et son mari. Ce personnage féminin de la narratrice, qui est en même temps son double (appelé Jane), est le parfait exemple d'un personnage proto-féministe car elle essaie de résister au pouvoir patriarcal (Spooner *et. al*, 155).

3- La remise en question du patriarcat

« *Gothic heroines always cause the downfall of the patriarchal figures or institutions that seek to entrap them, and their fears are never merely imagined* » (Spooner *et. al*, 155). Si on peut débattre de cette affirmation, il est toutefois possible de tomber en accord sur un point : les œuvres du *female gothic* remettent toujours en question le système patriarcal établi. Comme

Helene Meyers l'explique dans son ouvrage *Femicidal Fears : Narratives of the Female Gothic Experience*, tant les auteures que les lectrices de ce genre s'en sont servies pour dénoncer la condition féminine.⁵ Ainsi, on peut dire que le *female gothic* est un genre qui tente à la fois de réagir face au système social en dénonçant la condition féminine mais qui tente également d'intervenir dans les débats de son époque (Spooner *et. al*, 156). Comme l'explique Lauren Fitzgerald dans *The Female Gothic : New Directions*, « *In naming Female Gothic, she [Ellen Moers] initiated women's claim to the Gothic and reclaimed women's lost legacy from masculinising villains* » (20), permettant ainsi aux femmes de renverser la tradition littéraire masculine et d'intégrer le canon littéraire elles aussi. S'il est difficile de s'accorder sur le fait que l'héroïne gothique cause *toujours* la chute du patriarcat, il est évident que celle-ci le remet au moins en question.

Depuis de nombreux siècles, la femme est associée à la nature par les hommes, qui quant à eux sont associés (ou s'associent) à la culture. Dans les œuvres du gothique en général, on associe alors le décor naturel à la femme et la construction humaine à l'homme. On peut noter cependant que dans certaines œuvres, la nature reprend ses droits sur la construction humaine, imageant ainsi la remise en question et le renversement du patriarcat par les femmes. Ainsi, dans « *The Fall of the House of Usher* », la tempête qui détruit le manoir de Roderick Usher coïncide avec le moment où sa sœur, enterrée vivante, revient pour l'effrayer à mort. Dans l'une des nouvelles les plus connues de Charlotte Perkins Gilman, « *The Giant Wistaria* », on observe le même procédé. Dans la première partie de la nouvelle, la fille de Samuel Dwining donne naissance à l'enfant d'une union illégitime et celui-ci souhaite éviter la honte qui risque d'accabler sa famille en retournant en Angleterre et en mariant sa fille à un cousin. La scène se passe à l'ombre d'une glycine plantée par Mme Dwining. La seconde partie de la nouvelle met en scène trois couples d'amis qui viennent passer des vacances dans cette maison. Lorsqu'ils arrivent sur place, la maison est décrite comme étant recouverte de glycines (Perkins Gilman, loc. 645). La maison en elle-même semble avoir été abîmée par le temps. Dès le début de la seconde partie on comprend que les femmes de la famille Dwining, représentées par la nature, ont fini par prendre le dessus sur la maison construite par les hommes. Alors que les trois couples sont persuadés que la maison est hantée, c'est d'ailleurs pour cela que leur choix de vacances s'est porté sur cette maison, ils vont tous avoir des visions d'une jeune fille tentant de fuir la maison mais retournant irrémédiablement au puits dans la cave. En allant inspecter le

⁵ « *women writers and readers have used the female Gothic tradition to protest and accomodate themselves to women's lot* » (Meyers, 26).

puits, ils y découvrent le corps d'un nourrisson d'à peine un mois, puis sous le porche, au milieu des racines de glycines, les ossements de la jeune mère du bébé (Perkins Gilman, loc. 752). Alors que la maison tombe en ruine et se laisse envahir par la végétation environnante, dont les glycines plantées par Mme Dwining, le crime du père envers sa fille et son enfant est exposé au grand jour. Deux hypothèses se présentent : la jeune fille a préféré tuer son enfant et se suicider ensuite plutôt que de l'abandonner alors qu'elle devait partir en Angleterre, ou le père, ne pouvant convaincre sa fille d'épouser son cousin et d'abandonner l'enfant, les a assassinés tous les deux. Dans les deux hypothèses, c'est le système patriarcal qui est dénoncé, la façon dont les femmes sont contrôlées par les hommes pour faire de bons mariages et ne pas apporter la honte sur la famille. Dans le cas de « The Giant Wistaria », bien que la jeune fille et son enfant soient décédés, au travers de la nature ils dénoncent les actes du père et prennent le dessus sur celui-ci en envahissant la maison qu'il a fait construire.

L'autorité masculine est également renversée grâce à l'utilisation de l'*inquiétante étrangeté* et de la figure du double maléfique ou doppelgänger. Ce qui devait rester caché remonte à la surface et produit la chute du système patriarcal. Dans « The Yellow Wallpaper » de Charlotte Perkins Gilman, la narratrice raconte que son médecin lui a prescrit un repos complet, au calme et que de ce fait elle n'a même pas le droit de vaquer à son loisir préféré : l'écriture. Elle arrive cependant à tromper la vigilance de Jenny, sa belle-sœur, et celle de John, son mari, et écrit une sorte de journal intime qui constitue le récit. Au départ, elle explique ce dont elle souffre, une dépression nerveuse, que l'on finit par relier à son accouchement au fil du récit. Ensuite, elle décrit la maison qu'elle occupe avec John pour se reposer : une vieille bâtisse, transmise de génération en génération, et qu'elle pense hantée car autrement « *why should it be let so cheaply?* » (Perkins Gilman, loc. 133) La maison est isolée et agréable mais la narratrice ne peut s'empêcher d'avoir un mauvais pressentiment vis-à-vis de celle-ci. Finalement c'est dans sa chambre — où elle passe tout son temps depuis plusieurs semaines — qu'elle finit par apercevoir une femme dans le papier peint. Son mari ne veut pas croire qu'il se passe quoi que ce soit d'inexplicable — c'est un homme de sciences — et continue d'ignorer les propos de la narratrice qui devient rapidement obsédée par le papier peint. A la fin de la nouvelle, le jour précédant le départ de la maison, la narratrice s'enferme dans la chambre et arrache le papier. C'est alors que son récit devient plus complexe : la femme qu'elle voyait dans le papier peint s'exprime dans la narration également. Leurs voix se mélangent et la fusion entre les deux personnages devient totale quand la quasi-totalité du papier est arraché et que Jane — le double

de la narratrice — ne peut pas être renvoyée dedans.⁶ Lorsque la narratrice a laissé son double prendre le contrôle, elle s'est dé faite de ses liens à son mari et au reste de sa famille et est ainsi sortie du système d'oppression dans lequel elle était faite prisonnière.

Il arrive également que les personnages féminins renversent le système patriarcal en obtenant le pouvoir et en créant donc un système matriarcal. Les personnages féminins se soutiennent et font face ensemble aux tentatives des personnages masculins de reprendre le pouvoir. En s'alliant, les femmes sont plus fortes face au système patriarcal qui tente de les isoler (Gilbert et Gubar, 2020, 517). On retrouve cette idée dans le dernier roman de Shirley Jackson *We Have Always Lived in the Castle* (1962). Dans ce roman, les deux personnages principaux sont deux jeunes sœurs, isolées du reste du village depuis l'assassinat de leur famille quelques années auparavant. Le seul survivant — autre que les deux sœurs — est leur oncle mais ses capacités motrices et psychologiques ont été fortement dégradées suite à la consommation d'arsenic. Le récit est raconté par Merricat, la plus jeune des deux sœurs. A de nombreuses reprises, elle répète qu'elles sont très heureuses de leur façon de vivre en autarcie et que la présence de leur oncle ne les dérange pas du fait de sa dépendance. Elles ont donc un pouvoir total dans leur maison et ne sont jamais dérangées par leurs voisins qui les ont toujours détestées.⁷ Mais ce matriarcat est bouleversé lorsque leur cousin Charles leur rend visite et décide de prolonger son séjour chez les deux sœurs. Il essaie par tous les moyens de prendre la place vacante de patriarche au sein de la famille et tente de séparer les deux sœurs en les ligant l'une contre l'autre. Il arrive doucement à convaincre la plus âgée des deux sœurs, Constance, mais Merricat se montre beaucoup moins docile avec lui. A plusieurs reprises elle élabore des stratagèmes pour le faire partir : elle dérange toute la chambre de leur père — chambre occupée par Charles — et inonde le matelas d'eau sale, elle s'adonne à des petits rituels « magiques » et finit par mettre le feu à la poubelle de la chambre, feu qui s'étend à tout l'étage de la maison. Suite à cet incendie, les deux sœurs s'enferment dans la maison et n'ouvrent plus jamais à personne, pas même aux villageois qui leur apportent des vivres. Leur cousin tente à plusieurs reprises d'être accepté dans la maison à nouveau (il veut avoir accès au coffre-fort) mais les deux sœurs restent barricadées à l'intérieur. Finalement, elles retrouvent la petite vie tranquille qu'elles menaient avant l'arrivée de Charles, débarrassées de leur oncle qui est décédé pendant l'incendie, et reconstruisent un système matriarcal dans lequel elles sont très heureuses.⁸

⁶ « *And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!* » (Perkins Gilman, loc. 456.)

⁷ « *The people in the village have always hated us.* » (Jackson, *Castle*, 4).

⁸ « *We are so happy.* » (Jackson, *Castle*, 146).

L'oppression des femmes et le renversement du système patriarcal sont des thèmes que l'on retrouve également dans le roman de Joyce Carol Oates *Bellefleur* (1980). Dans cette saga familiale, le pouvoir change progressivement de mains et la famille est finalement dirigée par Leah. Plus tard, lorsque le mari de Leah, Gideon, détruit le manoir et les habitants de celui-ci, c'est Germaine, leur fille, qui survit pour redonner une voix aux femmes Bellefleur que les hommes ont réduites au silence.

c) Joyce Carol Oates et *Bellefleur* dans la tradition gothique

Dire qu'il est possible d'établir un lien entre Joyce Carol Oates et le gothique serait un euphémisme. En 1996, elle édite et publie une anthologie de nouvelles gothiques américaines qui réunit des auteurs comme Edith Wharton, Herman Melville, Shirley Jackson ou encore Charlotte Perkins Gilman. Dans cette anthologie, elle inclut également une nouvelle de son répertoire littéraire, « The Temple » (1996). Dans cette nouvelle, racontée à la troisième personne, la personnage principale entend des bruits étranges chez elle. En cherchant la source de ces bruits, elle découvre les ossements d'un enfant, en rassemble tous les ossements et les enveloppe dans un drap. Elle promet alors au squelette de l'enfant de prendre soin de lui pour toujours. Dans cette nouvelle, le lecteur rencontre plusieurs thèmes récurrents du gothique, dont les manifestations surnaturelles et le retour du refoulé. On retrouve ces mêmes thèmes dans la saga gothique constituée de *Bellefleur* (1980), *A Bloodsmoor Romance* (1982), *Mysteries of Winterthurn* (1987), *My Heart Laid Bare* (1998) et *The Accursed* (2013).

1- Joyce Carol Oates et le gothique

Joyce Carol Oates est une autrice très prolifique, et recenser toutes ses œuvres est difficile puisqu'elle s'illustre autant dans l'écriture de romans, de nouvelles, de poèmes, de littérature pour enfants, de théâtre et d'essais. En 1987, soit une vingtaine d'années après le début de sa carrière, elle avait déjà publié quarante-huit volumes de fiction et de drame, et avait fondé une maison d'édition avec son époux (Johnson, 3). Parmi tous les genres qu'elle utilise dans ses œuvres, on retrouve entre autres le réalisme, le postmoderne ainsi que le gothique. Selon Diane Long Hoeveler, là aussi il est impossible de donner une bibliographie complète des œuvres gothiques de Joyce Carol Oates, car celle-ci serait dépassée presque aussitôt tant son rythme de publication est soutenu (Weinstock, 109), mais on peut néanmoins citer son recueil de nouvelles *Haunted: Tales of the Grotesque* (1995) ou encore la saga gothique publiée entre 1980 et 2013. Il est cependant possible de remarquer une intrigue centrale similaire dans ses œuvres :

« *women as scapegoats to be sacrificed by a capitalistic economy intent on eliminating redundant or noncontributing members of the society* » (Weinstock, 111). Dans sa réécriture de *The Turn of the Screw* d'Henry James intitulée « *Accursed Inhabitants of the House of Bly* », publiée dans son recueil de nouvelles *Haunted: Tales of the Grotesque* (1995), elle traite des sujets de la pédophilie, du trauma ainsi que de la mélancolie et de la souffrance érotique en lien avec les personnages féminins (Weinstock, 110).

Selon Gavin Cologne Brookes, le penchant de Joyce Carol Oates pour le gothique est un « *strange case* », car celui-ci peut être très explicite dans une œuvre et absolument implicite dans la suivante (Crow *et. al.*, 312). L'utilisation implicite du gothique lui permet ainsi de révéler l'étrangeté dans le quotidien (Crow *et. al.*, 306). Ainsi, dans ses œuvres, les endroits qui sont habituellement associés à la sécurité et au réconfort deviennent le théâtre d'évènements violents et de désillusions. Dans la nouvelle « *The Doll* » également publiée dans *Haunted: Tales of the Grotesque*, Florence Parr est face à la réplique grandeur nature de la maison de poupée qui lui avait été offerte quand elle avait quatre ans. Bien qu'elle adorait jouer avec cette maison de poupée, la réplique grandeur nature ne lui inspire que des sentiments d'angoisse et d'étrangeté. Alors qu'elle vient d'être nommée présidente de son université, le cauchemar qu'elle fait au sujet de cette maison met en avant ses peurs face au rôle qu'elle doit occuper dans la sphère privée : celui d'épouse et de maîtresse de maison. La nouvelle met ainsi en lumière le sentiment de culpabilité ressenti par les femmes qui ont une carrière professionnelle et qui ne passent pas leurs journées à prendre soin de leur logis. Cette nouvelle illustre d'ailleurs parfaitement la définition du gothique que donne Joyce Carol Oates dans *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities* :

In Gothic literature, "wonderful regions"—ruined castles, accursed houses, the poisoned garden of a Rappaccini—are dimensions of the psyche given a luridly tangible form, in which unacknowledged (or rigorously suppressed) wishes are granted freedom. Impulse rises at once to the level of action: the unconscious is provoked—the unconscious "awakes"—what has been long buried seizes life and autonomy, as if independent of the mediating self. Frequently in Gothic fiction the innocent are not only victimized but are co-opted by the wicked: the wonderland is a marvelous place where we are they—our shadow selves given both substance and potency (Oates, 1988, 83).

Joyce Carol Oates ajoute dans un article du *Times* que l'utilisation du gothique permet une analyse plutôt réaliste de la vie moderne (Johnson, 18), ce qui corrobore l'impression que ses œuvres gothiques traitent des problèmes sociaux de l'époque.

Outre les œuvres que Joyce Carol Oates a publiées et où le gothique est présent dans le récit, elle a également publié des essais sur des œuvres gothiques parmi lesquels « *Frankenstein's Fallen Angel* » et « *Jekyll/Hyde* » que l'on peut retrouver dans *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities*. Parmi les autres œuvres gothiques sur lesquelles elle a écrit, on retrouve *The*

Picture of Dorian Gray, *Wuthering Heights*, *Dracula*, *Jane Eyre*. Le gothique est donc un genre avec lequel Oates est familière, ayant travaillé sur des œuvres iconiques de celui-ci, parfois même réécrit certaines d'entre elles (notamment « The Black Cat » de Poe et *The Turn of the Screw* d'Henry James publiées sous forme de nouvelles dans *Haunted: Tales of the Grotesque*) et ayant publié une saga gothique sur un peu plus de trois décennies.

2- La saga gothique

Entre 1980 et 2013, Joyce Carol Oates a publié cinq romans faisant partie d'une saga littéraire gothique. Le premier de ces romans, et objet d'étude de ce mémoire, est *Bellefleur* (1980). Nous n'aborderons que rapidement l'œuvre ici mais elle sera l'objet du dernier point de cette partie sur le gothique ainsi que du reste de ce travail. Les second et troisième romans ont été publiés en 1982 et 1984 sous les noms de *A Bloodsmoor Romance* et *Mysterries of Winterthurn*. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard, en 1998, que le quatrième roman de cette saga, *My Heart Laid Bare*, est paru. Et finalement, après plusieurs rumeurs sur l'abandon d'un cinquième volet nommé *The Crosswicks Horrors*, celui-ci a été publié en 2013 sous le titre *The Accursed*. Bien que ces œuvres fassent partie d'une saga gothique, ils n'ont aucun autre lien les uns entre les autres. Les personnages et intrigues diffèrent complètement d'un roman à l'autre, le lecteur n'a donc nul besoin de lire tous les romans dans leur ordre de parution pour comprendre l'intrigue qui leur est propre. Malgré tout, les cinq romans représentent la société américaine au travers de ses genres les plus populaires : le gothique en lien avec la saga familiale, la romance domestique et le roman de détection (Creighton, 36). Selon Joanne V. Creighton, l'utilisation des genres littéraires les plus populaires aux Etats-Unis permet de mettre encore plus en avant les fondations patriarcales de la société ainsi que la misogynie de celle-ci (Creighton, 38). Dans les œuvres de sa saga, les genres qu'elle utilise permettent à Oates de parodier les codes genrés restrictifs que l'on y retrouve (Daly, 138). C'est donc en cela que l'on peut qualifier les œuvres d'Oates de féministes contrairement à l'opinion majeure des féministes sur l'auteure à la fin du vingtième siècle.

La saga gothique d'Oates débute donc avec le roman *Bellefleur* paru en 1980 et objet d'étude de ce mémoire. Résumer une œuvre comme celle-ci est difficile tant il y a d'intrigues et de personnages, et la brève présentation qui en est faite dans l'introduction ne donne qu'une très légère idée de ce qui s'y passe. Le roman commence une nuit de tempête avec l'arrivée du

chat Mahalaleel,⁹ perçu comme un présage de bonne augure par Leah qui décide de l'adopter et de le nommer ainsi. La suite du roman est un enchevêtrement d'intrigues s'étant déroulées à des époques différentes (liaisons amoureuses, affaires politiques, meurtres, disparitions inexplicables, malédictions) qui ont mené à l'effondrement et la renaissance de la famille Bellefleur. Car bien que le roman finisse avec la destruction du manoir et la mort d'une grande partie de la famille, c'est une renaissance pour les survivants :

One by one the Bellefleur children free themselves of their family's curse (or blessing) ; one by one they disappear into America, to define themselves for themselves. The castle is destroyed, the Bellefleur children live. Theirs is the privilege of youth (Oates, 1980, 562).

Ce roman, qualifié de gothique par Oates elle-même dans la postface (Oates, 1980, 561-2), met en scène des personnages et intrigues tels que ceux énoncés par Gavin Cologne Brookes dans son livre *Dark Eyes on America* : « *the half-imaginary cats and castles, the sixth senses, the metamorphoses of humans into dogs and owls, Hepatica's marriage with a black bear named Fox* » (103). Grâce à l'utilisation du gothique tout au long du roman, la renaissance de la famille grâce aux enfants qui ont survécu est mise en évidence. Cependant, au vu des intrigues concernant les générations précédentes et la première quasi-destruction de la famille, le mystère persiste quant à savoir si cette renaissance sera pour le mieux dans une Amérique prospère et égalitaire.

Dans *A Bloodsmoor Romance*, publié en 1982, le lecteur suit les aventures de Deirdre of the Shadows, une orpheline adoptée par la famille Zinn, qui est en fait un « médium possédé par des voix venues du monde des esprits qu'elle doit traduire » (L'Herne, 66). Bien que le lieu de résidence de la famille ne soit pas lugubre (« *the house glimmered white, even on the most gloomy of December days* » (Oates, 1982, 7)) les intrigues le sont bien : enlèvements, meurtres, abus, questionnement sur l'identité sexuelle et de genre, rejet des mœurs du dix-neuvième siècle, rencontres avec des fantômes pour ne citer que quelques thèmes. L'une des rencontres est particulièrement troublante, si ce n'est effrayante (du moins pour le personnage de Deirdre). Il s'agit de la rencontre avec Florette, une jeune domestique qui s'est suicidée en se jetant dans le marais de la propriété où elle travaillait (ce qui n'est pas sans rappeler la mort de Violet dans *Bellefleur*). Bien que sa mort puisse remonter à plus d'un siècle avant l'arrivée de Deirdre dans la maison, la jeune fille hante toujours la propriété et cherche à se venger de l'un de ses employeurs qui l'avait violée et abandonnée ensuite (Oates, 1982, 605). Alors que Deirdre et le

⁹ Dans la Bible Hébraïque, le nom Mahalaleel fait référence à l'un des patriarches de la Genèse. Il serait le père de Yéred (ou Jéred en français) et aurait vécu plus de huit siècles.

lecteur pensent que Florette est enfin décidée à reposer en paix, un évènement surnaturel survient et est ainsi narré :

Thus the unspeakable horror, which the prescient medium had half anticipated, broke upon her: and no mortal effort would have been adequate to save her, as she fled from the garden, crying most piteously for help, her voice shrill and broken, a voice scarcely hers at all: "Oh, help me! Save me! Oh, do not touch me! Save me!"—so loud that all the household was summoned (Oates, 1982, 612).

La jeune Deirdre est ainsi possédée par Fleurette qui lui fait revivre son viol et ressentir sa souffrance et sa peur. Le vocabulaire utilisé par Oates rend la scène très visuelle pour le lecteur ce qui crée chez lui/elle une impression d'oppression mais aussi de voyeurisme très dérangeante.

Le troisième volet de la saga est également abondant en thèmes et personnages gothiques. *Mysteries of Witntherthurn*, publié en 1984, peut faire penser à la nouvelle « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Allan Poe en ce que le personnage principal du roman ressemble au narrateur de la nouvelle. En effet, Xavier Kilgarvan, détective à l'esprit rationnel, fait face à une série de mystères insolubles qui confrontent son esprit au surnaturel. Le roman est abondant en éléments gothiques tels que des meurtres, massacres d'animaux (qui peuvent être interprétés comme des sacrifices), lettres obscènes, nourrissons momifiés, empoisonnements, viols, peintures malveillantes et apparitions surnaturelles dans des endroits déserts.¹⁰ Lors de l'une de ses enquêtes, Xavier Kilgarvan doit se rendre dans un bordel où de nombreuses femmes ont été violées, torturées et assassinées par des clients de l'endroit. A mesure que le détective s'enfonce dans le bâtiment et accède à des pièces quasi-secrètes, l'atmosphère oppressante du lieu lui fait perdre la raison. Il voit son frère décédé avec les mains ensanglantées, un homme menaçant une femme avec une cravache alors qu'elle s'occupe de lui. Plus il vagabonde au travers des nombreux corridors et pièces du bordel, plus il est pris de terreur :

[T]he detective's adventure was fast drawing to a close, and something very like a child's terror was beginning. For his affrighted heart now beat so violently, he could scarcely draw breath ; and the pain behind his eyes was such, a frenzied bird might have been encased in his skull, beating his frenzied wings.(Oates, 1984, 602)

Les divers mystères auxquels il est confronté finiront par avoir raison de son esprit logique, signifiant ainsi la victoire du surnaturel sur le rationnel dans ce roman. Il fera en sorte de ne pas voir que sa fiancée est la meurtrière qu'il recherchait dans sa première affaire et conclura que

¹⁰ KAKUTANI, Michiko. « Book of the Times », *The New York Times*, February 10, 1984, digitized version, 1996. New York Times, <https://www.nytimes.com/1984/02/10/books/books-of-the-times-235770.html?smid=url-share>. Visité le 03/05/2022.

la meurtrière était Georgina puisque les meurtres s'arrêteront avec son suicide (Oates, 1984, 195).

Le quatrième roman de la saga, *My Heart Laid Bare*, n'est publié que quatorze ans plus tard en 1998 bien que celui-ci ainsi que le cinquième volet aient été élaborés dans les années 1980 (Cologne-Brookes, 127). On peut noter la dimension gothique de l'œuvre dès le titre puisque celui-ci fait référence à l'autobiographie que Poe, maître du gothique, a écrit tout au long de sa vie sous la forme de courts passages dans ses œuvres (Crow *et. al*, 308). Dans ce roman où Oates propose à nouveau une critique de la société américaine, on retrouve des points communs avec les romans précédents : esprits humains dans des corps d'animaux, meurtres, conséquences des crimes passés, transgression au sein de la famille. Comme dans *Bellefleur*, la famille sur laquelle se concentre l'histoire, les Licht, finit par se décomposer au fur et à mesure que les enfants d'Abraham Licht se détachent de son emprise et se définissent par eux-mêmes. Bien que partageant beaucoup d'intrigues avec les autres romans de la saga, *My Heart Laid Bare* est davantage gothique de par son atmosphère que par son intrigue générale. Même si Sarah Licht, que l'on peut considérer comme la fondatrice de la famille, connaît un destin tragique dans le prologue (elle est assassinée par des soldats alors qu'elle tente de fuir pendant la guerre d'indépendance en Amérique (Oates, 1998, loc. 569)) et que l'on voit en elle le personnage de la jeune femme en détresse, ou qu'Abraham Licht reçoit par courrier des morceaux de corps humain, on retrouve moins d'intrigues gothiques que dans les trois romans précédents.

Il faudra attendre 2013 pour que l'œuvre *The Accursed*, initialement titrée *The Crosswicks Horrors*, soit publiée et termine ainsi la saga gothique de Joyce Carol Oates. Contrairement à l'opus précédent, l'intrigue de *The Accursed* renoue davantage avec le gothique, au point que Stephen King qualifie le roman de premier roman gothique postmoderne.¹¹ Tout comme *Bellefleur*, les intrigues sont nombreuses et enchevêtrées dans le récit et plusieurs d'entre elles restent irrésolues. Un certain Van Dyck serait à l'origine de la malédiction qui pèse sur les riches familles de Princeton en 1905 et 1906. Ainsi, Annabel Slade est séduite par un personnage qui est assimilé au Diable quelques secondes après son mariage et disparaît ensuite. Après plusieurs mois, elle réapparaît enceinte. Son expérience semble lui avoir fait perdre la raison. Elle meurt en couche, après avoir donné naissance à un monstre qui ressemble à un

¹¹ KING, Stephen. « Bride of Hades », *The New York Times*, March 14, 2013, online version, <https://www.nytimes.com/2013/03/17/books/review/the-accursed-by-joyce-carol-oates.html>. Visité le 03/05/2022.

serpent (Oates, 2013, 412-4). Après cet événement, plusieurs parents de la jeune femme sont hantés par la voix d'un démon qui les pousse au suicide ou au meurtre. Dans ce dernier volet où le surnaturel a une place plus importante que dans les autres romans, Oates propose une critique du racisme et de l'élitisme présent dans les riches familles américaines et qui nuisent au développement d'une société saine et égalitaire.

3- *Bellefleur* : un roman gothique

Dans ce roman de près de six cents pages, les éléments gothiques se bousculent. Dans un souci d'organisation, j'aborderai ici d'abord le *locus* gothique, puis les personnages emblématiques que l'on retrouve dans *Bellefleur* et enfin les multiples intrigues liées au surnaturel. Dès les premières pages, le manoir est associé au style gothique, d'abord par la qualification de celui-ci comme étant « *English Gothic in general design* » (Oates, 1980, 4) puis par la description détaillée de la demeure aux soixante-quatre chambres qui est proposée par le narrateur : « *The house consisted of three sections, a central wing and two adjoining wings, each three storeys high, and guarded by battlemented towers that rose above them, with a curious massive grace* » (Oates, 1980, 4). Le manoir fait davantage penser à un château médiéval tiré de l'Histoire européenne qu'à une demeure américaine. Déjà on peut remarquer l'influence d'une époque passée sur le moment de la narration, évoquant donc une forme d'oppression et d'emprisonnement. Ces sentiments sont rapidement amplifiés par l'impression donnée par le manoir lorsque le soleil brille : « *Most of the roof was covered with heavy imported slate, though there were sections covered with copper, which caught the sunshine brightly at times so that the manor appeared to be in flames: burning, but not consumed* » (Oates, 1980, 4). La référence aux flammes éternelles de l'Enfer est évidente, laissant entrevoir le manoir comme un lieu où le mal se tapit. Et bien que les couleurs extérieures du manoir soient vives et peuvent laisser penser que celui-ci est entouré d'un arc-en-ciel, il reste qualifié comme étant « *funereal* » (Oates, 1980, 4). Au fil des générations et de l'effondrement économique de la famille, le manoir est délaissé, comme à l'abandon, et tombe en ruines :

All but very few of the staff of thirty-five servants had been dismissed over the decades, and a number of the rooms were closed off, and the wine cellar was badly depleted, and the marble statues in the garden were crudely weather-stained. As the delicate Japanese trees sickened and died they were replaced by sturdier North American trees (...). The slate roof leaked in a dozen places, the turrets were storm-damaged, weeds grew where an outdoor swimming pool had been planned, the parquet floor of the entrance hall was badly injured (...); there were, everywhere, warped doors that would not quite close, and warped windows that could not be forced open.(Oates, 1980, 5)

Tous ces éléments de description — les références aux constructions médiévales européennes, à l'Enfer et l'abondance de détails sur la détérioration du manoir — créent une image

labyrinthe du manoir et laissent penser que les intrigues le seront tout autant, et en effet elles le seront. Il est également facile d'imaginer que cet endroit sera le théâtre d'événements liés au surnaturel. D'ailleurs, la chambre la plus luxueuse de la maison a été fermée définitivement car elle était qualifiée de contaminée et d'hantée (Oates, 1980, 192) et le lac présent sur la propriété est habité d'un mauvais esprit qui pousse les personnages au meurtre (Oates, 1980, 456). Les espaces naturels qui constituent le reste de la propriété sont également oppressants. Ils reprennent petit à petit leurs droits sur les constructions, signifiant ainsi la victoire de ce qui est sauvage et féminin sur ce qui est civilisé et donc masculin (puisque l'homme était autrefois associé à la civilisation et la femme au naturel). Le récit commence un soir de tempête, l'air est décrit comme mauvais et le sublime y est utilisé pour montrer la supériorité de la nature sur l'humain :

The mountains to the north were invisible. The air was malevolent. Toward dusk a warm rain began, gently at first, and then rippling with increasing violence across the lake. Then the wind lifted. The unnaturally dark waters of Lake Noir were whipped darker still, waves rose and sprawled forward and rushed wildly to shore, sleek and leaden-gray, with an air of angry impatience. One could hear—one could almost hear—their voices. (Oates, 1980, 7-8)

La nature est d'ailleurs un personnage à part entière dans *Bellefleur* puisqu'elle est décrite comme vivante et dotée d'une raison propre : elle donne refuge au jeune Raphael et le protège de Johnny Doan qui tente de le tuer, elle pousse certains personnages à commettre des meurtres.

Au milieu de cette nature envahissante et vivante, puisque c'est ainsi qu'elle est rendue, on retrouve également des personnages liés à des créatures surnaturelles. Dans les montagnes se tapit le Noir Vulture, un immense oiseau mythique qui profite d'un moment d'inattention de Leah pour capturer le nourrisson de Garnet dans le jardin et le dévorer en plein vol faisant tomber certaines parties de son corps dans le jardin des Bellefleur. On retrouve également des nains (aussi qualifiés de trolls (Oates, 1980, 330)) qui jouent sur la propriété de la famille, référence à la nouvelle « Rip Van Winkle » de Washington Irving (Morii, 100), dont l'un devient un serviteur pour la famille ; des hommes qui se transforment en animaux (un chien, un ours, un hibou) ; et des créatures telles que des vampires et une sorcière ; et enfin une créature ressemblant à un gros rat qui se transforme en magnifique chat le lendemain de son arrivée au manoir. Parmi les autres personnages gothiques du roman, on trouve la figure de la demoiselle en détresse secourue par un homme vertueux des griffes du mal. Garnet Hecht, une cousine éloignée de Leah, est éprise de Gideon et donne naissance à leur enfant illégitime qui deviendra la proie du Noir Vulture. Suite à sa mort, la jeune femme, qui a été rejetée par Gideon, souhaite mettre fin à ses jours en se jetant dans Lake Noir, mais Lord Dunraven qui arrivait alors sur la

propriété l'empêche de sauter. Les pensées de Lord Dunraven servent de narration à ce moment-là et l'image de la demoiselle en détresse est évidente :

An angel, transfixed by suffering! A crucifixion, Lord Dunraven was to think (...). But how terrifying a sight she was, on that night, running like a madwoman, only partly clad, to drown herself in the frigid March waters of that ugliest of lakes! (Oates, 1980, 293)

Le personnage de la *madwoman* est également exploré au travers de Leah Bellefleur lorsqu'elle se bat pour obtenir l'amour de sa fille. A l'idée que sa fille puisse aimer son père et vouloir passer du temps avec lui, Leah devient hystérique, ses paroles s'enchevêtrent dans la narration et il devient difficile de discerner le discours des pensées et de la narration. Nous rentrons alors comme dans l'esprit de Leah et accédons à un nouveau point de vue biaisé. Lors de ses moments d'hystérie, Leah développe comme une nouvelle personnalité, un double maléfique, amenant la figure du *doppelgänger* dans le récit.

Enfin, les intrigues qui habitent le roman finissent d'ajouter au caractère gothique de l'œuvre. Comme mentionné dans le paragraphe précédent, dans la région de Lake Noir l'atmosphère maléfique pousse les personnages à commettre des meurtres. Jean-Pierre Bellefleur, son fils Louis, ses trois petits-enfants et sa concubine ont été assassinés de sang-froid par plusieurs hommes en pleine nuit. Lorsque les assassins s'enfuient, ils en viennent à penser que les esprits de Lake Noir les ont poussés à commettre cette folie :

But the air of Lake Noir, the heavy damp evil air, the whisperings and proddings of nighttime spirits, the shouting and screaming and war whooping: the men had lost control of themselves, they hadn't been able to stop until everyone was dead. Until all the Bellefleurs lay lifeless, smashed and bleeding (Oates, 1980, 456).

Ce même esprit aurait été la source de craintes de la part des Indiens dans la région, ils l'auraient associé à l'ange de la malice et de la mort (Oates, 1980, 456). L'esprit maléfique de la région serait alors le réel coupable des différents massacres qui ont eu lieu dans la région et qui impliquaient des Bellefleur (victimes ou coupables, Jean-Pierre II ayant commis deux massacres dans l'intervalle du récit). Une malédiction pèse également sur la famille Bellefleur. A nouveau on peut noter la ressemblance avec la nouvelle « The Fall of the House of Usher » de Poe, où la malédiction qui pèse sur Roderick et sa sœur est au cœur du récit. Dans *Bellefleur*, plusieurs personnages réalisent quelle est la vraie nature de cette malédiction mais le lecteur n'a jamais accès à cette réponse. Il est laissé avec plusieurs pistes à explorer et il est libre de décider laquelle il préfère et souhaite tenir pour *vraie*. La malédiction reste un mystère une fois le récit achevé car aucun des personnages ni le narrateur n'est en mesure d'indiquer « *what the curse was. Or why it was, or who—or what—had pronounced it* » (Oates, 1980, 29).

Comme dans plusieurs autres œuvres de gothique américain, *Bellefleur* est aussi une exploration des horreurs de l'histoire américaine. A plusieurs reprises, la condition des Indiens d'Amérique est évoquée. Le lynchage de 1763 fait l'objet d'un chapitre entier dans le récit où les enfants Bellefleur trouvent un article sur cet évènement dans le manoir et le lisent. L'évènement est incorporé au récit et associé à la famille au travers du personnage de Louis qui connaissait Charles Xavier, l'une des victimes du lynchage et s'était opposé à sa sanction. Plusieurs fois également, l'infériorité des Indiens face aux hommes blancs est mentionnée. On retrouve notamment ce cas de figure lorsque Bromwell cherche à civiliser Little Goldie au travers de l'éducation : « *It might be a challenge, a scientific challenge, Browell thought, to teach the girl how to be human.... How to become human, through the English language* » (Oates, 1980, 175). Outre les crimes commis envers les Indiens, le récit aborde également l'esclavage et le racisme subit par les Noirs Américains. La chambre qui a été condamnée dans le manoir a été le lieu d'une union surnaturelle entre Samuel Bellefleur et une femme noire. Cette union s'est produite au travers d'un miroir qui était présent dans la chambre et qui était habité par l'esprit d'anciens esclaves noirs qui avaient séjourné dans le manoir après une rébellion. Cette chambre est d'ailleurs considérée comme étant contaminée (Oates, 1980, 192) et pas seulement hantée, une façon de montrer le dédain ressenti par les Bellefleur envers les personnes de couleur. La théorie de l'évolution selon Darwin est d'ailleurs utilisée par Raphael Bellefleur pour justifier de la supériorité des blancs :

And wasn't it the case, he asked Arthur, on the very night of Arthur's arrival, that some stocks of men are clearly bred for labor in the fields, and others for thinking; wasn't it the case—ah, so obviously!—that some creatures are born to be slaves, and others to rule? (...) nature herself insisted upon the dominion of men over beasts (Oates, 1980, 197).

Lorsque Samuel séjourne dans cette chambre donc, il vient à rencontrer une « Negress » (Oates, 1980, 201) et passe de plus en plus de temps enfermé *seul* dans cette chambre. L'odeur de cette femme reste sur lui¹² et c'est ainsi que son père et sa mère se rendent compte qu'il a des relations avec une femme noire. La réaction de Violet reflète le racisme que subissaient les personnes de couleur à cette époque : « *After weeping in Raphael's arms Violet suddenly grew angry, and spoke in a rapid low voice of the "slut" who was ruining her boy (...) a filthy wicked slattern who wanted only to destroy Raphael's heir!* » (Oates, 1980, 202). Enfin, ce sont les crimes commis envers les femmes qui font l'objet d'une grande partie de l'intrigue de *Bellefleur*. Outre les mariages forcés, viols et tortures physiques, c'est la décrédibilisation de la parole féminine qui est aussi dénoncée. La supériorité de l'homme est dépeinte également au travers de

¹² « *They could smell the woman on him* ». (Oates, 1980, 201).

l'importance donnée au discours féminin. L'exemple le plus parlant étant le procès où Germaine témoigne contre les meurtriers de sa famille. Son discours est remis en question par les journalistes qui utilisent le physique et la façon de parler de la jeune femme contre elle. L'infériorité de la femme face à l'homme cause donc l'irrecevabilité de la parole féminine comme l'illustre l'intervention de l'avocat des accusés :

And you ask us to believe, the young man drawled, smiling as he looked about the courtroom, at the twelve men in the jury box, and the judge, and the spectators crowded into rows of seats, you ask us to take seriously, Mrs. Bellefleur, an accusation that by your own account must be judged as frankly dubious... (Oates, 1980, 500)

Ainsi il semble évident que la condition féminine est l'un des sujets centraux de *Bellefleur* et le genre gothique permet à ce sujet de prendre une nouvelle dimension dans le roman. C'est pourquoi les prochaines parties seront centrées sur l'étude de cette condition, la façon dont l'auteur ou le narrateur (qui pourrait se révéler être la jeune Germaine) permettent aux personnages féminins de transcender leur condition et d'atteindre, ou non, un idéal d'égalité entre les genres. Joyce Carol Oates a longtemps été considérée par les féministes comme une auteure ne travaillant pas dans le but d'améliorer la condition de la femme, mais *Bellefleur* se révèle être la première œuvre d'Oates à pouvoir être considérée comme féministe en ce qu'elle propose une issue à l'oppression de la femme.

II- *Bellefleur* : Une structure genrée

« *If you would let me run the household, instead of Gideon and Ewan, maybe something could be done* » (Oates, 1980, 6). Dès les premières pages du roman, la structure patriarcale de la famille est dénoncée par Aveline. Dans ses nombreuses œuvres, Joyce Carol Oates examine la distribution du pouvoir au sein des institutions politiques, juridiques, religieuses et plus particulièrement au sein de la famille (Daly, x). Dans *Bellefleur*, les motifs gothiques, tels que le château ou le manoir si nous utilisons le terme de Raphael, et le changement fantastique, notamment la transformation en vampire de Veronica, servent à exprimer le renversement de la famille. Selon Marilyn Wesley, cela constitue l'inconscient féministe du roman (Wesley, 137). *Bellefleur* semble, au départ, mettre en avant les hommes de la famille, notamment en insistant sur la gestion des affaires familiales et les carrières politiques de plusieurs Bellefleur, tandis que les femmes sont presque rabaissées à la position de simple objet dans la maison. Plusieurs d'entre elles sont d'ailleurs associées à des noms de fleurs au travers de leurs prénoms (Lily, Violet) ou par les hommes : Leah et Garnet sont associées à deux différents types de roses par Gideon, il compare le physique des deux femmes en associant Leah à une magnifique rose rouge et Garnet à une rose sauvage (Oates, 1980, 102). Pour Brenda Daly, cette association des personnages féminins aux fleurs, et donc à la nature, par les hommes sert de satire sociale dans *Bellefleur* (Daly, 145), puisque Joyce Carol Oates critique ici les infidélités répétées non seulement de Gideon mais également des autres hommes de la famille tels que Jean-Pierre I ou Ewan. Mais finalement, ce sont les personnages féminins qui ont le plus d'importance dans *Bellefleur* car elles renversent le patriarcat à plusieurs reprises et subvertissent le rôle que les hommes leur ont imposé. La structure genrée présentée dans *Bellefleur* sera donc ici étudiée en trois parties. Tout d'abord les enjeux de pouvoir au sein de la famille seront abordés au travers de l'effacement des personnages féminins dans le roman, puis nous aborderons la représentation du patriarcat et son renversement avant de nous concentrer sur la figure gothique de la demoiselle en détresse qui n'est finalement qu'un masque permettant aux personnages féminins de subvertir le système patriarcal.

a) Enjeux de pouvoir au sein de l'organisation familiale

L'organisation de la famille Bellefleur est un sujet auquel est donnée une importance toute particulière avant même le début du récit. En effet, le lecteur se voit confier l'arbre généalogique de la famille juste après la note de l'auteure où Joyce Carol Oates explique que *Bellefleur* obéit

à ses propres codes et lois : « *Bellefleur is a region, a state of the soul, and it does exist; and there, sacrosanct, its laws are utterly logical* » (Oates, 1980, 2). Cet arbre généalogique permet de mettre en évidence les différentes unions qui ont marqué la famille sur sept générations avant que celle-ci n'explode aux sens littéral et figuré du terme. Il permet également au lecteur d'avoir une idée générale de l'organisation de la famille et de l'époque à laquelle chaque personnage correspond. Plus important encore peut-être, il redonne à certains personnages l'importance qui leur a été ôtée dans le récit.

1- Les mariages : des femmes monnaie d'échange

Pour Diane Long Hoeveler, le *female gothic* n'est pas qu'un genre dont la préoccupation principale est la représentation des exploits des femmes, selon elle le *female gothic* se définit plutôt comme suit : « *It is, in fact, more accurate to see the female gothic novel functioning as a coded and veiled critique of all those public institutions that have been erected to displace, contain or commodify women* » (Long Hoeveler, xii-xiii). Parmi les institutions dont Hoeveler parle, on y trouve notamment le mariage qu'elle décrit ainsi : « *a legal and social construct that [can] be persistently attacked, deconstructed, and dissolved in the female gothic novel* » (Long Hoeveler, 6). Aux dix-septième et dix-huitième siècles, un grand nombre de guides expliquant aux jeunes filles comment être respectable et accomplir leur devoir de femmes sont parus. On retrouve parmi ces guides *The English Gentlewoman* (1631) de Richard Brathwaite ou encore *An Enquiry Into the Duties of the Female Sex* (1797) de Thomas Gisborne. Ces volumes ont eu une importance considérable sur la formation de nombreux stéréotypes concernant les femmes, dont celui affirmant que le rôle naturel d'une femme est celui de la docilité et du sacrifice : « *[w]oman's natural role was one of unquestioning subservience, docility, and sacrifice* » (Oates, 1983, 12). Le mariage était donc dépeint comme un devoir pour les jeunes filles, mais également le seul moyen pour elles de s'accomplir (Oates, 1983, 17). Ainsi dans *Bellefleur*, Oates s'amuse à parodier ces idées au travers des différents mariages des personnages féminins. La société américaine, qui se veut égalitaire, est ainsi critiquée et son artificialité est mise en lumière (Cologne-Brookes, 102) au travers des mariages arrangés qui sont une forme d'oppression pour les femmes. Le mariage arrangé de Christabel, alors âgée d'à peine onze ans, à Lord Von Schaff III illustre cette oppression ressentie par les femmes : « *Christabel consented, meekly enough, to be wed to Edgar Holleran von Schaff III, the great-great-great-great-grandson of the Revolutionary hero Baron von Schaff* » (Oates, 1980, 283) Christabel est donc une victime du rêve américain de fortune car elle est utilisée par sa famille pour étendre leurs richesses (Creighton, 114). On voit ici un lien entre la discrimination sexuelle et le marché

capitaliste (Gilbert et Gubar, 2020, 375) en ce que les femmes sont une monnaie d'échange pour leur famille afin d'augmenter leur patrimoine économique. On peut d'ailleurs ici comparer le mariage à une transaction économique. Dans le récit, les Bellefleur utilisent d'ailleurs l'argument économique pour approuver ou contester un mariage. Lorsque Della annonce à sa famille que Stanton Pym et elle vont se marier, le premier argument de sa famille est qu'il en veut à leur argent, qu'il utilise Della pour s'enrichir (Oates, 1980, 350, 353). Cette scène, particulièrement ironique, considérée avec l'ensemble de l'œuvre met un peu plus en lumière l'idée que les femmes sont des monnaies, des objets que les hommes s'échangent dans le but de s'enrichir.

L'importance donnée aux mariages arrangés dans *Bellefleur* est également un moyen pour Oates de dénoncer la romantisation du viol et du mariage arrangé qui finissent en mariages d'amour (Leigh Rodriguez, xi). Cette idée peut être retrouvée dans de nombreux romans du dix-huitième siècle, dont ceux de Samuel Richardson *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748) et *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Ces romans ne sont que des exemples parmi les nombreux ouvrages où l'on retrouve ce que Jennifer Leigh Rodriguez appelle la romantisation du viol et du mariage arrangé. Oates dédie un chapitre entier à ce qu'elle nomme les « *fateful mismatches* » ou les mauvais mariages, au sein de la famille Bellefleur. Dans ce chapitre, plusieurs de ces mariages sont racontés et contrastent avec la déclaration du début du chapitre : « *most Bellefleur marriages were certainly excellent ones, and husband and wife supremely suited for each other, and no one would dare question their love, or the wisdom of their parents in consenting to the marriage, or, in many cases, arranging for it* » (Oates, 1980, 274). On note cependant dans cette déclaration une pointe d'ironie avec l'utilisation de l'adverbe « *supremely* » et l'affirmation que personne n'oserait remettre en cause l'arrangement du mariage par les parents. L'ironie utilisée ici donne implicitement l'avis du narrateur sur la question des mariages arrangés et illustre la romantisation de ceux-ci. De même, *Bellefleur* met en dérision l'idée qu'une fille célibataire est un danger pour l'ordre de la société et particulièrement la hiérarchie de genre (Daly, 78). Matilde, seule femme Bellefleur ne s'étant jamais mariée (hormis Fredericka plusieurs générations avant) est décrite comme étant une honte pour la famille : « *She should have been born a man, they said contemptuously. She should have been born a dirt-poor farmer living on the side of the mountain; she doesn't deserve the name Bellefleur* » (Oates, 1980, 328). Les Bellefleur considèrent qu'elle a échoué dans sa quête d'époux et qu'elle s'est donc retirée de la société par honte de cet échec (Oates, 1980, 327). Cependant, bien que Cornelia et les autres femmes de la famille ne considèrent pas

Matilde comme un bon exemple à suivre (Oates, 1980, 327), c'est l'une des seules survivantes à la destruction du manoir Bellefleur à la fin du roman et c'est bien à elle que Gideon confie Germaine avant de mettre à exécution son plan funeste. Lorsque Matilde est décrite par le narrateur, et non au travers du point de vue d'autres personnages, elle apparaît comme une femme indépendante et qui, au contraire de sa famille, ne cherche pas à s'enrichir sur le dos des autres. Elle ridiculise en quelque sorte l'idée romantique que les femmes ne peuvent se définir qu'au travers du mariage (Gilbert et Gubar, 2020, 126).

2- Les affaires familiales : une sphère masculinisée ?

Dans *Bellefleur*, les affaires familiales s'assimilent à la sphère publique car elles sont le moyen pour les membres de la famille de faire une démonstration du pouvoir économique et politique en leur possession. Le nom Bellefleur est celui d'une famille, d'une propriété luxueuse, d'une région, mais également le nom d'un empire économique et politique qui a commencé avec Jean-Pierre Bellefleur. Cette famille est une illustration de la masculinité telle qu'elle s'est construite aux Etats-Unis depuis le dix-neuvième siècle. Dans son ouvrage *Manhood in America: A Cultural History*, Michael S. Kimmel explique ce qu'est la masculinité aux Etats-Unis et cette définition s'applique également parfaitement à la famille Bellefleur : « *Manhood is less about the drive for domination and more about the fear of others dominating us, having power or control over us* » (Kimmel, 4). Il rajoute ceci : « *American men have been haunted by fears that they are not powerful, strong, rich, or successful enough* » (Kimmel, 6). Il est possible de dire la même chose de la famille Bellefleur qui cherche à s'enrichir toujours plus, à obtenir davantage d'influence dans le milieu politique afin de ne pas se laisser devancer par d'autres riches familles de la région, notamment les Varrell qui sont décrits comme étant les plus grands ennemis de la famille. Mais comme la famille Bellefleur est également comparable à une entreprise, la présence de femmes en son sein pose problème pour l'autorité masculine. La séparation des sphères publiques et privées permet aux hommes de se sentir plus « homme » (Kimmel, 36) — ils sont *entre hommes* au travail et ils sont les *chefs* de famille à la maison — il est donc important que seuls les hommes s'occupent des affaires familiales afin de ne pas intervertir les rôles. Cela illustre ce qu'Hélène Cixous explique dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies* : l'homme a besoin d'une relation où il se sent supérieur car une relation inverse lui donne le sentiment d'être castré et exproprié (Cixous, 103). Afin de s'assurer que les femmes resteraient en dehors de la sphère publique, de nombreuses théories sur les effets négatifs du travail sur les femmes ont vu le jour. En 1873, Edward Clarke explique dans *Sex in Education* que l'activité cérébrale a une influence sur les facultés reproductrices

des femmes : « *Wombs and brains seemed in direct competition; as women's brains grew heavier and larger due to education, their wombs would atrophy and they would cease to reproduce* » (Kimmel, 66-7). Cette idée a été relayée dans de nombreux guides pour les jeunes femmes et hommes et a rapidement été considérée comme étant la réalité. Ainsi, les femmes qui entraient dans la sphère publique étaient vues comme des rivales par les hommes car elles n'étaient plus considérées comme féminines et dignes d'amour (Kimmel, 67). Or dans *Bellefleur* la continuité de la lignée est un sujet au cœur des préoccupations des patriarches qui souhaitent voir perdurer l'empire Bellefleur avec leurs fils. La narratrice raconte que pour plusieurs hommes de la famille, avoir un fils était un objectif : « *[Raphael was] obsessed with having children, particularly sons* » (Oates, 1980, 36). Mais lorsque les femmes entrent dans la sphère publique dans *Bellefleur*, elles perdent leur statut de femme et deviennent des rivales, décrites en des termes masculins pour souligner leur non-conformité. Ainsi, Mrs. Rache — qui vole dans un avion de guerre seule — est décrite par les hommes de manière à ne plus ressembler à une femme : « *dressed in tight-fitting men's trousers and a khaki jacket* » (Oates, 1980, 462), « *[t]all, lean, flat-bodied. With the hips of a young boy* » (Oates, 1980, 466), « *[t]hat Rache woman! Wasn't she something! Ugly as hell!* » (Oates, 1980, 505). Elle est tout l'inverse de la figure de l'ange de maison si louée par les guides pour jeunes filles. Mais le cas contraire existe également, certaines femmes sont acceptées dans la sphère publique grâce à leurs atouts féminins. Elles sont alors décrites comme capables de travailler ou de s'occuper des affaires familiales parce qu'elles sont féminines. Ainsi, lorsque Leah devient la cheffe de famille, les personnages masculins insistent sur le lien entre son succès et son physique. Pour Ewan, le beau-frère de Leah et shérif du comté : « *she was so handsome a woman, of course she would succeed! If any Bellefleur succeeded in this century, it would be Leah* » (Oates, 1980, 206). Noel et Hiram pensent que c'est le « *charm* » de Leah qui les aidera à rebâtir leur ancien empire (Oates, 1980, 206). Il est également sous-entendu que Leah pourrait réussir son projet de reconquête si elle acceptait d'avoir une liaison avec un riche investisseur, Mr. Tirpitz : « *Leah dearest, (...) if you step into the next room I will make you very happy I believe, & (...) you will make me very happy & will return I promise to the barbarian Bellefleurs in great TRIUMPH!!!!* » (Oates, 1980, 211). L'insistance sur les atouts physiques des femmes en font donc des femmes objets — objets de désir — malgré le fait qu'elles soient dans la sphère publique et permet aux hommes de ne pas sentir leur masculinité menacée. La sexualisation et l'objectification de la femme sont un rituel par lequel les hommes établissent ou renforcent leur masculinité (Kimmel, 86). La femme n'est pas une menace puisqu'elle n'a que son corps pour lui servir, elle n'est toujours liée qu'à la nature et non à la culture. Par ces différents procédés,

Oates parodie les codes genrés qui restreignent les possibilités des femmes au sein d'une famille gothique qui produit selon Brenda Daly des relations genrées sadomasochistes.¹³

3- Des figures féminines effacées

Dans la littérature gothique, les figures féminines apparaissent souvent comme passives et effacées. Selon Kathy A. Fedorko, les figures féminines sont souvent décrites comme fantomatiques afin de rendre compte de leur effacement dans la société : « *traditional society and the traditional home, with their traditional roles, are dangerous places for women. Female exuberance, ambition, and eroticism are suspect and therefore constrained. Women are made ill and ghostly because of their suppression* » (Carpenter *et. al*, 81). Ces personnages féminins reflètent alors les problèmes sociaux qui persistent vis-à-vis des femmes (Leigh Rodriguez, 2). Violet Odlin s'efface petit à petit une fois mariée à Raphael Bellefleur, elle s'efface autant que son nom disparaît à la suite du mariage. Elle est l'illustration de la perte d'identité que la femme subit lorsqu'elle prend le nom de famille de son mari et ne fait plus qu'un avec lui (Wallace et Smith, 29) : « *Violet Odlin was nothing more than Mrs. Raphael Bellefleur* » (Oates, 1980, 85). C'est le nom de Raphael qui prend le dessus sur celui de Violet, elle n'existe alors plus que par lui, elle a été absorbée par son époux au moment du mariage. Un mariage qui n'est d'ailleurs pas heureux comme le disent plusieurs Bellefleur puisque Violet est plusieurs fois appelée « *Raphael's unhappy wife* » (Oates, 1980, 30, 56). L'utilisation du gothique dans *Bellefleur* permet de mettre en lumière les fondations patriarcales de la société américaine (Creighton, 38) et certains personnages gothiques féminins de l'œuvre sont comparables à de simples présences : « *a ghostly creature too shadowy to be even that real* » (Wallace et Smith, 26). C'est notamment le cas de Veronica qui n'a même pas de reflet dans le miroir : « *though Leah and Mahalaleel and the twins were quite normally reflected in the mirror, aunt Veronica, passing before them, was not (...) reflected at all* » (Oates, 1980, 57). L'existence même de certaines femmes est remise en question, « *perhaps most of them had never existed* », et plutôt associée à des « *stories, tales, anecdotes set in the mountains, which no one quite believed* » (Oates, 1980, 550). L'une des ancêtres de la famille — Hepatica — n'est d'ailleurs plus qu'une histoire de « *love match* » (Oates, 1980, 276) racontée aux jeunes filles lorsqu'elles ne se comportent pas correctement. L'histoire voudrait qu'Hepatica eut épousé un homme qui s'est transformé en ours que son frère et son père ont tué quand ils l'ont vu transformé. L'histoire insiste sur tous les proches d'Hepatica, mais elle reste silencieuse pendant tout le conte et lorsque son mari

¹³ « *sadomasochistic gender relationships—inequalities also reproduced in public institutions.* » (Daly, 138-9).

est tué, elle disparaît à son tour : « *She withdrew from the world afterward* » (Oates, 1980, 282). Son identité ayant été absorbée par celle de son mari et ne pouvant pas vivre sans lui¹⁴, elle disparaît du monde en même temps que lui.

Ces personnages féminins effacés permettent à Oates de critiquer la représentation de la femme selon Yeats, représentation qui a fini par devenir l'idéal féminin : « *vegetative, with no passion* » (Oates, 1983, 17-8). Ainsi, lorsque Violet est décrite comme étant uniquement l'épouse de Raphael Bellefleur et sans aucune prétention pour elle-même (Oates, 1980, 86), on peut voir ici une critique directe de l'idéal féminin selon Yeats. Ce même idéal est également critiqué grâce au personnage de Matilde : « *Family legend had it that Matilde had moved there long ago out of sheer spite: she had failed to be a Bellefleur, had failed to attract a suitable husband, and so she simply withdrew into the woods* » (Oates, 1980, 327). Pour Yeats et selon l'idéal féminin qui a traversé les siècles une femme qui ne se marie pas est « *incomplete* » (Oates, 1983, 17-8). Les exigences de la société qui pèsent sur les femmes sont dénoncées par Oates, notamment le fait que la culture américaine a réduit au silence la voix des femmes (Daly, 49). Comme l'expliquent Sandra Gilbert et Susan Gubar, « *[women] must learn the arts of silence* » (Gilbert et Gubar, 2020, 43), d'où leur silence dans le récit. En effet, hormis Germaine O'Hagan, Leah et trois des jeunes enfants Bellefleur — Yolande, Christabel et Germaine — les autres femmes sont réduites au silence dans *Bellefleur*. Cependant leur histoire est racontée par les autres femmes de la famille afin de retracer une histoire féminine et de redonner aux femmes une voix dans l'histoire de la même façon que le fait le *female gothic*.

Cependant, cette docilité et cet effacement de la femme dans le récit peut également être interprété comme étant ce que Diane Long Hoeveler appelle « *professional femininity* » : « *a cultivated pose, a masquerade of docility, passivity, wise passiveness, and tightly controlled emotions* » (Long Hoeveler, xv). Le personnage de Germaine O'Hagan est l'illustration même de cette idée. « *They thought she was a sweet docile little girl. And so she was, when it suited her* » (Oates, 1980, 52). Mais elle est également l'une des figures féminines fortes du récit, elle est celle qui permet à la famille Bellefleur de perdurer en se remariant avec Jedediah à la mort de Louis et de ses enfants. Elle est également dotée de clairvoyance (Oates, 1980, 52), en faisant donc un don héréditaire dont la jeune Germaine sera dotée à son tour cinq générations plus tard. C'est également grâce à la survie de Germaine lors du premier massacre des Bellefleur que justice est rendue en quelque sorte grâce à la vengeance exécutée par Harlan. Elle est un

¹⁴ « Neither could live without the other » (Oates, 1980, 278).

personnage qui agit dans l'ombre afin de dénoncer la société patriarcale et de remettre une partie du pouvoir entre les mains des femmes. Elle est d'ailleurs l'une des rares femmes Bellefleur à parler dans le récit sous forme de dialogues. Ainsi, bien qu'elle semble subir la société patriarcale docilement, en acceptant le mariage que son père lui impose avec Louis Bellefleur, elle arrive finalement à se remarier avec l'homme qu'elle aime — il est sous-entendu à plusieurs reprises que Germaine et Jedediah éprouaient une affection réciproque lorsqu'elle était mariée à Louis — et elle est également celle grâce à qui la famille Bellefleur va s'agrandir, s'enrichir et se venger de leurs rivaux les Varrell. En s'effaçant, les personnages féminins laissent la place aux personnages masculins dans *Bellefleur*. Incarnant pour la plupart la définition de la masculinité aux Etats-Unis, ils incarnent également le système patriarcal de la famille qui efface les femmes. Mais cette masculinité se voit être remise en question suite au retour du réprimé : l'inconscient féminin.¹⁵

b) Représentation du patriarcat au travers des personnages masculins

Il semble utile de commencer ici par rappeler la définition de la virilité ou masculinité aux Etats-Unis selon Michael Kimmel : « *Manhood is less about the drive for domination and more about the fear of others dominating us, having power or control over us* » (4), « *American men define their masculinity, not as much in relation to women, but in relation to each other* » (5). Dans *Joyce Carol Oates: Novels of the Middle Years*, Joanne V. Creighton affirme que les fondations patriarcales et misogynes sont mises en lumière dans *Bellefleur* (Creighton, xi) et on remarque en effet que, dans le roman, les personnages en possession du pouvoir social, économique et familial sont les hommes. Tout a commencé avec Jean-Pierre Bellefleur, qui a établi l'empire de la famille, puis cela a continué avec Jedediah, Raphael, Felix (ou « *Lamentations of Jeremiah* »), Noel, puis Ewan et Gideon. Leah ne prend le relais qu'après la naissance de la petite Germaine et sa prise de pouvoir reste toutefois très masculine, nous aborderons ce point plus tard.

1- L'autorité patriarcale établie et ses abus

Selon Michael Kimmel, aux Etats-Unis, l'exclusion est un thème récurrent de l'histoire de la masculinité (31) et le soutien de l'inégalité serait une preuve de virilité et masculinité (48). Les hommes dans *Bellefleur* tentent en effet de garder les femmes à l'écart des affaires familiales, et donc sociales, comme nous l'avons vu précédemment, mais le roman aborde

¹⁵ « *Feminist unconscious* » (Wesley, xii).

également le racisme et l'esclavagisme. L'exemple le plus frappant à ce sujet est celui où Arthur, le jeune frère de Raphael, revient au manoir avec d'anciens esclaves partisans de John Brown. Pendant un moment, la focalisation change pour passer par Samuel, le fils de Raphael. Ce changement nous permet d'avoir accès au point de vue de Raphael et Samuel sur l'inégalité entre personnes blanches et noires :

Samuel knew that his father believed, as he himself did, and most people did, that the Negroes were sons of Ham, and accursed; they didn't feel pain or exhaustion or despair like the white race, not even like Raphael's Irish laborers, and they certainly did not possess "souls" (Oates, 1980, 196).

Bien que ce point de vue soit d'abord présenté comme celui de Raphael et Samuel, il est ensuite présenté comme un point de vue presque universel, général. Le soutien à l'abolition de l'esclavage remettait en question la masculinité avant la guerre civile (Kimmel, 48). Il est ainsi mis en évidence que les personnes noires — à l'instar des femmes — étaient opprimées par les hommes blancs, détenteurs du pouvoir, afin de mettre en avant leur virilité. Dans la même dynamique, la sexualisation et l'objectification de la femme étaient des moyens pour les hommes de renforcer leur masculinité, dynamique que l'on observe à de nombreuses reprises dans *Bellefleur* (Kimmel, 86). Lorsque dans le récit, la focalisation change pour passer par les personnages masculins, on remarque un changement dans la description des personnages féminins. Elles deviennent alors l'objet de désir des personnages dont le point de vue est utilisé. Par exemple, très tôt dans le récit, lorsque Johnny Doan épie les Bellefleur, il s'attarde sur Leah et donne les descriptions suivantes :

Gideon Bellefleur's wife, the one with the red-brown hair and the squarish chin and the high heavy breasts, yes, that one! (Oates, 1980, 23)

Leah, full-bodied and arrogantly beautiful in a turquoise dress, (...) Leah Bellefleur, who carried a cream-colored parasol which she spun, restlessly, between her gloved fingers. (...) he wanted—he wanted—Leah (Oates, 1980, 25)

Leah est ici l'objet de désir de Johnny et la description qui est faite d'elle n'est que physique. Son association à un objet est explicite avec l'utilisation du pronom « *that* » dans le premier extrait mentionné. Elle n'est pas « *she* » mais « *that* », une parmi plusieurs que l'on choisit. L'image féminine de Leah qui est donné au travers du regard de Johnny Doan est ce que Simone de Beauvoir appelle « la femme sophistiquée », « l'objet érotique idéal » (Beauvoir, 267). La conquête de nombreuses femmes est également une façon pour les hommes de la rendre objet et donc d'exprimer leur virilité et supériorité. On observe ce schéma avec le personnage de Gideon qui en dehors du manoir — où Leah est devenue la figure d'autorité — accumule les liaisons. Lorsque la narration se concentre sur celles-ci, les femmes y sont dépeintes comme des objets que Gideon sélectionne : « *Your clothes. Strip. Now. Before we go back. I want to see, he said (...) if I like you* » (Oates, 1980, 311). Le corps de la femme est ainsi soumis à une

nouvelle analyse *masculine* qui choisit ce qui constitue « l'objet érotique idéal ». Gideon est également l'incarnation du « père œdipien » qui tente d'empêcher les alliances féminines de voir le jour au travers d'un comportement séducteur avec les femmes, voire de relations incestueuses (Daly, 128). Ainsi, les relations entre Leah, l'épouse, et Garnet, l'amante, en sont altérées. Plutôt que d'être solidaires entre elles telles des sœurs — Della considère Garnet comme sa fille — Leah dédaigne Garnet : « *Gideon, with whom, as Leah so mockingly said, even in Garnet's presence, she was pitieously in love* » (Oates, 1980, 78). L'absence de lien fort entre les personnages féminins permet ainsi aux personnages masculins de garder le pouvoir sur la famille. *Divide et impera*.

L'image de la clôture vient renforcer un peu plus ce contrôle sur les personnages féminins. Le jardin du manoir est un endroit plutôt fréquenté par les femmes et les enfants Bellefleur et celui-ci est délimité par des murs¹⁶, symboles de l'emprisonnement des femmes dans ce manoir gothique. Sur les onze chapitres où le jardin est le lieu principal de l'action, Leah est le personnage principal dans neuf d'entre eux. Les trois autres chapitres mettent en avant les enfants et Veronica. Le jardin muré, comme il est traduit dans la version française de *Bellefleur*, est un lieu associé au féminin mais où le contrôle, dans la famille et à l'extérieur, reste dans les mains du patriarcat au travers des murs, barrières, comme l'explique Lynda Boose : « *[the fence] is a double one: one of its markers defines the father's control over inner family space; the other, his authority in the space of the outside, cultural world.* »¹⁷ Ainsi, lorsque Leah comprend dans le jardin que sa mission est de rebâtir l'empire de sa famille¹⁸, elle reste prisonnière du système patriarcal établi dans la famille. Le jardin muré devient sien (« *Leah's walled garden* » (Oates, 1980, 265)) mais reste l'endroit isolé, privé et secret des Bellefleur (Oates, 1980, 303) où les femmes sont enfermées.

Leah a hérité de l'ambition financière de ses ancêtres masculins, mais celle-ci a conduit à des extrêmes qui témoignent des abus du système patriarcal :

The order represented by the Bellefleurs—hierarchical, competitive, and acquisitive—is foreshadowed in Oates' previous accounts of limiting families (...) but nowhere are the implications of their values so nakedly revealed as in the simple but mysterious tales of Bellefleur. The isolating pride and financial ambition of such families evidently produces violent extremes of domination: rape—Ewan and Gideon both violate Little Goldie, a child they acquire as the result of a poker game—and murder—Jean-Pierre II ends the Bellefleur's labor dispute with striking fruit pickers by killing fifteen of their leaders with a hog butchering knife (Wesley, 137-8).

¹⁶ « high garden wall », (Oates, 1980, 8).

¹⁷ Citation de Lynda Boose réutilisée par Brenda Daly dans *Lavish Self-Divisions* (Daly, 78).

¹⁸ « *It was in the lush ruins of the old garden, behind the mossy fifteen-foot granite walls, that Leah learned from Germaine what the nature of her task must be.* » (Oates, 1980, 141).

Comme Marylin C. Wesley le note, Little Goldie est doublement victime du système patriarcal et de cette famille ambitieuse : elle est d'abord gagnée au poker (fille objet) et ensuite violée par les deux figures masculines principales de la famille, puis ramenée au manoir — après qu'Ewan et Gideon aient considéré l'assassiner pour qu'aucune preuve de leur acte ne subsiste — afin d'intégrer la famille. En un sens, le viol de Little Goldie est romantisé à la manière de *Pamela* de Samuel Richardson. Little Goldie est pour ainsi dire vendue, puis violée, puis forcée à vivre dans leur famille, pour autant elle finit par s'adapter et même par éprouver de la fascination pour l'un de ses violeurs : « *Little Goldie, suddenly sober, ran to the wall, and stood on her tiptoes to examine [Gideon's] portrait. Garth saw how her expression changed; how raptly she stared up at the striking child in the ornate gold frame* » (Oates, 1980, 178). Le but de cette romantisation est d'amener le lecteur à réfléchir sur le système patriarcal dépeint dans *Bellefleur*, mais également celui dans lequel lui-même ou elle-même vit afin d'en dénoncer les abus.

L'ambition financière de la famille Bellefleur n'impacte pas uniquement les personnages « humains » mais également la nature. Le projet d'extension de l'empire familial puis de reconquête de celui-ci implique une intervention sur la nature environnante :

It delighted Leah to learn that this extraordinary man [Jean-Pierre I] had wanted at one time to control the northeastern border of what had newly become to be known as the United States of America (...) and that he had even drawn up plans—how seriously, Leah wondered!—for breaking his wilderness kingdom away from the rest of the state, and even from the new nation, in order to establish a sovereignty of his own. (Oates, 1980, 116)

Leah's plan for a handsome new camp on the fifty-acre site across the lake, where aunt Matilde lived in willful squalor, were temporarily stalled—but only temporarily—by the crazy old woman's refusal to move (Oates, 1980, 446).

Le premier extrait met en avant une conquête de la terre sauvage (associée à la femme) par l'homme blanc et la civilisation de celle-ci à la manière des colonisateurs. La nature, encore vierge, doit être améliorée par la main de l'homme afin que celui-ci gagne le pouvoir lié à l'acquisition et au développement de terres. Le second extrait aborde cette même transformation d'une terre doublement associée à la féminité puisqu'elle est le lieu de résidence de Matilde. Anna Sonser dans *A Passion for Consumption: The Gothic Novel in America*, explique ce qui suit :

Oates's and Faulkner's treatment of the gothic castle trop extends itself as well to the wilderness/quest theme that has characterized gothic fiction since Horace Walpole and Ann Radcliffe. The transition to American gothic involves the transformation of Old World forest into uncleared wilderness, the prairie, or mountain range. Power is wrested from the earth, from nature, which is usually gendered female (Sonser, 57).

Le refus de Matilde de quitter son terrain pour le laisser entre les mains de l'ambitieuse Leah est une forme de résistance, d'abord à la famille et ses ambitions mais surtout de la femme face au pouvoir masculin. C'est également la réaffirmation d'une histoire américaine fondée sur l'injustice et l'exploitation de l'Autre (l'homme blanc en tant qu'être normal de référence, la population noire, la femme et la nature en tant qu'Autre) et la proposition d'une alternative féminine peut-être plus juste.

2- Une masculinité parfois menacée : les personnages masculins féminisés

Cette alternative féminine plus juste passe également par le développement de personnages masculins féminisés. Ces personnages capables d'exprimer leurs sentiments et leur féminité réprimée sont perçus comme une menace à la masculinité des hommes. Le sens du mot anglais « *sissy* » a d'ailleurs évolué pour désigner ces hommes :

"Sissy," for example, had originally been coined by the 1840s as an affectionate term for "sister." By the 1880s the term had become a derisive description for spineless boys and men and by 1900 had become clearly associated with effeminacy, cowardice, and lack of aggression. Heterosexual men had begun to define themselves in opposition to all that was soft and womanlike (Kimmel, 100).

Les hommes américains avaient ainsi le choix entre la masculinité et le républicanisme, option représentée dans *Bellefleur* par Raphael qui en tant que figure politique s'oppose aux démocrates (Oates, 1980, 196), ou l'efféminement et l'aristocratie, choix incarné notamment par Jean-Pierre II :

In those days Jean-Pierre, named appropriately for old Jean-Pierre, was his mother's darling, spoiled and capricious and very good-looking, with dark curls and dark, cunning, puppyish eyes. (Oates, 1980, 110)

But Jean-Pierre was too cowardly to take cyanide, just as he was too cowardly to have murdered ten or eleven men; he would have burst into tears, and possibly told their mother (Oates, 1980, 113)

Les diverses descriptions de Jean-Pierre II au cours du récit font ressortir son manque de masculinité comme elle est entendue aux États-Unis, voire sa ressemblance avec les « *sissies* ». Proche de sa mère, ainsi que de sa tante Veronica, Jean-Pierre II est souvent associé à la féminité. Il est dépeint comme sensible, et c'est à son apparence soignée qu'une attention particulière est donnée au travers de la narration. Tout comme les personnages masculins dans le roman *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, Jean-Pierre II est féminisé car il apparaît passif, ennuyé et prenant part à des mondanités (Robbins, 228) — il réalise notamment un Grand Tour (Oates, 1980, 240), une tradition aristocrate. Cette association du féminin et de Jean-Pierre II l'éloigne du modèle américain de la virilité : « *A man with feminine characteristics is not a proper man* » comme l'explique Ruth Robbins dans son étude du féminin et du féminisme en littérature (6).

Outre Jean-Pierre II, d'autres personnages masculins de *Bellefleur* sont féminisés. Vernon, le poète de la famille est le second personnage masculin à incarner une certaine forme de féminité :

Vernon who was not much different from the women (...) Vernon had the Bellefleur nose—long, straight, Roman, waxen-pale at the very tip—but in other respects, about the mouth, and about the eyes especially, he must have resembled his mother. (Oates, 1980, 60)

Though he was not manly, he was certainly nothing like Gideon or Ewan or Nicholas Fuhr, still Leah thought with sudden conviction, he was warmly attractive, as a child or a beast might be, in its very vulnerability. And then there was the young man's shy eagerness, his gentle manners (Oates, 1980, 61)

A nouveau, ce personnage masculin est associé à sa mère plutôt qu'à son père, réclamant d'un héritage matriarcal et refusant l'héritage patriarcal. Au travers du point de vue de Leah, il est également opposé à trois incarnations de la masculinité dans le roman — Ewan, Gideon et Nicholas — et est réduit à la position d'enfant face à eux. Pour autant, Vernon arrive à transcender sa position « d'inférieur » avec la publication de son recueil de poèmes qui lui donne une autorité en tant qu'auteur.¹⁹ Bien que son recueil soit brûlé par Hiram (Oates, 1980, 460), son pouvoir n'en est pas effacé puisque la publication de son recueil reste *encre* dans le roman et ses poèmes sont présents à plusieurs endroits dans le récit. Bien que l'autorité d'un auteur soit associée par Sandra Gilbert et Susan Gubar à une autorité patriarcale, celle de Vernon est quelque peu différente. En effet, il n'est pas un auteur de récits mais un poète doté de caractéristiques féminines, tout comme le poète Latimer dans *Daniel Deronda* de Mirah Cohen, l'associant ainsi d'avantage à la féminité qu'à la masculinité (Gilbert et Gubar, 2020, 450). Il est même l'opposé de l'homme typique américain puisque celui-ci entretient un dédain pour la poésie qu'il considère inutile contrairement à la science selon Brenda Daly (49). Ainsi, même après sa supposée mort, l'autorité féminine de Vernon restera intacte grâce à ses poèmes publiés par Anubis (Oates, 1980, 459). L'association même d'Anubis à cette affaire d'autorité semble vouloir dire que celle-ci sera protégée jusque dans l'au-delà, qu'elle est associée au divin, un dernier pied de nez aux hommes Bellefleur.

« [L]a femme s'apparente à la *nature*, elle l'incarne » (Beauvoir, 389). L'homme lui, est la civilisation, la forme, l'activité (Cixous, 72-3). Les poètes, Hélène Cixous l'affirme, ont exploré et mis en valeur « l'autre contrée sans limites (...) le lieu où survivent les refoulés : les femmes » (45) et en cela ils sont associés, comme celles qu'ils aiment et considèrent égales, à la nature. Dans *Bellefleur*, la relation des personnages masculins et de la nature met également en avant une forme de retour à un héritage matriarcal. Jedediah décide de renier son héritage

¹⁹ Dans *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert et Susan Gubar expliquent qu'être un auteur est similaire au fait d'être un père pour les hommes, ce qui leur confère une certaine autorité. L'œuvre écrite et publiée est l'objet dont l'auteur peut réclamer la paternité littéraire (Gilbert et Gubar, 2020, 6-7).

patriarcal, jusqu'à son nom, et part vivre dans une nature en permanente évolution afin de se reconnecter à Dieu et vivre une vie de désintéressement en harmonie avec la nature : « *Jedediah retreated to the side of Mount Blanc, there to seek God in His living essence* » (Oates, 1980, 7), « *I believe in this mountain, Jedediah said, and in myself, my body—my blood and bones and flesh—I believe in the work I do, in this field I've been clearing—In the wild geese that are flying overhead* » (Oates, 1980, 555). La façon de vivre de Jedediah dans les montagnes, sans aucun lien avec les Bellefleur et leur nom est une prise de position forte face au pouvoir patriarcal. Comme l'explique Perry Nodelman dans « *The Sense of Unending: Joyce Carol Oates's Bellefleur as an Experiment in Feminine Storytelling* », cartographier, enfermer et nommer c'est tenter de définir et contrôler le monde : « *images of maps, walls, and names, all of which represent human attempts to define and control the world* » (254). Le départ de Jedediah dans les montagnes et le mode de vie qu'il y développe lui permet de se détacher de la soif de contrôle de sa famille et d'entrer en communion avec la nature et donc le féminin. De la même façon, Raphael II entre en communion avec la nature au travers d'un étang situé sur la propriété des Bellefleur mais inconnu à ceux-ci.²⁰ A deux reprises Raphael fusionne avec l'étang. La première fois l'étang devient le refuge de Raphael, le protège des attaques de Johnny Doan : « *The pond had embraced him, had buoyed him up, had given him shelter, had allowed him to breathe even in those clouds of faint swirling mud. It had hidden him, it had protected him. It had saved his life* » (Oates, 1980, 139). La seconde fois, Raphael fusionne avec l'étang pour ne jamais en revenir : « *Come to me, come here to me, sink into me, I will take you in, I will protect you, I will give you new life...* » (Oates, 1980, 443). Dans les deux cas, l'étang permet à Raphael d'échapper à sa famille, dans laquelle il n'est que fantôme, et de faire partie du monde naturel qui l'entoure. Au fur et à mesure qu'il passe du temps près de l'étang, et dans celui-ci, il se dissocie de Raphael Bellefleur pour, lui aussi, entrer dans une nature en mouvement libre des restrictions patriarcales. Le lien entre les histoires narrées dans *Bellefleur* sur les Bellefleur et la nature, Brenda Daly le qualifie d'écoféministe :

the novel's definition of "family" is even more radical, offering an ecofeminist re-visioning of family that includes the voices of all forms of life: birds, plants, ponds, animals, all. The novel's complex narrative techniques point to the fact that many of the stories we tell about "family" actually obscure our kinship to other races, genders, and species. (Daly, 141)

La mise en avant du rôle de la nature dans les histoires des Bellefleur lui redonne l'autorité qui lui avait été ôtée. C'est donc par le binarisme associant la nature à la femme que dans *Bellefleur*

²⁰ « *Mink Pond, a pond so new and so secret that the older Bellefleurs knew nothing about it.* » (Oates, 1980, 18).

cette dernière se voit remettre l'influence dont la famille gothique l'avait privée. Le féminin devient alors synonyme de liberté, de renouveau.

3- Le patriarche renversé ?

Ces personnages masculins tendant vers le féminin nous amènent à reconsidérer l'autorité des personnages dans *Bellefleur*. Plusieurs des personnages présentés comme héritiers ne correspondent pas aux attentes du patriarche : Harlan est déshérité par Jean-Pierre I après qu'il eut fui le domaine familial (Oates, 1980, 51, 73), Raphael considère que Felix (qu'il appelle *Lamentations of Jeremiah*) ne peut pas remplacer Samuel en tant qu'héritier,²¹ Vernon est une déception pour la famille et particulièrement son père,²² et Bromwell est une source de honte pour sa famille.²³ Comme l'explique Anna Sonser, *Bellefleur* est un récit faulknérien qui commence avec des patriarches au sommet de leur puissance pour finir avec des héritiers, mais surtout héritières, qui ne répondent plus du système patriarcal : « *we begin with stories that overtly concern patriarchs, dynasties, and grand designs and covertly end with women and alternative plots* » (Sonser, 64). Le pouvoir change de main dès le premier chapitre du roman. Le temps du récit est celui de Leah et de sa fille Germaine, les histoires concernant les générations précédentes de la famille sont abordées au travers d'anachronies (celles-ci sont ce que Mieke Bal appelle des analepses externes — « *external retroversions* » en anglais (76-7) — et donnent des indications sur le passé de la famille Bellefleur qui sont utiles à l'interprétation de l'explosion de la famille), il est donc important de faire la différence entre l'histoire et la fabula dans ce cas précis. Le roman commence une nuit de tempête alors que la famille est au bord de la ruine. Cette même nuit va changer le destin des Bellefleur puisque le pouvoir change de main, passant d'Ewan et Gideon à Leah. En effet, comme Perry Nodelman le fait remarquer, les noms représentent l'autorité de ceux qui les ont donnés. Or, c'est bien Leah qui nomme Mahalaleel, une créature fantastique passant de rat à chat, et obtient de le garder au manoir. Brenda Daly explique : « *Having named the creature, Leah assumes that she owns it, and thus 'mastery'—in a kind of reversal of cultural norms that equate maleness with mastery—appears to shift to her* » (Daly, 148). Dans la suite du récit, c'est Leah qui réédifie l'empire familial et dirige la famille, incarnant, toujours selon Daly, la volonté des femmes de ne pas occuper la place des vaincus : « *She was not such a girl* » (Oates, 1980, 132).

²¹ « *you must know you won't do.* » (Oates, 1980, 318).

²² « *Vernon (...) was said, with that Bellefleur "frankness" that caused so much grief, to be a disappointment to the family and especially to his father* ». (Oates, 1980, 153).

²³ « *he isn't much of a boy, is he. (...)he needed glasses, rather to his parents' shame.* » (Oates, 1980, 224).

Le patriarcat est également menacé physiquement dans *Bellefleur*. Outre les héritiers considérés comme inaptes à diriger la famille, on retrouve également des héritiers conquis voire vaincus par un pouvoir matriarcal. Le premier est Samuel qui en défiant le spectre présent dans la chambre turquoise, est finalement enlevé, aspiré par celle-ci (je dis celle-ci car il s'agit du spectre d'une femme). En enlevant Samuel à sa famille, et en le faisant passer de l'autre côté du miroir (on peut voir ici une référence à Lewis Carroll), Anna Sonser nous explique que le spectre de cette femme a remis en cause l'ordre patrilinéaire établi d'une manière ironique :

Through her seduction and consumption of Samuel, the succubus has undermined the patrilineal order in an ironic inversion of a system that promotes the commodification of female reproduction. The available black woman, readily exploitable for her reproductive and sexual capacities, rewrites the scenario by using seduction as a means to spirit away an heir valued only for his role in a dynastic continuum. (Sonser, 108)

Les positions sont échangées, c'est l'homme qui est absorbé par la femme et non plus l'inverse. La peur que les hommes entretiennent du pouvoir reproducteur des femmes s'avère être la cause de la chute du patriarcat. Les femmes, en engendrant la vie, rappellent aux hommes leur propre mortalité,²⁴ et dans le cas de Samuel et du spectre dans la chambre turquoise, c'est bien ce pouvoir reproducteur qui fait disparaître Samuel du monde. Plus il se laisse séduire par le spectre, plus il disparaît, d'abord quelques heures, puis quelques jours, puis totalement.

Cette inversion du pouvoir liée au pouvoir reproducteur féminin fait à nouveau l'objet d'un chapitre de *Bellefleur*. Vers la fin du roman, Hiram, l'oncle de Leah avec qui elle travaille souvent pour la réédification de leur empire, meurt après avoir tenté de supprimer le féminin. L'une des chattes de la famille donne naissance à une portée de chatons dans le lit d'Hiram, et celui-ci s'insurge de l'audace de la chatte :

*A mother cat had burrowed her way into his bed, to give birth to her kittens! And she had made a mess, a repulsive mess, damp bloodstains and bits of skin or flesh...
"How dare you, how dare you" Hiram cried (Oates, 1980, 528).*

Leah, persuadée que les chatons sont de Mahalaleel, demande à ce que ceux-ci ne soient pas tués. Mahalaleel étant *son* chat, elle l'a nommé et a donc gagné l'autorité sur lui, les chatons sont siens également par extension. Malgré le fait qu'Hiram a obtenu de les faire retirer de sa chambre, ceux-ci reviennent :

*And there—again—incredibly—there—the silky ginger cat lay on her side, sleepily licking one of the tiny kittens (...) while the other three (...) nursed at their mother's teats.
"This is—this is insufferable—" Hiram cried
So great was the mother cat's audacity, she merely gazed at Hiram, and continued her rough washing as though nothing was amiss. (Oates, 1980, 529)*

²⁴ Brenda Daly affirme que dans *Bellefleur* les hommes de la famille se vengent de ce sentiment causé par leurs épouses en accumulant les conquêtes (Daly, 145).

La chatte s'adonne à des activités dites féminines — elle lave un de ses chatons et allaite les trois autres — dans le lit d'Hiram, représentant du pouvoir patriarcal. Le maternel tente de subvertir le paternel et Hiram représente la résistance du patriarcat à ce soulèvement. Ainsi, lorsqu'il tue l'un des chatons, la chatte, dans un instinct maternel, exerce sa revanche en griffant Hiram. Celui-ci mourra des suites de l'infection de la griffure. Marilyn C. Wesley suggère que le danger dans ce cas de figure réside dans la répression de l'inconscient féministe : « *This parable of the death of Hiram Bellefleur suggests that there is salvation in the acceptance of the [feminist] unconscious but grave danger in its aggressive repression* » (Wesley, 140). Si Hiram avait accepté le pouvoir maternel représenté par la chatte et sa portée comme il a accepté ses crises de somnambulisme, ce pouvoir ne l'aurait pas renversé. Ainsi, l'intrigue postmoderne de *Bellefleur* permet à la narratrice de rétablir une lignée matriarcale, de revenir vers la mère que le système patriarcal a fait taire.²⁵ La masculinité et le patriarcat sont ainsi remis en question voire renversés. Bien que l'on retrouve la figure gothique de la demoiselle en détresse, figure féminine victime d'un système oppressif masculin, celle-ci semble renverser le pouvoir établi dans *Bellefleur*. La « *madwoman* » n'est peut-être plus si folle mais plutôt puissante, la femme devenue spectre remet en cause l'ordre patrilinéaire et le système patriarcal, et la survivante, impliquant donc victime, est celle qui redonne une voix aux femmes que le système a réduit au silence.

c) La figure gothique de la demoiselle en détresse

« *The Female Gothic plot, exemplified by Radcliffe, centralised the imprisoned and pursued heroine threatened by a tyrannical male figure* » (Wallace et Smith, 3). Bien que le trope de la demoiselle en détresse a évolué depuis le dix-huitième siècle, l'essentiel est resté. Ici, c'est l'utilisation qu'en fait Joyce Carol Oates dans *Bellefleur* qui est intéressante. L'auteure a revisité le genre gothique dans son œuvre et ainsi les éléments qui le composent. Dans ce roman qu'elle qualifie de gothique expérimental (Oates, 1980, 561), le trope de la demoiselle est revisité et tend parfois à s'apparenter à ce que Diane Long Hoeveler appelle « *professional femininity* » : « *In short, the female gothic novelist constructs female characters who*

²⁵ Pour Marianne Hirsch, l'intrigue postmoderne se définit comme suit : « *structured around the motif of return, the process of memory, and the desire to come to terms with the past by intergrating it with the protagonists' present self-representation.* » Ainsi les différentes anachronies représentent les souvenirs, la répétition d'évènement — sur plusieurs générations, ou répétés par la narratrice — et le retour d'une lignée matriarcale représente le retour du réprimé. HIRSH, Marianne, citée dans *Lavish Self-Divisions*. (Daly, 126).

masquerade as professional girl-women caught up in an elaborate game of playacting for the benefit of an obsessive and controlling male gaze » (4). Ces personnages chez Oates subvertissent et ébranlent l'ordre patriarcal dont elles font partie. Cette partie abordera ainsi les tropes de la femme folle, du spectre et de la survivante afin de démontrer que la structure genrée de *Bellefleur* interroge le système patriarcal établi et les différents moyens de le transcender.

1- La femme folle : de l'aliénation à la subversion

Women locked up and/or buried alive in Radcliffean Gothic and Victorian revisions of the genre, such as Charlotte Brontë's Jane Eyre (1847), are generally read by feminist critics as representations of woman's social and legal condition, epitomising woman's powerlessness and voicelessness in a patriarchal society (Horner et. al, 3).

La narratrice dans « The Yellow Wallpaper » (1892) de Charlotte Perkins Gilman, la narratrice de la nouvelle « Her Story » (1872) d'Harriet Prescott Spofford ne sont que deux exemples de la figure de la femme aliénée et enfermée dans la littérature gothique américaine. La figure de la femme folle a été réinterprétée par les critiques littéraires, faisant ressortir le caractère dénonciateur de ce personnage. Ainsi, la narratrice dans « The Yellow Wallpaper » n'est pas enfermée parce qu'elle sombre dans la folie, mais elle sombre dans la folie à cause d'un enfermement imposé par deux figures patriarcales : son médecin et son époux. La narratrice dans « Her Story » est enfermée dans un asile suite à l'adultère commis par son époux. La folie de ces narratrices est due au pouvoir patriarcal et son emprise sur elles. Comme il a été observé, la famille Bellefleur est une famille dont la structure est genrée et le pouvoir patriarcal en est à la tête. Cet excès de pouvoir entre les mains des hommes et les abus de pouvoir qui en résultent nous amènent logiquement à évoquer la femme folle dans *Bellefleur*.

Hepatica Bellefleur est un personnage mentionné dans trois chapitres mais développé et exploité dans un seul. Cependant son rôle important dans cet unique chapitre lui permet d'incarner l'archétype de la femme américaine selon Tocqueville : « *the independence of women is irrevocably lost in the bonds of matrimony: if an unmarried woman is less constrained [in America] than elsewhere, a wife is subjected to stricter obligations. (...) [She] never leaves her domestic sphere, and is in some respects very dependent within it* » (Alexis de Tocqueville cité par Michael Kimmel, 36). Elle est également la femme muette dont parle Hélène Cixous, la « femme sans corps, une muette, une aveugle » (Cixous, 47) qui n'ose pas parler de sa situation. Dans le chapitre « Fateful Mismatches », chapitre dont Hepatica est l'actrice principale, elle est ainsi décrite au départ :

Hepatica was a very pretty, and very spoiled, young girl of sixteen (...) she had innumerable suitors, among them several very desirable young men (and some no longer very young, precisely, but

desirable just the same for various practical reasons): but without so much asking her parents permission, she turned them all rudely down. I don't ever want to get married (Oates, 1980, 276-7).

Incarnation de la femme célibataire aux Etats-Unis, plus libre — elle rejette ses prétendants sans l'accord de ses parents alors qu'une fille (dans le sens fille de) est sous l'autorité du père qui cherche à la marier — elle finit par se marier avec un ouvrier, non par amour mais parce qu'aucun des deux ne peut vivre sans l'autre. Bien que le mariage avec un homme en-dessous de son rang soit un acte de transgression de la jeune Hepatica — le mariage ne rapporte rien à sa famille qui espérait une union avec un homme désirable pour des raisons *pratiques* (Oates, 1980, 277) — on note déjà la dépendance qui s'installe entre Hepatica et son époux Duane Doty Fox : « *It was a question of need* » (Oates, 1980, 278). Une fois mariée cependant, Hepatica devient la femme muette dont parle Hélène Cixous. S'enfermant chez elle, pleurant devant ses parents les rares fois où elle les voit sans jamais donner d'explication, elle incarne la femme qui « ne peut être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre » elle est la « fausse femme qui empêche la vivante de respirer » (Cixous, 46). Elle est ainsi le personnage féminin typique dans le gothique domestique, l'épouse enfermée dans la sphère domestique, s'aliénant en développant ce que Betty Friedan a appelé « *feminine mystique* » (Horner *et. al*, 76). Une fois que ses frères ont pris soin de tuer son époux — l'homme était en fait un ours — ainsi que l'enfant-ourson qui est né de ce mariage, Hepatica part s'exiler dans un couvent. La narratrice, au travers de la focalisation d'une de ses grand-mères — très probablement Cornelia — présente ce fait comme un choix d'Hepatica. Mais la chasse à l'ours a été ouverte, non pas pour sauver Hepatica nous dit Eileen T. Bender, mais bien pour sauver la réputation de la famille (Bender, 1993, 375). Son exil dans un couvent révèle ceci à la lumière de cette information : Hepatica est le modèle de ce qui arrive aux femmes gênantes pour la réputation des Bellefleur, elle est la femme dont ils doivent se débarrasser. Le couvent, alternative à l'asile ou au fameux grenier de Sandra Gilbert et Susan Gubar, sera le lieu où Hepatica sera enfermée pour la dernière fois, lieu où cette histoire restera tue. Cependant, au travers de la narration, une voix est redonnée à cette ancêtre dont l'histoire avait été enterrée par les patriarches. La narratrice rétablit le matrilignage de la famille.

La figure de la femme folle est davantage mise en avant avec Garnet. Suite à la liaison qu'elle a entretenue avec Gideon, Garnet a accouché d'une petite fille et le chapitre « *Passion* » raconte la rencontre entre Gideon et Garnet quelques temps après que Garnet eut laissé Leah emporter sa fille. Alors que Garnet avoue une fois de plus ses sentiments à Gideon, expliquant qu'elle a accepté d'abandonner leur fille à Leah comme preuve d'amour, celui-ci la repousse à nouveau. C'est le sentiment d'avoir perdu son autorité qui pousse Gideon à la repousser. En

effet, n'étant plus sûr d'être le père de Germaine (son pouvoir a été ébranlé par l'arrivée de Mahalaleel qui pourrait bien être le véritable père de Germaine (Nodelman, 255)), il remet en cause sa paternité vis-à-vis de Cassandra : « *he heard himself say sardonically, 'Am I the father?'* » (Oates, 1980, 292). C'est suite à cette remise en question que Garnet fuit Gideon et la maison. Mais sa fuite, durant laquelle elle est dépeinte par Lord Dunraven comme une femme folle, désamorce le trope de la demoiselle en détresse selon Anna Sonser : « *In Faulkner's and Oates's texts the maiden in flight trope, its dark and light side, is defused through parody, a rereading and rewriting of a literary convention* » (Sonser, 60). L'utilisation du château gothique et le trope de la femme folle font ressortir de Garnet le désespoir de la femme prisonnière dans un château :

So Garnet fled, in a paroxysm of shame, hardly knowing what she did, which turn in the corridor to take, which stairway to descend. She fled, too stupefied even to weep, and somehow found herself in an unheated back hallway, and then at a door, throwing herself against a door, as dogs began to yip in a startled chorus. (Oates, 1980, 293)

On retrouve dans ce premier extrait sur la fuite de Garnet des éléments du gothique symbolisant l'enfermement — un grand nombre de couloirs et d'escaliers, un château labyrinthique, la frayeur de l'héroïne en fuite — qui permettent de comprendre l'état dans lequel se trouve Garnet. Elle est en proie à des émotions fortes et perd toute notion de l'espace qui l'entoure. Cependant, Garnet est également sexualisée dans sa fuite :

Gathering her cloak about her she across the lawn. Moonlight illuminated the long hill that dipped to the lake—illuminated the hill and not the surrounding woods—so that she had only one way to run. Now barefoot, her hair streaming, the skirt of her pretty silken gown beginning to rip, she ran, her eyes open and fixed. Somehow the cloak was torn off her shoulders—torn off and flung away. Still she ran, oblivious of her surroundings, knowing only that she must run, to flee the horror behind her, and to eradicate herself in the dark murmurous lake before her. Senseless words careened about her head: O Gideon I love you, I cannot live without you, I have always loved you and I will always love you—Please forgive me (Oates, 1980, 293)

Objet érotique idéal dont nous parle Simone de Beauvoir, Garnet va finalement transcender sa position de femme et domestique grâce à cet instant de folie. Bien que considérant Garnet comme étant une femme folle habitée d'un démon²⁶, Lord Dunraven l'empêche de se noyer dans le lac et l'épouse quelques chapitres plus tard après que Garnet l'ait repoussé à plusieurs reprises. Pour une fois ici, c'est la femme folle qui sort victorieuse de son combat contre le patriarcat. Bien que s'en sortant par le mariage, Garnet a vraiment transcender sa position car, comme le note Anna Sonser, c'est bien Garnet la séductrice et non Lord Dunraven, ce qui implique que la demoiselle en détresse, et la femme folle dans le cas de Garnet, ne sont peut-

²⁶ « *An angel, transfixed by suffering! A crucifixion, Lord Dunraven was to think afterward, in her lovely face! But how terrifying a sight she was, on that night, running like a madwoman, only partly clad, to drown herself in the frigid March waters of that ugliest of lakes!* » (Oates, 1980, 293).

être pas les femmes qui attendent d'être secourues mais bien des femmes puissantes au potentiel dangereux (Sonser, 63). Une autre figure de la demoiselle en détresse, celle du spectre, évolue au fil du récit pour atteindre un même potentiel dangereux pour le patriarcat. Bien que le spectre dans *Bellefleur* apparaisse au départ comme une femme qui disparaît dans son mariage ou une femme opprimée de par sa couleur, celle-ci renverse finalement le pouvoir, notamment en s'émancipant de la famille ou en consommant l'un des héritiers Bellefleur.

2- La dernière apparition : la figure du spectre

Le mot *spectre* a pour origine latine *specere* qui signifie regarder, voir. Pour María de Pilar Blanco et Esther Peeren, le spectre permet d'explorer bien plus que le simple retour du mort.²⁷ Le spectre permet ainsi de rendre présentes les anxiétés liées à l'invisibilité des femmes dans le système patriarcal ou fait émerger de nouveaux modèles de féminité (Horner *et. al.*, 121). Dans *Bellefleur*, plusieurs des épouses sont présentées comme effacées dans leurs mariages, mais Violet est celle sur qui le récit insiste le plus. Tout commence avec un simple objet : le voile. D'après Sandra Gilbert et Susan Gubar, le voile est un symbole d'enfermement et de soumission : « *An image of confinement different from yet related to the imagery of enclosure that constantly threatens to stifle the heroines of women's fiction, the veil resembles a wall* » (Gilbert et Gubar, 2020, 468). Lors de son mariage, Violet porte un voile, qui sera à nouveau porté par Christabel lors de son mariage (Oates, 1980, 276). Ce voile est le premier symbole de sa soumission à Raphael, avec qui elle va peu à peu perdre ses envies, sa personnalité : « *For Violet, the brim of an enormous veiled and beflowered hat usually slanted across her fine-boned face, had very few pretensions. And in the end she had none at all* » (Oates, 1980, 86). Elle devient spectre de son vivant, le mariage la consume, c'est bien ce que veut dire ses pensées auxquelles le lecteur a accès : « *She would not have thought, as a young girl in her parents' home in Warwick, that one could be so extremely married* » (Oates, 1980, 425). Elle apparaît ainsi dans le récit comme une femme toujours malade, encline à la mélancolie. Le seul moment où elle semble ne plus être qu'une ombre, simple présence, c'est lorsqu'elle joue de son clavicorde : « *FROM THIS TIME afterward Violet lived sunk within herself, and only appeared to come to life, albeit fitfully, while seated at the clavichord* » (Oates, 1980, 433). Ce moment auquel la narration fait référence est le jour de la disparition de Tamás, l'artisan qui a construit le clavicorde. La disparition de l'artisan signifie également la fin des rêves artistiques de Violet,

²⁷ « *the spectre is especially suitable 'for exploring and illuminating phenomena other than the putative return of the dead'* ». Citation de Pilar Blanco et Peeren dans *Women and the Gothic* (Horner *et. al.*, 120).

rêves inspirés par la construction du clavicorde et par Tamás. Jusqu'à leur rencontre, Violet n'était qu'une épouse et une mère, mais après sa disparition, elle refuse son rôle de « maîtresse de maison » — une expression assez ironique pour une femme emprisonnée dans la sphère domestique — montrant son opposition au système patriarcal. En se jetant dans Lake Noir et en laissant son époux sans réponse et humilié par cette mort, Violet se détache une fois pour toutes du système d'oppression dans lequel elle est enfermée et finit par habiter dans le seul objet qui la rendait libre, le clavicorde (Daly, 239).

Hepatica semble également hanter la famille plusieurs générations plus tard au travers de Yolande. Les deux personnages sont semblables en plusieurs points : elles se ressemblent physiquement (Oates, 1980,277), vont rejoindre leurs prétendants en secret et dans les bois, et toutes deux sont abusées par des hommes qui se transforment en animaux (un ours et un chien de chasse). Lorsque Yolande est physiquement abusée par Johnny Doan, ce sont ses frères qui viennent la secourir et tuer l'homme/la bête, tout comme les frères d'Hepatica sont venus tuer Duane Doty Fox. On peut d'ailleurs remarquer la ressemblance entre le nom Doan et le prénom Duane, un indice qui laisse penser que la situation d'Hepatica va se répéter avec Yolande. Les deux jeunes femmes disparaissent après cela, Hepatica part dans un couvent et Yolande disparaît simplement comme si elle était morte. Et tout comme Hepatica, Yolande revient sous la forme d'un spectre. D'abord dans les rêves des membres de sa famille dans le chapitre intitulé « Haunted Things » :

And there was Yolande who appeared, evidently, at the very same moment in the dreams of a number of the slumbering Bellefleurs—Garth and Raphael and Vida and Christabel and Vernon and Noel and Cornelia and Gideon and Leah and (so it was believed, since she woke babbling a name that resembled Yolande) Germaine, and of course Ewan and Lily: Yolande in a long dark dress with loose sleeves, a sort of robe, her arms at her side, her head flung back, her expression sorrowful but not contrite (Oates, 1980, 232)

« *not contrite* ». Le spectre de Yolande qui apparaît dans les rêves de sa famille laisse entendre que Yolande ne regrette pas son choix d'avoir fui le domaine familial. Elle réapparaît ensuite dans un film, jouant le rôle de la sœur du personnage principal. Une apparition qui n'est pas innocente puisqu'elle suggère que Yolande a réussi à acquérir une identité qui lui est propre en fuyant : « *there was no "Yolande Bellefleur" among the actors' names* » (Oates, 1980, 315) mais une « Yvette Bonner » (Oates, 1980,340). En suivant l'argument de Perry Nodelman qui veut que les noms soient les tentatives humaines de définir et contrôler le monde (254), Yolande trouve alors une identité qui lui est propre et ses apparitions sont l'expression d'un nouveau type de féminité qui n'est pas dicté par la famille patriarcale.

Enfin, la dernière figure spectrale qu'il est important d'aborder ici est celle de la femme dans le miroir de la chambre turquoise déjà mentionnée un peu plus tôt. Le nom de la chambre implique déjà une certaine féminité sans pour autant que celle-ci soit physiquement remarquable. Turquoise. Le turquoise est une pierre associée à Venus (Sonser, 104), la déesse romaine de l'amour, du sexe, de la beauté et de la fertilité. C'est dans cette chambre que se manifeste à plusieurs reprises une présence féminine faisant fuir les invités. Lorsque Samuel y séjourne par pur esprit de contradiction, il est séduit par le spectre d'une femme noire.

A black woman—a Negress—but not a slave—evidently not a slave—with wide thick grape-colored lips—tobacco-colored skin—a broad, somewhat flat nose, with prominent nostrils—hair that frizzed with static electricity—strong shoulders—muscular shoulders—a thick but long neck—long-lashed eyes—very dark eyes—eyes that fixed him in a mocking stare. (...) A Negress, an African—with what defiantly hideous African features! (...) she was somewhat enlarged, magnified (Oates, 1980, 200).

Le spectre de cette femme est la représentation de l'idée construite autour de la femme noire : forte et sexuelle par nature mais pas inhumaine pour autant puisqu'elle n'est pas une esclave (Sonser, 103). Ce spectre s'avère être un succube, elle séduit Samuel et le consume jusqu'à ce que celui-ci traverse le miroir et la rejoigne. Alors que le spectre est souvent associé à la détresse du personnage féminin, là encore il renverse l'ordre patrilinéaire établi et redonne à cette femme le pouvoir qui lui a été arraché. Le fait que le spectre dans le miroir soit celui d'une femme noire et non blanche a également son importance. La famille Bellefleur a exploité les minorités pour bâtir son empire et que ce soit une femme noire qui bouleverse l'ordre établi chez les Bellefleur est encore plus symbolique. Comme l'explique Anna Sonser, cette figure du spectre dénonce alors non seulement l'oppression des femmes mais également celle du peuple noir américain (Sonser, 103). C'est justement son statut de figure surnaturelle qui lui permet de renverser l'ordre dont elle est victime. Mais la figure féminine de la demoiselle en détresse qui bouleverse le plus le patriarcat dans *Bellefleur* est finalement Germaine, la survivante du massacre de 1825 et Germaine la survivante à l'explosion du manoir familial. Germaine Bellefleur réincarnation ou continuité de Germaine O'Hagan Bellefleur, les deux femmes sont l'espoir d'un ordre nouveau plus juste.

3- La (narratrice) survivante

« *[S]urvivors must first be actual or potential victims* » (Crow *et. al*, p.304). Les deux Germaine dans *Bellefleur* sont l'incarnation de la survivante. La première est secourue lors du massacre de Bushkill Ferry en 1825, en faisant la seule survivante de la famille Bellefleur : « *It was on account of the fire—the murderers' fatal blunder—that Louis's wife Germaine was saved: she had been left for dead, and the fire naturally attracted neighbors, who broke in and*

rescued her » (Oates, 1980, 451), « *And only Germaine survived? — Only Germaine* » (Oates, 1980, 557). Tandis que la seconde fait partie des enfants Bellefleur qui se libèrent de la malédiction qui pèse sur leur famille et disparaissent dans le monde pour trouver leur propre identité, explique Joyce Carol Oates dans la postface (Oates, 1980, 562). Germaine est mise à l’abri par son père le jour de son quatrième anniversaire, jour où il décide de détruire le manoir dans une explosion :

And so it came to pass, on the fourth birthday of the youngest Bellefleur child, that the renowned castle and all who dwelled within it both as masters and as servants (and all—a considerable number of persons—who were attending the family council that afternoon, summoned by Leah: attorneys and brokers and financial advisers and accountants and managers of a dozen businesses and factories and mills) were destroyed in a horrific explosion when Gideon Bellefleur crashed his plane into the very center of the castle (...). Only great-grandmother Elvira and her husband, and great-aunt Matilde, and of course Germaine herself, of the Lake Noir Bellefleurs, survived (Oates, 1980, 547-8).

Parmi les survivants de cette explosion, on retrouve Elvira, l’arrière-grand-mère qui décide de se remarier à cent ans avec un vieil homme recueilli lors de la tempête qui a frappé Lake Noir le jour de la fête pour ses cent ans. Ce même vieil homme est en fait son premier époux Felix, disparu dans une tempête similaire des années auparavant. La grand-tante Matilde survit également puisqu’elle a toujours refusé de vivre au manoir familial et de s’intéresser aux affaires de famille. Et enfin Germaine, envoyée chez Matilde par Gideon plutôt qu’en baptême de l’air avec lui. Aucun de ces personnages ne respecte le système établi par la famille : Elvira et son époux sont partis vivre avec Matilde, Felix — quand il était encore Felix — n’était pas une figure forte de la famille, il ne pouvait pas faire l’affaire en tant que chef de famille, Matilde quant à elle vivait complètement coupée du reste de la famille, que ce soit sur le plan physique ou économique, et Germaine est née double. Et la survie de son personnage en particulier illustre en fait une vision optimiste du temps et du changement comme le présente Brenda Daly (145).

Dans le chapitre qui narre la naissance de Germaine, le lecteur apprend que celle-ci est née hermaphrodite :

not one baby (and a giant baby at that) but two babies: then again not two babies (which would have been quite within the normal order of things) but one and a half: a single melon-sized head, two scrawny shoulders, and at the torso something hideous that resembled, in Jensen’s feverish imagination just before he fainted, part of another embryo. (...) Two somewhat abbreviated legs, and part of an abdomen, and rubbery-red slippery male genitalia (...) growing out of the abdomen of what appeared to be a perfectly well-formed, though somewhat large, baby girl (Oates, 1980, 103-4).

Une créature qui perturbe l’opposition binaire homme/femme, Germaine apparaît comme le dépassement des limitations imposées par le genre. Claire Kahane considère d’ailleurs que

l’hermaphrodite, si elle est une image grotesque comme l’affirme Ellen Moers, est surtout un symbole : « *If it is a grotesque image when it is visually described, it is also—or can be—in its symbolic dimension a Gothic emblem of that desired transgression I experience within the Gothic space* » (Kahane, 347). Germaine représente à la fois le féminin et le masculin, elle est l’entre-deux, ce que Kristeva appelle la deuxième phase de l’entrée des femmes dans l’histoire²⁸, et donc une menace pour l’ordre patriarcal. Alors que les matriarches Bellefleur présentes lors de l’accouchement veulent tuer le(s) bébé(s), Della décide de couper la partie masculine afin que seul le féminin survive, inversant ainsi le système d’oppression. La partie féminine de Germaine qui survit continue pour autant d’incarner le féminin et le masculin, notamment en ne choisissant pas l’un de ses parents comme le lui demande Leah : « *So Germaine, just tell us, nod your head on one side or the other, which of us you’d choose. If you were going to live with one of us or the other for the rest of your life. (...)—Germaine ? Why are you pretending not to hear?—But the little girl did not hear* » (Oates, 1980, 487). Hermaphrodite, le personnage de Germaine dépasse la dichotomie homme/femme et met en valeur, au travers de son rôle de narratrice, les violences engendrées par la hiérarchie de classe, race et genre.²⁹

La façon de narrer l’histoire des Bellefleur est d’ailleurs ce qu’Hélène Cixous appelle l’écriture féminine³⁰ et Luce Irigaray le *parler-femme* :

Like Hélène Cixous’s écriture féminine (...), parler femme refuses the logic of the ‘self-same’ discourses of masculine power, and is thus connected to the multiplicity of feminine sexuality. Parler-femme refuses to talk ‘straight’, refuses the limitations of coherence and stability that are found in the Realist, phallographic modes of writing that make up the Symbolic order (Robbins, 155).

Ce *parler-femme* se retrouve ainsi dans *Bellefleur* avec les climax différés (le deuxième chapitre se termine avec Raphael qui se noie dans un étang et ce n’est que quatre chapitres plus tard que le lecteur apprend qu’il s’en est sorti au travers d’une simple parenthèse), les innombrables analogies, l’abondance de détails, ou encore le processus de vieillissement des personnages. En effet, alors que dans l’histoire principale, seule quatre années s’écoulent, Leah et Gideon vieillissent bien plus que de quatre ans, au point que Gideon devient « Old Skin and Bones »

²⁸ « *According to Kristeva, this moment is defined by a rejection of a unitary image of self-identity and an emphasis upon female subjectivity.* » (Daly, 141).

²⁹ « *As Germaine develops into one of the novel’s narrative voices, she comes to signify a third moment in women’s time, a moment characterized by awareness of differences of class, race, or sexuality and by a criticism of the sacrificial violence engendered by such hierarchies.* » (Daly, 141).

³⁰ L’écriture féminine est un « mode opératoire où se sera marquée une économie signifiante ne jouant pas le jeu de la coupure. (...) S’enclenchent un dérèglement des sens, une intensification du sens et des sens, s’ordonnant à une autre économie de la dépense, étrangère quant à elle à ce qu’il faudrait nommer « l’utilitarisme » de la domination masculine. » (Cixous, 16).

(Oates, 1980, 485) tandis que Leah note avec effroi que son reflet est celui d'une vieille femme qui avait pu un jour être belle (Oates, 1980, 387). La forme narrative de *Bellefleur* ressemble ainsi à la courtepointe tissée par Matilde : « *Celestial Timepiece was the largest quilt but Matilde was sewing it for herself—it wasn't to be sold: up close it resembled a crazy quilt because it was asymmetrical, with squares that contrasted not only in color and design but in texture as well* » (Oates, 1980, 328). Cette contrepointe est d'ailleurs un art féministe nous dit Eileen Teper Bender dans *Joyce Carol Oates: Artist in Residence* (1987), par laquelle Matilde initie Germaine (Bender, 1987, 118-9). Cet art féministe, Germaine le transforme en forme narrative en assemblant les histoires de sa famille afin de dénoncer le système patriarcal qui a conduit à la destruction de sa famille. La survie des deux Germaine à la destruction de leur famille leur permet de changer les conventions masculines de narration. Celles-ci ne suivent plus le motif de l'orgasme masculin — la narration n'amène pas le lecteur vers un climax unique (orgasme) — mais celui de la femme : l'histoire possède plusieurs climax répartis de façon irrégulière.³¹ De demoiselle en détresse, Germaine passe donc à narratrice autoritaire dans le sens que Perry Nodelman entend : « *producing a narrative that defies traditions [is] understood to be a gratuitous attempt to impose authority* » (261). La trope gothique de la demoiselle en détresse comme réécrite par Joyce Carol Oates met certes toujours en valeur l'oppression des personnages féminins comme dans le gothique traditionnel mais elle est surtout un masque pour certaines des femmes Bellefleur. Ce masque cache aux personnages masculins la subversion du patriarcat par les personnages féminins tels que Yolande, Garnet, ou Germaine qui se laissent voir comme en danger, ce que Diane Long Hoveler appelle *professional femininity*.

³¹ « *Following the "female aesthetic" will produce artworks that incorporate contradiction and nonlinear movement into the heart of the text. An art object may then be nonhierarchical, showing "an organisation of material in fragments," breaking climactic structures, making an even display of elements over the surface with no climactic place or moment, since the materials are "organized into many centers."* » DUPLESSIS, Rachel Blau. « For the Etruscans » (Showalter et. al, 1985, 278).

III- Subversion et transcendance du modèle genré dans

Bellefleur

Aggressive Leah, angry Della, the elusive Mrs. Rache in her man's trousers and leather flight helmet, passionate and impertinent Brown Lucy, Christabel, Yolande, Veronica, Violet, as well as Germaine herself, and the "headstrong" and "stubborn" (410) Aunt Matilde (...)—each of these women is defined in the diverse stories by her deviation from gender expectation (Wesley, 138).

Comme l'explique Marilyn Wesley, de nombreux personnages féminins dans *Bellefleur* sont décrits en lien avec la déviation du modèle genré établi. La liste qui va suivre revient sur chaque personnage que cite Marilyn Wesley afin de donner une idée de la déviation que toutes opèrent. Leah devient une cheffe de famille conquérante ; Della hait sa famille qu'elle tient pour responsable de la mort de son époux et se transforme en figure castratrice ; Mrs. Rache, la dernière amante de Gideon, s'habille d'une manière très masculine et pratique l'aviation ; Brown Lucy, en quelque sorte une femme fatale, séduit Jean-Pierre I ; Christabel fuit son époux ainsi que sa fortune avec son amant ; Yolande disparaît avant de réapparaître sous une nouvelle identité en tant qu'actrice ; Veronica devient une vampire ; Violet fuit l'oppression du système patriarcal en se jetant dans Lake Noir ; Germaine est une hermaphrodite ; et Matilde a déserté le manoir familial afin de vivre seule. A certains moments, leur déviation du modèle genré semble se rapprocher des images de subversion et de transcendance que Sherry Ortner définit dans son essai « Is Female to Male as Nature is to Culture? ». Selon elle, la représentation de la femme peut atteindre deux extrêmes. Elle différencie ainsi les figures féminines subversives (qui ignorent les catégories sociales) et les figures féminines transcendantes. Parmi les symboles féminins de subversion, elle rassemble les sorcières, le mauvais œil, la période menstruelle et les mères castratrices, et elle associe les figures maternelles divines, les sauveuses miséricordieuses et les symboles féminins de la justice à la figure de la femme transcendante (Ortner, 26-7). Dans cette dernière partie, nous étudierons les différentes façons par lesquelles le modèle genré est subverti et transcendé dans *Bellefleur*. Ainsi nous verrons comment les femmes liées au surnaturel arrivent, ou non, à subvertir et dénoncer le système patriarcal, comment la forme de *Bellefleur* en fait une œuvre d'expérimentation féminine qui rompt avec une tradition littéraire presque exclusivement masculine³² et comment une nouvelle forme de pouvoir, basé sur le dialogue entre le masculin et le féminin, voit le jour dans le récit.

³² Hélène Cixous affirme qu'il n'y a eu que très peu de textes dans lesquels s'est inscrite la féminité et que la majorité des œuvres « a reproduit les représentations classiques de la femme » (Cixous, 43).

a) Subversion du pouvoir : les femmes liées au surnaturel

Pour Ruth Bienstock Anolik, l'autre sexuel est une figure particulièrement effrayante lorsqu'il infiltre la maison familiale, un lieu qui a longtemps été décrit comme rassurant. « *[T]he sexual Other takes on the aura of dangerous power from the supernatural, suggesting that the sexual Other is, like the ghostly manifestation, preternaturally dangerous* » (Anolik, 5). Cet autre sexuel, lorsqu'il est lié au surnaturel, devient une menace pour l'ordre établi. Dans *Bellefleur*, Veronica transgresse sa condition féminine en étant transformée en vampire, Leah se transforme en reine-sorcière lorsqu'elle prend la tête de la famille et Germaine, dotée d'un don de clairvoyance, prend le contrôle du récit et dénonce les crimes de ses *pères* au travers de celui-ci. Ces trois personnages remettent ainsi en question le modèle genré dans l'Amérique fictive de *Bellefleur*.

1- La femme vampire

Pour Joyce Carol Oates, le vrai pouvoir du vampire n'est pas sa capacité de destruction mais bien celle de séduction : « *The deathly power of the vampire of legend, for instance, is scarcely his or her ability to destroy [...] but to seduce; to transform the 'virtuous' victim into the 'evil' accomplice* » (Oates, 1988, 83). Les premières femmes vampires étaient des personnages inspirés de femmes aux réputations semblables à celles de Vlad l'Empaleur comme Elizabeth Bathory dont les rumeurs racontaient qu'elle se baignait dans le sang de jeunes filles pour rester jeune (Horner *et. al*, 151). Ainsi les personnages de femmes vampires étaient démonisés car elles ne respectaient pas l'image de la femme comme porteuse de vertu, image de sécurité et de famille (Horner *et. al*, 151). L'image associée à la femme vampire a évolué au fil des siècles. Angela Carter, au travers de ses nouvelles « *The Lady of the House of Love* » (1979) et « *The Loves of Lady Purple* » (1986), critique la représentation de la femme sexualisée dans les contes et fictions populaires ainsi que des œuvres dans lesquelles les femmes sont sauvées par l'amour (Horner *et. al*, 157). Depuis ce tournant, les femmes vampires remettent en question les caractéristiques qui étaient jusque-là associées aux femmes :

The fiction of Angela Carter, Anne Rice, Poppy Z. Brite, Jewelle Gomez, shows female vampires at the height of their representation as liberating, sexually transgressive feminist figures, provoking questioning and undermining received certainties of identity, family and hierarchies based on gender, sexuality and ethnicity. (Horner *et. al*, 150)

Les femmes vampires sont devenues des figures féministes, elles ne sont plus des personnages que les hommes veulent et doivent éliminer au cours du récit pour sauvegarder un ordre patriarcal qui n'accepte qu'une seule représentation de la femme.

Dans *Bellefleur*, les quelques descriptions de Veronica rappellent la figure vampirique. Elle n'a pas de reflet dans le miroir (Oates, 1980, 57), elle ne sort jamais avant le coucher du soleil (Oates, 1980, 360), et semble incroyablement jeune malgré qu'elle soit une tante de Noel :

Bromwell had once calculated that she must be much older than grandmother Cornelia, which would have made her more than seventy, but everyone laughed him out of the room—one of the few instances in which the child was demonstrably mistaken. For great-aunt Veronica looked, even at her most torpid, no more than fifty; at her freshest she might have been as young as forty (Oates, 1980, 361).

Ce n'est qu'après avoir donné ces informations au lecteur que le récit de la transformation de Veronica en vampire par un comte venu d'Europe, Ragnar Norst, commence. Elle est ainsi ce que Brenda Daly appelle une satire de la romance gothique puisqu'elle est la victime de son prétendant (Daly, 149). En effet, suite à sa transformation Veronica s'efface totalement et est coincée en tant que figure de la vertu :

now she was in mourning not only for the two or three men who might have saved her from a perpetual virginity, but for her own youthful self: for the girl that must have seemed at one time inviolable, but which gradually eroded until nothing remained of it but the stubborn chaste irrelevant vow she had made (Oates, 1980, 360).

Veronica semble donc bien loin de la femme vampire telle que Barbara Creed nous la décrit : « *The female Dracula or vampire figure is masculinized because she penetrates her victim. She becomes an active predatory seducer* » (Creed citée dans Wisker, 161). La description de Veronica qui est faite est donc paradoxale à l'image de la femme vampire comme on l'envisage traditionnellement. Anna Sonser va jusqu'à dire que les caractéristiques vampiriques de Veronica sont ignorées : elle est une femme délicate représentant la pureté sexuelle (Sonser, 103).

Cependant, Veronica reste une figure de transgression du modèle genré que l'on retrouve dans *Bellefleur*. Femme célibataire sans enfant comme nous l'indique l'arbre généalogique présenté au lecteur (Oates, 1980, 2), elle invalide l'image de la femme comme épouse et mère. De même, en vivant au manoir familial, mais en ne mangeant pas (la narration insiste sur ce point à plusieurs reprises, semblant anodin, il abrite finalement un symbole de rébellion) elle refuse d'une certaine façon de dépendre du reste de la famille. La gloutonnerie chez Oates est un symbole d'avidité pour un idéal qui ne peut être satisfait selon Ellen Friedman (61), la reconstruction de l'empire Bellefleur. Ici, a contrario, le refus de manger suggère une indifférence voire un désaccord avec ce projet. Veronica transgresse également le rôle traditionnel féminin au travers de l'éveil des sensations érotiques avec Ragnar Norst :

He was close beside her bed, stooping over her, and she tried to raise her arms to him—ah, how she wanted to slide her arms about his neck!—how she wanted to pull him to her! But she could not move, she could do no more than draw in her breath sharply as he stooped to kiss her. She saw his

dark moist eyes drawing near, she saw his mouth, his parted lips, and felt his breath—his warm, ragged, rather meaty breath—she smelled his breath which was dank, and somewhat fetid(...)—She drew in his breath, which was sour with something dried and stale and old, very old, and in a swoon she began to laugh, every part of her was being tickled, tickled to delirium, to a delicious frantic delirium, and she did not mind his breath, she did not mind it at all, or his agitation, his impatience, his roughness, the grinding of his teeth against hers in a harsh kiss—she did not mind at all—not at all—she wanted to shout, and pound at him with her fists—she wanted to scream—to throw herself about the bed—to kick off the covers, which so exasperatingly pressed upon her—and she was so hot—(...) it was shameful and yet delicious—it made her want to snort with laughter—it made her want to grab hold of her lover—seize him by the hair, by the hair, and pummel him, and press his head against her, his face against her breasts—like that—yes exactly like that—she could not bear it, what he was doing to her (Oates, 1980, 370-1).

Cette scène érotique entre Veronica et Ragnar est très violente : Ragnar est brutal, tout comme ses baisers, ses dents grincent ; quant à Veronica, elle souhaite crier, elle a honte mais apprécie également beaucoup le moment et devient à son tour brutale. A la honte se mêle la fascination pour l'interdit dans cette scène (Oates, 1988, 83). Veronica plonge dans un état de transe et dévie complètement de l'image d'éternelle vierge qui lui est assigné (Oates, 1980, 360). Dans cette scène, Veronica devient une figure féminine puissante à mesure qu'elle se laisse aller et fait preuve, à son tour, de violence. Cet éveil des sensations érotiques chez Veronica la rapproche de la femme vampire comme la conçoit Barbara Creed : une séductrice active. Cette scène transforme la passive Veronica en ce que Gina Wisker voit comme une figure féministe, sexuellement transgressive qui ébranle les idées reçues sur la sexualité des femmes (Horner *et. al.*, 150). Plus tôt dans le récit, Veronica a un rêve érotique ressemblant à la scène ci-dessus dans lequel Ragnar est la figure entreprenante et Veronica la figure vertueuse. Dans l'extrait ci-dessus, Veronica est la figure entreprenante, elle incarne ainsi ce que Joyce Carol Oates décrit comme une créature à l'instinct primaire : « *Much of the appeal of the Gothic wonderland has to do with the disarming fact that its inhabitants, who resemble civilized and often quite attractive men and women, are in reality creatures of primitive instinct* » (Oates, 1988, 84). Finalement, Veronica n'est pas un symbole de vertu éternelle comme veulent le faire croire certains Bellefleur, elle est en fait un symbole de subversion du pouvoir patriarcal et du modèle genré qui en résulte. Mais cette subversion est loin d'être le pouvoir féminin vers lequel *Bellefleur* nous guide puisqu'elle reste la victime de son prétendant comme évoqué plus tôt. Loin d'être la victime de Gideon, Leah a plutôt inversé les rôles en décidant de se marier avec lui, d'abord pour scandaliser sa mère puis par avidité (Oates, 1980, 132). S'il est déjà clair dans le premier chapitre que Leah sera un des personnages principaux du récit, au fil du roman, elle s'impose face aux autres membres de la famille. Elle s'élève jusqu'à devenir une reine conquérante et domine le reste de la famille comme elle domine dans le récit.

2- 'Wicked woman' : la sorcière et le miroir magique

L'association de Leah à une sorcière commence avec l'histoire de son araignée, Love, dans le deuxième livre du roman. Agée d'une dizaine d'années, Leah est envoyée dans un pensionnat, dans lequel elle adopte une araignée et crée un lien particulier avec elle. L'araignée se comporte avec Leah comme un chat (Oates, 1980, 127) et les deux nouent un tel lien que Leah ramène Love chez elle. Lors des visites de ses prétendants, Leah est toujours accompagnée de son araignée, ce qui lui vaut d'être le sujet de beaucoup de conversations dans le village. Le lendemain matin d'une dispute, le prétendant de Leah est retrouvé presque mort suite à diverses morsures (Oates, 1980, 131). A plusieurs reprises dans le chapitre, il est fait mention de la tendance de Love à mordre les humains, y compris Leah. Il semble donc évident que c'est Love qui a attaqué le jeune homme. Plus tard également, lors d'un rendez-vous avec Gideon, Leah est décrite comme ne prêtant pas attention à celui-ci car son araignée l'obnubile. Gideon en est vexé et se résout à tuer Love. Ce n'est qu'une fois qu'il réussit, que Leah lui prête enfin de l'attention. Ces épisodes témoignent de la relation particulière que Leah entretient avec son araignée : Love est le familier de Leah et, avec lui, elle devient une figure de subversion du pouvoir patriarcal. L'étymologie du mot 'wicked' vient du vieil anglais 'wicce' qui veut dire 'witch'. Anne Williams dans son essai « Wicked Women », publié dans *Women and the Gothic*, explique que toute étude sur de tels personnages implique une discussion sur la figure de la sorcière. La figure gothique de la sorcière, continue Anne Williams, a pour histoire la rébellion et la subversion du rôle de la femme dans le système patriarcal : « *The witchy women of Gothic fiction usually threaten not literal but more symbolic forms of castration: rebellion against their patriarchal roles as dutiful daughters, faithful wives and self-sacrificing mothers* » (Horner *et. al*, 91). Depuis l'époque coloniale et le désir des pères pèlerins de laver le Nouveau Continent du mal, les sorcières ont une place importante dans l'imaginaire américain (Crow *et. al*, 43). On retrouve ainsi ces personnages dans de nombreuses œuvres de fictions (que ce soit en littérature, notamment avec le personnage de Merricat dans *We Have Always Lived in the Castle* (1962) de Shirley Jackson ; sur le petit et le grand écran ; ou encore en peinture). Il n'est donc pas étonnant de retrouver la figure de la sorcière dans *Bellefleur* également.

Leah Bellefleur, personnage dominant dans la narration, est de plus en plus associée à la figure de la sorcière au fur et à mesure qu'elle gagne en autorité dans la famille et dans la narration. La première fois qu'elle est associée à cette figure est durant le chapitre sur sa grossesse. Alors qu'elle joue aux cartes avec les enfants, ceux-ci lui expliquent que ses victoires à répétition sont dues à ses pouvoirs :

"Mamma, don't distract us. The issue is—are you aware, Mamma, that you have powers?"

"That I have—what?"

"Powers." (...)

"You direct the cards. No matter who shuffles and deals, no matter how assiduously we try to prevent it—you direct the cards. They fly out to you. I mean, the good cards, the desirable cards" (Oates, 1980, 64).

Cette remarque anodine de Bromwell et Raphael introduit cependant l'idée que Leah sera une conquérante dans le récit. Expliquer les victoires de Leah aux cartes par sa possession de pouvoirs magiques est une façon d'associer sa force à quelque chose qui n'est pas naturel, et donc pas féminin. De plus, cet épisode se produit lorsqu'elle est enceinte de Germaine ce qui rappelle la peur masculine de la capacité reproductrice des femmes. Si cette première association de Leah à la sorcellerie reste anecdotique, elle est plusieurs fois encore associée à la sorcellerie, notamment dans un chapitre sur l'araignée qu'elle avait adoptée étant jeune fille (celle-ci joue le rôle du familier de la sorcière). Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, Leah se rapproche du personnage de la méchante reine dans *Little Snow White* (1812) des frères Grimm que Sandra Gilbert et Susan Gubar décrivent comme suit : « *fair, but older, fiercer; (...) both artful and active; (...) an undeniable witch* » (Gilbert et Gubar, 2020, 36). Non seulement cette description s'applique aussi à Leah, mais cette dernière détient elle aussi un miroir magique lui rendant un reflet « parfait ».

Alison T. Holland affirme que le miroir est un outil du genre gothique qui signifie généralement l'aliénation (328). Le chapitre « *The Mirror* » dans le quatrième livre du roman est consacré uniquement au reflet de Leah dans un vieux miroir ayant appartenu à Violet. A ce moment-là du récit, Leah a réussi à regagner une partie de l'empire Bellefleur et doit à nouveau s'en aller pour négocier le rachat de certaines terres. Elle est, à ce moment du récit, la femme conquérante que nous avons évoquée plus tôt. La ressemblance avec la reine dans « *Little Snow White* » est frappante dans ce chapitre. Celui-ci commence par présenter le reflet de Leah dans son miroir comme magnifique en toute période :

even on one of her less triumphant mornings, when she woke confused and unrefreshed from a light worrisome sleep, her mind already jangling and clattering like a trolley, the chaff of stray bits of quarrels blowing about her head, the mirror gave her back a calm, composed, and frankly—was there any need for modesty?—beautiful image. She turned from side to side, examining herself. Those magnificent eyes... the fleshy, full lips... the comely nose... the heavy red-brown hair, as lustrous now as it had been when she was a girl of sixteen... (Oates, 1980, 384).

Comme celui de la reine, le miroir de Leah lui renvoie l'image d'une femme magnifique, si ce n'est la plus belle, encore jeune (« *She was still a young woman, still young, though she had lived through so much* » Oates, 1980, 385). Le reflet de Leah est celui d'une femme fatale, elle a une apparence désirable mais celle-ci cache une avidité de pouvoir et de richesses. Un peu

plus tard dans le chapitre, nous sommes à nouveau face à un reflet de Leah, mais celui-ci semble doté d'une personnalité contrairement au premier :

The mirrored Leah raised her chin, untroubled. She did not care in the slightest about her husband; so one might gather from studying her impassive face. She looked, instead, as indeed she was, like a young woman about to embark upon yet another adventure—confident as a sleepwalker in the destiny opening before her (Oates, 1980, 386).

Le pronom « *she* » qui ouvre la seconde phrase est en italiques dans le récit et brouille la compréhension de celui-ci : se réfère-t-il à Leah ou à son reflet ? Dans le second cas, le motif du miroir permet ici d'introduire l'idée que le reflet est le double de Leah, son doppelgänger. En effet, Rosemary Jackson affirme que le miroir et le reflet permettent d'introduire la figure du doppelgänger et de suggérer la multiplicité des identités d'un seul personnage (R. Jackson, 26). Comme dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, le reflet de Leah semble abriter une autre facette de sa personnalité. Cette autre facette est l'inverse de l'image patriarcale de l'épouse : loin d'être loyale et dévoué, elle est complètement indifférente à Gideon et le rabaisse au travers de son physique, inversant ainsi la logique du corps abjecte.³³

Bellefleur commence avec un combat entre Leah et Gideon pour gagner l'autorité dans leur intimité. C'est lors du tout premier chapitre que le pouvoir est transféré de Gideon à Leah, lorsque celle-ci impose que la famille garde un chat errant et le nomme (Mahalaleel). Ce changement d'autorité va remettre en question la paternité même de Gideon, à plusieurs reprises il se demande s'il est vraiment le père des jumeaux et de Germaine : « *After all, Gideon thought brokenly, I am the father. I am the father* » (Oates, 1980, 81), « *He had never quite comprehended the fact of the twins, the fact that he had fathered Christabel and Bromwell, and it was beyond him, it was dismayingly beyond him, that this baby was his as well* » (Oates, 1980, 147). Dans les deux extraits, le doute sur sa paternité est retranscrit par l'utilisation de lettres italiques pour les pronoms faisant référence à Gideon. L'autorité de Gideon, et donc sa paternité, sont invisibles. En arrachant le pouvoir à Gideon, Leah l'a comme castré, et représente ainsi l'image médiévale de la sorcière qui émascule les hommes et vole leur autorité (Horner *et. al.*, 92-3). Cependant, la relation établie entre Leah et son miroir (comme la reine et le miroir magique dans « *Little Snow White* ») est justement ce qui fait qu'elle ne se détache pas du système patriarcal. Elle porte toujours beaucoup d'importance à son miroir et refuse de voir son corps changer en vieillissant comme il est possible de le constater dans l'extrait suivant :

³³ Dans le gothique, le corps de la femme est décrit comme abjecte lorsqu'il vieillit ou qu'il ne répond pas aux critères établis par le patriarcat.

Leah happened to see, in the elevator's gold-flecked mirror, an image so clearly not herself that she laughed aloud, angrily, at the sight of it.

The broad, showy, vulgar mirror framed a woman of young middle age, with distinctly sallow skin, and querulous, even shrewish lines about her lipsticked mouth. The woman might have been handsome at one time; but now her eyes were shadowed, and her hair, though expertly and fussily arranged on her head, was dull and lusterless, and lacked body (Oates, 1980, 387).

Cette description du reflet de Leah dans un corps vieillissant rappelle la notion d'abjecte de Kristeva. Le reflet que Leah reçoit trouble sa façon de se définir, son système et l'ordre selon lequel elle vit. Il constitue une vision d'horreur pour Leah car il lui rappelle son incapacité à lutter contre l'écoulement du temps. Le seul miroir auquel elle peut faire confiance est le vieux miroir de Violet, ce qui a pour seule signification que Leah, bien que figure transgressive, est coincée dans le passé et ne peut donc pas représenter un nouveau pouvoir plus juste. A contrario, le don de voyance permet à certains personnages d'être « dans le futur » en quelque sorte. Ce don donne un certain contrôle sur les événements du récit mais également sur la narration. La voyance est une façon de subvertir le pouvoir patriarcal incarné par certains des personnages de *Bellefleur* mais également de subvertir la forme grammaticale masculine.

3- Germaine(s) et le don de clairvoyance

Contrairement au motif du labyrinthe dans la littérature gothique, que l'on associe à un échec du sens de la vue et à la perte du contrôle rationnel (Anolik, 29), la clairvoyance donne le contrôle sur les événements du récit. A plusieurs reprises, la clairvoyance des deux Germaine nous prévient de la suite des événements. L'aïeule Germaine avait notamment vu, et prévenu les lecteurs, que Jedediah ne reverrait jamais sa famille vivante, que Charles-Xavier serait condamné à mort, quant à la petite Germaine, ces visions annoncent aux lecteurs les grandes catastrophes qui vont frapper la famille lors de son enfance : le viol de Yolande dans une grange et l'incendie qui s'en suit, la grande tempête qui ruinera la fête pour le centième anniversaire d'Elvira, la disparition de Raphael dans l'étang, et la mort de ses parents. Le don de clairvoyance est un héritage matriarcal dans *Bellefleur*, l'aïeule Germaine possède ce don comme d'autres femmes dans la famille O'Hagan : « *Like several of her Dublin relatives—her female relatives—little Germaine prided herself on being, from time to time, but always unpredictably, clairvoyant—gifted with second sight* » (Oates, 1980, 52). La dimension féminine de ce don est explicitée dans cet extrait : Germaine a hérité de ce don comme plusieurs de ces parentes et non parents. Mais la dimension féminine de ce don ne s'arrête pas à cela. Le don de voyance va à l'encontre de la cohérence que l'on retrouve dans des modes d'écritures phallogocentriques comme l'affirme Ruth Robbins dans *Literary Feminisms* (155). Selon elle, la prémonition subvertit la grammaire patriarcale en anticipant la suite des événements et en

diminuant la dimension orgastique de ceux-ci comme dans la phrase suivant le dernier extrait : « *So she knew, she knew. Jedediah would not only not return for the birth of their other children but he would never see his nieces and nephews—never in his lifetime* » (Oates, 1980, 52). Grâce à la prémonition de l'aïeule Germaine, le lecteur anticipe la disparition de la famille de Jedediah. Pour autant, cette subversion de la grammaire patriarcale est à plusieurs reprises discréditée dans *Bellefleur*. D'abord lorsque Leah affirme à Germaine qu'elle ne peut pas tout savoir lorsque celle-ci lui fait comprendre qu'une grande tempête arrive sur le domaine (Oates, 1980, 258) et lors du procès qui suit le massacre de Bushkill Ferry.

« *Germaine says you won't see your family again alive, you won't see your little nephews* » (Oates, 1980, 72). Alors que l'aïeule Germaine avait anticipé le massacre de la famille Bellefleur, celui-ci a tout de même eu lieu et tous ont péri lors de ce massacre, y compris les animaux domestiques. Mais pas Germaine. Comme sa descendante, elle est une survivante. Dans deux chapitres du dernier livre du roman, intitulé « *Revenge* », le procès contre les auteurs de ce massacre est raconté. Lors de celui-ci, Germaine est discréditée et même moquée d'abord par les journaux :

Newspapers sketches of Germaine Bellefleur showed a dark-eyed, staring, profoundly somber woman in her mid- or late thirties, with a somewhat thick jaw, and premature creases bracketing her mouth. She was not, opinion had it, pretty. Perhaps at one time, but not now: decidedly not now: wasn't there even, something stubborn and bulldoglike about the set of her mouth, and her eyes' narrowed expression? Called to the witness stand, seated in the chair on its high platform, she looked smaller of build than she was, and her voice, faltering, had a nasal, sexless ring; it was decidedly unmelodic, and cost her sympathy (Oates, 1980, 498).

Puis par l'avocat de la défense :

Certainly there was no proof. Not even circumstantial evidence. And his clients had alibis. Each of them could account thoroughly for that night, for every hour of that night. It was a single woman's word against the word of dozens of others, each of whom had sworn on the Bible to tell the truth. And you ask us to believe, the young man drawled, smiling as he looked about the courtroom, at the twelve men in the jury box, and the judge, and the spectators crowded into the rows of seats, you ask us to take seriously, Mrs. Bellefleur, an accusation that by your own account must be judged as frankly dubious... (Oates, 1980, 500).

Ces deux extraits mettent en évidence la façon dont la communauté a discrédité le témoignage de Germaine et innocenté les coupables du massacre. Le point de vue de l'avocat que nous offre le second extrait l'exprime clairement : « *It was a woman's word against the word of dozens of others* ». Pour Brenda Daly ces chapitres sont une satire sur les tactiques légales utilisées pour dévaluer le discours d'une femme face à celui des hommes : « *the novel portrays the aggressive legal tactics used to discredit the testimony of a woman: her supposed lack of business knowledge, her lack of objectivity in "her deranged state," her lack of masculine logic* » (146). Lors de ce procès, c'est une femme seule qui doit convaincre une assemblée d'hommes, dont

l'avis est largement biaisé par le discours de l'avocat de la défense et les journaux. Le procès oppose une forme de langage féminin contre *le* langage masculin, et c'est d'ailleurs ce dernier qui l'emporte avec l'acquittement des auteurs du massacres.

Bien que la clairvoyance soit souvent associée au don de voyance, elle est aussi une forme de perspicacité, de discernement. Dans *Bellefleur*, le récit du procès a lieu dans le cinquième livre appelé « *Revenge* » et c'est également dans le chapitre intitulé « *Revenge* » que les tactiques légales utilisées pour discréditer Germaine sont dénoncées. Les titres du livre et du chapitre sont porteurs de sens : la jeune Germaine raconte comment son aïeule a souffert du pouvoir patriarcal du langage et met au jour les crimes des institutions légales envers les minorités. En dénonçant les abus du langage masculin dominant, Germaine — la narratrice — fait preuve de clairvoyance. Elle ne voit pas les événements passés par le prisme du pouvoir dominant, ici le patriarcat, mais par le prisme des opprimés de l'histoire. Germaine ne parle donc pas seulement pour son aïeule mais pour une communauté, celle des femmes, et est donc une voix collective (Susan Lanser). Ironiquement, dans le chapitre « *Revenge* », c'est par le langage que Germaine subvertit le pouvoir qui avait discrédité le discours de son ancêtre.

La mise en avant du langage comme système patriarcal dans *Bellefleur* ne se fait pas qu'au travers du thème de la clairvoyance. La structure même de *Bellefleur* propose une alternative au discours genré dont nous avons hérité avec les grands noms de la littérature. Bien que *Bellefleur* soit une œuvre gothique, elle ne suit pas toutes les règles de ce genre. Sa forme grammaticale est innovante, elle parodie quelques grands textes de la littérature tels que *Dracula* (1897) de Bram Stoker ou encore « Rip Van Winkle » (1819-20) de Washington Irving. La structure narrative et textuelle idiosyncratique de *Bellefleur* est finalement une forme d'expérimentation — Joyce Carol Oates le dit elle-même dans la postface, *Bellefleur* est une œuvre de gothique expérimental (Oates, 1980, 562) — mais plus particulièrement une forme d'expérimentation féminine.

b) Une structure narrative et textuelle idiosyncratique

Bellefleur est une œuvre qui mélange les genres. Cette œuvre est régie par les lois du devenir et est donc dialogique selon Brenda Daly. *Bellefleur* suit une logique de métamorphose et transforme ainsi les genres et personnages tout au long du récit. Ainsi, la tragédie qui touche la première Germaine se transforme en comédie lorsqu'elle épouse Jedediah par exemple (Daly, 142). C'est en reliant chaque genre et chaque chapitre entre eux que le lecteur devient en quelque sorte un co-narrateur, continue Brenda Daly (150). On le comprend en survolant ces

aspects, *Bellefleur* est une œuvre originale tant par sa forme grammaticale, qui n'est pas sans rappeler le style de Marcel Proust parfois, que par la métamorphose des genres et des œuvres qu'elle parodie. Pour Perry Nodelman, la forme de *Bellefleur* n'est en rien conventionnelle :

to write conventionally is to be repressed by convention. But to innovate along the usual line is to write in explicit defiance of what has traditionally been considered female. My contention is that Joyce Carol Oates's novel Bellefleur represents (...) a kind of writing that is neither conventional nor conventionally innovative, a novel whose innovations represent an identifiable feminine form of experimentation (251).

Bellefleur est donc une œuvre idiosyncratique jusque dans son innovation ce qui en fait une forme d'expérimentation féminine qui transcende le modèle genré établi dans les conventions littéraires mais également dans le récit.

1- Une forme grammaticale innovante

Bellefleur commence avec une note de l'auteur qui prévient le lecteur de l'originalité de l'œuvre, tant dans le fond que dans la forme :

This is a work of the imagination, and must obey, both with humility and audacity, imagination's laws. That time twists and coils and is, now, obliterated, and then again powerfully present; that "dialogue" is in some cases buried in the narrative and in others presented in a conventional manner; that the implausible is granted an authority and honored with a complexity usually reserved for realistic fiction: the author has intended. Bellefleur is a region, a state of the soul, and it does exist; and there, sacrosanct, its laws are utterly logical (Oates, 1980, 2).

Cette note de Joyce Carol Oates avertit que *Bellefleur* ne suivra pas les règles de narration établies et demande donc au lecteur de s'ouvrir à une nouvelle forme d'écriture. Elle aborde notamment la forme des dialogues dans le roman : ils sont parfois intégrés à la narration et parfois présentés de manière conventionnelle. Ces dialogues dont elle parle sont à la fois les dialogues entre les personnages, mais également les dialogues entre les genres que nous avons abordés plus tôt.

Selon l'idéologie féministe d'autrices comme Hélène Cixous ou Julia Kristeva, le langage que nous avons hérité de nos ancêtres est un langage masculin : « l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle — donc politique, typiquement masculine » (Cixous, 43). En effet, pendant des siècles, c'est bien l'écriture des hommes qui a servi de référence, et on le voit encore aujourd'hui dans les ouvrages sur la littérature : Joyce Carol Oates note que les œuvres des hommes sont réparties selon leurs caractéristiques thématiques, leur genre, mais que celles des femmes sont souvent regroupées en un « pot-pourri » sous le nom de « *women's literature* » (Oates, 1988, 28). De la même manière, Gloria Steinem note que les plus puissants ont le nom, dans le cas présents les hommes sont des auteurs (« *writers* »),

et que les moins puissants ont l'adjectif, les femmes sont des auteurs féminines (« *women writers* » Gilbert et Gubar, 2021, 12). Mais *Bellefleur* est une œuvre innovante, Perry Nodelman note que sa forme grammaticale s'oppose au pouvoir narratif masculin (257). Les phrases dans *Bellefleur* sont souvent très longues et entrecoupées de parenthèses ainsi que d'histoires dans l'histoire, ce qui n'est pas sans rappeler le style narratif de Marcel Proust. La première phrase du roman a pour but d'introduire la venue de Mahalaleel au manoir, la voici :

It was many years ago in that dark, chaotic, unfathomable pool of time before Germaine's birth (nearly twelve months before her birth), on a night in late September stirred by innumerable frenzied winds, like spirits contending with one another—how plaintively, now angrily, now with a subtle cello-like delicacy capable of making the flesh rise on one's arms and neck—a night so sulfurous, so restless, so swollen with inarticulate longing that Leah and Gideon Bellefleur in their enormous bed quarreled once again, brought to tears because their love was too ravenous to be contained by their mere mortal bodies; and their groping, careless, anguished words were like strips of raw silk rubbed violently together (for each was convinced that the other did not, could not, be equal to his love—Leah doubted that any man was capable of a love so profound it could lie silent, like a forest pond; Gideon doubted that any woman was capable of comprehending the nature of a man's passion, which might tear through him, rendering him broken and exhausted, as vulnerable as a small child): it was on this tumultuous rain-lashed night that Mahalaleel came to Bellefleur manor on the western shore of the great Lake Noir, where he was to stay for nearly five years (Oates, 1980, 3).

Dans ce premier paragraphe constitué d'une seule phrase, le sujet initial (l'arrivée de Mahalaleel) est retardé par la description de la tempête avec ses sons semblables à des fantômes, la dispute entre Leah et Gideon et la description de leur amour trop fort l'un pour l'autre. Dans cette première phrase, on peut comprendre que le passé aura une place importante dans la suite du récit : les bruits de la tempête sont assimilés à des fantômes qui s'affrontent, comme les membres de la famille s'affrontent pour l'autorité et affrontent le monde pour étendre leur empire. L'arrivée de Mahalaleel passe finalement presque inaperçue puisque celle-ci arrive tardivement dans la phrase et est précédée par des sujets plus détaillés. De même dans la suite du chapitre, le moment où Mahalaleel rentre dans le manoir est retardé jusqu'à la fin du chapitre. Ainsi, le chapitre se concentre sur la construction du manoir à l'époque de Raphael, l'état du manoir à l'époque de Leah et Gideon et sur les membres de la famille Bellefleur en vie au moment de la narration avant d'aborder l'arrivée de Mahalaleel. Tout comme dans la première phrase, le récit de la construction du manoir fait comprendre au lecteur que malgré le souhait de la famille de rompre avec le passé — « *the past simply ceased to exist* » (Oates, 1980, 3) — le manoir et donc la famille et leurs actions (puisque *Bellefleur* est à la fois une région, un manoir, une famille et un récit) sont liés au passé de la famille. Jean-Pierre I a été banni d'Europe, est venu s'installer et a ainsi renié ses origines européennes. Raphael décrète donc

que les Bellefleur n'ont pas d'autre choix que d'être américains.³⁴ Pour autant on apprend que Raphael a étudié de nombreux plans de châteaux européens pour la construction du manoir familial mais est toujours vexé lorsque son manoir est associé à un château : « *even Raphael Bellefleur, who built the extraordinary house many decades ago, (...) grew vexed and embarrassed when he heard the word "castle"—for castles called to mind the Old World, the past, that rotting graveyard Europe* » (Oates, 1980, 2). Bellefleur a donc pour sujet la réitération du passé et ses conséquences et fait en même temps une critique de la construction et du développement des Etats-Unis qui, eux aussi, ont tenté de rompre avec le Vieux Continent.

L'innovation dont *Bellefleur* fait part ne provient pas uniquement de sa forme grammaticale, la disposition et les noms des chapitres sont également innovants. Brenda Daly note que dans le premier livre du roman, les chapitres « *The Bellefleur Curse* » et « *The Pregnancy* » se suivent. Elle suggère alors que la malédiction des Bellefleur fait référence à la période de menstruation qui précède une grossesse : « *Although some women call menstruation "the curse," menstrual blood makes the future possible. Germaine, for exemple, a child nourished in her mother's womb, her menstrual blood, survives a bloody battle between her parents in order to become narrator of her family's stories* » (Daly, 151). On note ainsi la dimension optimiste de *Bellefleur* dont parle Joyce Carol Oates dans la postface. On retrouve le même schéma avec le chapitre « *The Assassination of the Sheriff of Nautauga County* » qui est suivi du chapitre « *The Brood of the Night* ». Dans le premier chapitre, la tentative d'assassinat d'Ewan est le sujet central, bien qu'il survive à ses blessures, Ewan ressort transformé de cet événement et quitte sa famille pour se consacrer à Dieu (son départ rappelle le départ de Fredericka trois générations plus tôt pour les mêmes raisons). Cette « mort » d'une partie d'Ewan est suivie par un chapitre sur la naissance d'une portée de chatons dans le manoir. Enfin, les deux derniers chapitres, « *The destruction of Bellefleur manor* » et « *The Angel* » clôturent le récit sur une note d'espoir. Bien que la majorité de la famille soit détruite en même temps que le manoir, Germaine elle est en vie. Tout comme Jedediah à l'époque du massacre de Bushkill Ferry, elle va pouvoir reconstruire une famille qui cette fois ne sera pas guidée par l'avidité mais par une recherche de l'égalité (Germaine est une hermaphrodite et ne suit donc pas la logique d'un genre mais des deux).

Bellefleur est une œuvre différente de celles dites « fermées » qui répondent à la logique début/développement/climax/fin. Elle est composée de nombreux flots de description qui ne

³⁴ « *We are all Americans now," Raphael said. "We have no choice but to be Americans now* » (Oates, 1980, 3).

cherchent cependant pas à perdre le lecteur mais plutôt à faire sens. Pour Perry Nodelman, c'est d'ailleurs cette quête de la cohérence à tout prix qui fait de *Bellefleur* une œuvre innovante (Nodelman, 258). Tous les chapitres du roman sont liés les uns aux autres, chaque détail est connecté à un autre détail. Lorsque le chapitre « *Angel* » clôture le récit en laissant Jedediah en pleine réflexion sur ce qu'il doit faire, rester dans les montagnes ou retrouver Germaine et reconstruire la famille Bellefleur, le lecteur sait déjà ce qu'il fera. Mais son placement juste après le chapitre qui laisse Germaine comme survivante de la seconde destruction de la famille laisse entendre qu'elle aussi va recréer la famille Bellefleur, en la transformant cependant.

2- Parodie et métamorphose

La métamorphose est un motif important dans *Bellefleur*, aussi bien au niveau de l'histoire que de la forme : « *Metamorphosis governs the movement of characters from one genre to another, as well as their organic changes through time* » (Daly, 142). Plusieurs personnages subissent une transformation au cours du récit. Parmi les plus marquantes on retrouve la transformation de rat en chat de Mahalaleel : « *For there slept on the hearth not the starved, contemptible, ratlike wretch of the night before, but an extraordinarily beautiful cat* » (Oates, 1980, 14-5). La métamorphose de Raphael en poisson est également importante dans le récit, c'est en se métamorphosant en poisson que ce dernier survit à l'attaque de Johnny Doan : « *He had been saved by entering their element, by learning to breathe in the water: suddenly lithe and slippery as a fish, wriggling away from the deadly surface, away from the hazy ceiling of light through which more rocks plunged, like gigantic murderous raindrops* » (Oates, 1980, 139). Dans cet extrait, deux mondes sont opposés : d'un côté le monde sous-marin, donc naturel, qui est un lieu de protection pour Raphael, et de l'autre, un monde dangereux, celui des hommes. Le motif de la métamorphose se retrouve également avec le passage d'un genre à un autre comme nous l'avons remarqué plus tôt. Ainsi, la tragédie qui touche Germaine lors du massacre de Bushkill Ferry se transforme en comédie lorsqu'elle épouse Jedediah, et la romance de Veronica se transforme en récit gothique lorsque celle-ci manque de mourir et se transforme en une femme complètement effacée. Ces métamorphoses impliquent toutes une critique du système genré de la famille Bellefleur. Lorsque Leah et Gideon vieillissent soudainement, ils perdent de leur influence sur Germaine et sur les événements. Lorsque la tragédie qui touche l'aïeule Germaine se transforme en comédie, c'est un message d'espoir qui est transmis au lecteur : malgré le fait qu'elle a perdu son mari et ses enfants, Germaine sera à l'origine d'un nouveau départ pour les Bellefleur. En épousant Jedediah, qui ne partageait pas les principes de sa famille, l'avidité ne sera plus le trait principal de la famille.

Le motif de la métamorphose apparaît également au travers de parodies que l'on retrouve tout au long du récit. Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* explique que la parodie peut adopter des formes diverses : « *parody can obviously be a whole range of things. It can be serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms* » (Hutcheon, 1985, 15). Comme dans le recueil de nouvelles *Marriages and Infidelities* (1972), Joyce Carol Oates réécrit voire parodie plusieurs œuvres. Parmi celles-ci on retrouve les nouvelles « Rip Van Winkle » (1819-20) de Washington Irving, « Lokis » (1869) de Prosper Mérimée et les romans *Dracula* (1897) de Bram Stoker, *The Awakening* (1899) de Kate Chopin ou encore *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner. Dans *Marriages and Infidelities*, Joyce Carol Oates propose un nouveau point de vue aux œuvres qu'elle réécrit et on retrouve cette même volonté dans *Bellefleur* : « *she is revising the cultural story, usually imagined as a story of sons who inherit the father's authority—whether religious, legal scientific, or literary—by mothering her literary daughters, giving them the strenght to voice their self-assertion, their resistance to the father-lover* » (Daly, 73).

Le chapitre « *Nightshade* » parodie la nouvelle « Rip Van Winkle » de Washington Irving dans laquelle le personnage principal rencontre des nains en train de jouer aux quilles. Dans *Bellefleur*, Gideon, Garth et Albert partent à la chasse pour retrouver le Vautour Noir et rencontrent un groupe de nains qui, eux aussi, jouent aux quilles. Ces nains sont, comme dans la nouvelle d'Irving, décrits comme étranges aux yeux des Bellefleur : « *They turned in amazement, their faces screwed up in angry, belligerent expressions, and he saw that they weren't children—they were midgets—some fifteen or twenty midgets—or were they (since their heads were oversized and their bodies misshapen, some of them quite grotesquely, with humps between their shoulders and crooked, caved-in chests) dwarves?* » (Oates, 1980, 334). Selon Miho Morii, cette description de *Nightshade* est en fait une parodie du point de vue des blancs sur les noirs à l'époque coloniale et la capture de *Nightshade* et son asservissement serait la narrativisation de l'esclavagisme : « *This incident where Nightshade is captured and made to be a servant can be thought of as a renarrativization of the capture of blacks in Africa and their subsequent enslavement* » (Morii, 101-2). Au travers de la réécriture de « Rip Van Winkle », Oates propose une critique de la discrimination raciale et de l'esclavage aux Etats-Unis. Une même critique est faite au travers de la parodie du roman *Absalom, Absalom!* de William Faulkner. Les deux romans font le récit de la montée en puissance et de la chute d'une famille aux Etats-Unis. Au travers des multiples chapitres d'*Absalom, Absalom!*, le roman devient le

miroir de l'histoire des plantations dans le sud des Etats-Unis. Dans *Bellefleur*, les multiples grèves des employés dans les vergers de la famille rappellent elles aussi l'histoire des plantations et l'exploitation des travailleurs.

L'histoire d'Hepatica, que nous avons déjà abordée plus tôt, est une réécriture de la nouvelle « Lokis » de Prosper Mérimée. Dans cette nouvelle, le personnage principal, un professeur, séjourne dans le château d'un comte dont la mère a été violée par un ours avant sa naissance. Le comte a lui également les traits d'une bête sauvage. Sa mère est présentée comme responsable de son propre viol car elle avait insisté pour se joindre à la partie de chasse qu'organisaient son époux et ses amis. Ioulka, la futur épouse du comte est elle aussi décrite comme une séductrice, et lorsqu'elle est retrouvée égorgée le lendemain de sa nuit de noces, alors que le comte a disparu, elle est elle aussi tenue pour responsable de son sort. Dans *Bellefleur*, Hepatica est elle aussi décrite comme une jeune femme entreprenante avec Duane Doty Fox :

Where a modest (or at least a more prudent) girl would have waited to encounter the young man by accident, Hepatica, acting with a single-minded impetuosity more suitable, perhaps, in one of her brothers, made inquiries among the servants and the villagers, and soon learned that the young man, new to the area (he had just come down from Canada, it was believed, and had lived for a while previously in Wisconsin), was a blacksmith's assistant and a laborer-for-hire in the village; and his name was Duane Doty Fox. (...) And so one fine spring day Hepatica walked to the village, accompanied by a servant girl whom she sent off on an errand of embarrassing flimsiness, and, quite alone, quite fearless, she strode directly to the blacksmith's shop (where her family never did business, since at that time the Bellefleurs employed their own blacksmith), and met with Duane Doty Fox (Oates, 1980, 277-8).

Plus tard, lorsque certains Bellefleur suspectent Fox d'être une bête sauvage, un ours, Hepatica reste enfermée la plupart du temps dans leur maison et durant les rares fois où elle se rend au manoir familial, elle est décrite comme nerveuse et couverte de bleus : « *they noticed she was thinner (and she had always been a slight, nervous little thing), and that she blinked her eyes rapidly while she spoke, and looked out the window frequently. There were bruises on her wrist and neck. There was an odd long wavering scratch on the back of her left hand* » (Oates, 1980, 280). Hepatica rappelle les deux personnages féminins de « Lokis », elle est à la fois la comtesse violée et fécondée par un ours (selon certains Bellefleur, lorsqu'ils ont tué Fox, ils ont également tué l'ourson qui vivait chez le couple) et Ioulka, la jeune femme qui séduit le comte/ours. Cette histoire dénonce en partie la décredibilisation du discours féminin, notamment lorsqu'elles sont victimes d'un viol. Une idée que l'on trouve déjà lorsque Little Goldie est violée par Ewan, puis par Gideon :

A female figure beckoned to him lewdly. Its pale hair fell untidily to its waist; its small breasts were exposed, showing tiny, hard, perfect nipples. Though his bones ached from the ride along the mountain trails and from the damp, cold air, though he did not want to be drawn to her, Gideon

nevertheless crawled on his knees to the figure... which turned out to be much more wiry and combative than he had imagined... Eyes shut, head ringing with an urgency that was more anger than lust, Gideon groped to silence the screams, pressing the palm of his hand over a mouth and part of a nose. Be quiet. Be quiet or I'll hold your head underwater (Oates, 1980,163).

Selon le point de vue de Gideon qui est adopté par la narratrice, c'est Little Goldie qui s'est montrée entreprenante avec Gideon et ce dernier n'a fait que répondre. Ce discours est cependant très improbable au vu de la réaction de Gideon suite aux cris de Little Goldie. La parodie de « Lokis » par l'histoire d'Hepatica dénonce ce type de discours, présent dans la nouvelle de Prosper Mérimée ainsi que dans nos sociétés, et plus particulièrement la société américaine dont *Bellefleur* fait la critique (Oates, 1980, 562).

Au travers des parodies qu'elle propose dans *Bellefleur*, Oates s'attarde sur des problèmes sociaux liés à la condition féminine mais pas seulement. Comme l'explique Vikki Bell dans *Feminist Imagination: Genealogies in Feminist Theory* (1999), le féminisme ne se penche pas uniquement sur des problèmes sociaux dont le point commun est la place de la femme dans la société. Le féminisme au vingtième-siècle s'est développé parallèlement à d'autres grands mouvements sociaux tels que ceux pour les droits civiques, la défense des droits pour les personnes LGBT ainsi que les mouvements pacifistes et écologistes pour n'en citer que certains. Le féminisme partage donc certaines lignes de défense avec d'autres mouvements sociaux (Bell, 11). Pour Eileen Teper Bender ces réécritures et parodies que l'on retrouve dans *Bellefleur* s'apparentent à des actes de réappropriation qui démontrent la perméabilité de la fiction, des faits et récits historiques (Bender, 1993, 374). Joyce Carol Oates nous propose ainsi de rentrer dans l'univers d'anciens textes au travers d'un nouveau chemin et nous propose de lire ces œuvres d'un point de vue différent pour souligner les problèmes sociaux sous-entendus dans ces textes.

3- Une forme d'expérimentation féminine

Bellefleur s'apparente à ce que les féministes français appellent un *texte de jouissance*, Joyce Carol Oates a cassé les codes narratifs et son roman transgresse donc les codes du genre gothique établis par les figures littéraires de référence (Bender, 1993, 370). Comme nous avons déjà pu le noter, les genres littéraires se métamorphosent durant le récit : ainsi la romance se transforme en gothique, la tragédie en parodie, l'épopée se transforme en une « réalité » plus triste. Eileen Teper Bender note que cette perméabilité des codes, des conventions, des frontières que l'on retrouve dans les œuvres d'Oates est une esthétique féminine (Bender, 1987, 182). L'art féminin, nous dit Joanne V.Creighton, ressemble à une toile, il est inclusif, et son

intérêt se porte sur la prolifération et l'évolution : « *Women's art is said to be "weblike," "inclusive," less concerned with object and product than with "growth, proliferation, evolution"* » (Creighton, 115). L'inclusion de la nature et des animaux à la famille dans *Bellefleur* est une forme de révision écoféministe de la définition de famille pour Brenda Daly (141). Dans plusieurs chapitres, les histoires des Bellefleur de différentes générations sont reliées par un point commun qui fait l'objet du chapitre. Par exemple on retrouve un chapitre sur les chevaux de la famille ou encore sur les objets qui sont considérés hantés par toute la famille. Dans le chapitre « *Kincardine Christ* », l'identité du personnage principal est floue. Le chapitre commence en se concentrant sur Nicholas Fuhr (un ami de Leah et Gideon qui est décédé dans une course de chevaux), puis ce personnage se transforme en Rodman (il n'est pas précisé quel Rodman est le sujet) et il finit par devenir Gideon. Le chapitre se termine avec Gideon qui souhaite évaluer une femme selon son physique. Cette évolution du personnage central du chapitre semble donc suggérer que les trois hommes se ressemblent et sont coupables du même crime : l'objectification de la femme.

La résistance aux consolidations du pouvoir se fait également au travers de la polyvalence, de la contradiction et de l'indécision dans *Bellefleur* comme le suggère Helene Meyers dans *Femicidal Fears* :

The resistance to such consolidations of [the patriarchal] power lies in destabilization; hence the emphasis on polyvocality, contradiction, and undecidability. Resistance, deconstruction, and critique become favored strategies because they oppose unifying fictions, while generalization is increasingly viewed as a suspect practice (Meyers, 7).

Germaine, la narratrice, donne une voix à tous les membres de la famille en racontant leur histoire, elle s'efface même pour déléguer la focalisation à certains personnages. Dans le chapitre « *Powers* » du premier livre notamment, on accède aux pensées de Leah au travers d'un rêve :

She shut her eyes tight, and rocked on the chaise longue, gripping her belly, gripping the child in her womb, who quivered with life—with wild, elastic life—and in that instant she saw, behing her eyelids, the orangish-green flames of hell that licked joyously at everything within their reach. Yes. To hell. No. not yet. Yes. I hate them all... But no. No. No (Oates, 1980, 65).

Dans cette scène, les pensées de Leah se contredisent, elle passe de la vie (avec son bébé qui déborde de vie) à la mort avec cette référence aux flammes de l'Enfer, elle hait sa famille et veut tous les voir brûler en Enfer puis elle change d'avis. Le personnage de Leah est complexe comme l'indique ce rêve, et son personnage se complexifie davantage après sa prise de pouvoir dans la famille. Lorsqu'elle reprend la phrase de Jedediah « *The jaws devour, the jaws are devoured* » (Oates, 1980, 403) dans le chapitre « *The Jaws Devour...* », elle perd de sa prestance dans le récit pour reprendre un rôle plus accessible : alors qu'elle fait une dépression, le lecteur

arrive à s'identifier à elle voire à ressentir de la compassion, ce qui n'est pas possible avant.³⁵ A ce moment-là, elle a l'impression d'être plusieurs membres de la famille décédés comme Vernon, Violet ou encore Jedediah (Oates, 1980, 407). Ces trois personnages remettent le pouvoir patriarcal en question, Vernon en questionnant la masculinité, Violet en étant une critique de la place de la femme dans le mariage et Jedediah en refusant la société capitaliste. On peut donc s'attendre à ce que le personnage de Leah change du tout au tout, mais finalement cet état de possession ne fait qu'annoncer qu'avec le retour de l'empire Bellefleur, les problèmes d'antan vont également revenir. Après avoir présenté Leah comme un personnage inaccessible, Joyce Carol Oates sème le doute chez les lecteurs en dévoilant un autre côté du personnage, pour finalement affirmer un peu plus l'impossibilité pour le lecteur d'établir un lien avec Leah. *Bellefleur* est une œuvre excentrique et en mouvement comme le suggère Eileen Teper Bender (1987, 180), l'évolution ainsi que la polyvocalité et la contradiction sont au cœur de l'œuvre.

Grâce à cette polyvocalité, *Bellefleur* propose ce que Julia Kristeva appelle une approche communautaire : les lecteurs deviennent des co-narrateurs de *Bellefleur* (Cologne-Brookes, 108-9). Germaine parle en tant que collectif de voix ou pour ce collectif de voix (elle parle pour sa famille mais surtout pour celles et ceux dont la voix a été effacée), elle est donc une narratrice communautaire et elle est présentée comme un puzzle que les lecteurs doivent résoudre (Daly, 140). Ainsi, en reliant les chapitres et différents genres entre eux, les lecteurs deviennent également narrateurs de *Bellefleur*. Comme Germaine apprend avec Matilde à lire « *Celestial Timepiece* » (une courteline, métaphore de l'art féminin) en reliant tous les tissus, le lecteur apprend à lire *Bellefleur* avec Germaine en reliant tous les éléments. Tout comme l'œuvre de Matilde, il faut lire *Bellefleur* d'une manière différente, expérimentale puisque *Bellefleur* est en elle-même une œuvre de matelassage, de patchwork réalisée avec des mots plutôt que des morceaux de tissus. Ainsi, l'assemblage qui est fait par le lecteur des chapitres, genres et personnages dans *Bellefleur* fait ressortir son esthétique féminine. Rachel Blau DuPlessis décrit celle-ci comme suit :

Following, the "female aesthetic" will produce artworks that incorporate contradiction and nonlinear movement into the heart of the text.

³⁵ « This novel prevents reader identification with Leah or Gideon by violating the conventions of romance. Not only do the swollen passions of the couple, who first appear in the "enormous" bed, become the passions of ordinary human beings, both Leah and Gideon also shrink and age rapidly. Once they have aged, the couple's romantic nostalgia suddenly appears unattractive, a childish denial of time that demonstrates a lack of concern for the future and the children. » (Daly, 148).

An art object may then be nonhierarchical, showing “an organization of material in fragments,” breaking climactic structures, making an even display of elements over the surface with no climactic place or moment, since the materials are “organized into many centers” (Duplessis, 278).

Bellefleur s’assimile à un *texte de jouissance*, et donc en une forme d’expérimentation féminine, en ce qu’il est fluide, sans limites et long puisqu’il s’étend sur plus de cinq-cent-cinquante pages. *Bellefleur* est donc similaire à la sexualité féminine comme envisagée par Hélène Cixous : « Sa libido est cosmique, comme son inconscient est mondial : son écriture ne peut ainsi que se poursuivre, sans jamais inscrire ou discerner de contours, osant ces traversées vertigineuses » (Cixous, 61).

c) Refus et transcendance : vers un pouvoir féminin ?

Au niveau de sa structure grammaticale et narrative, *Bellefleur* est une œuvre d’expérimentation féminine, ce que les féministes français appellent un *texte de jouissance*. Elle transcende ainsi les normes littéraires et le langage masculin hérités de nos ancêtres et s’oppose donc au pouvoir patriarcal. *Bellefleur* est aussi la forme littéraire du matelassage qui est devenu la métaphore de la culture et de la vie des femmes (Miller, 225). Cependant, bien que l’on note un grand nombre de personnages féminins décrits dans le récit en lien avec leur déviation du modèle genré établi, toutes ces déviations ne mènent pas pour autant vers un pouvoir féminin. Veronica reste la victime de son prétendant, Della qui est toujours en opposition avec le reste des Bellefleur vit à leurs crochets et Mrs. Rache — une aviatrice et dernière amante de Gideon — se tue dans l’explosion du manoir avec Gideon. Violet quant à elle parodie le personnage d’Edna dans *The Awakening* (1899) de Kate Chopin et propose donc une critique de la place de la femme dans le mariage et l’impossibilité pour elle d’achever la quête de son identité. Leah et Della imitent voire inversent le pouvoir patriarcal, répétant ainsi les mêmes inégalités. Enfin, Matilde et Germaine sont le symbole d’un espoir dans *Bellefleur* en raison de leur lien avec l’art féminin, le matelassage.

1- La parodie de la femme mariée

Dans *Bellefleur*, on observe une transformation de l’historique en narratif avec le personnage de l’épouse coincée dans le système marital. Miho Morri suggère que ce personnage est donc une métaphore de l’oppression des femmes dans le système patriarcal américain (Morri, 96). On retrouve ce personnage notamment au travers d’Hepatica et de Violet. Joyce Carol Oates nous propose avec le personnage de Violet une version parodique du personnage d’Edna dans *The Awakening* (1899) de Kate Chopin. *The Awakening* raconte la quête d’identité

d'Edna Pontellier après sa rencontre avec Adèle Ratignolle, une voisine de l'île où Edna passe des vacances, qui lui apprend à exprimer ses sentiments librement. Edna rencontre également Robert sur cette île. Leur relation est d'abord amicale puis se transforme en histoire d'amour. Une fois rentrée à la Nouvelle-Orléans, Edna abandonne complètement son rôle de maîtresse de maison mais est vite ramenée à la réalité de sa position : Robert ne souhaite pas continuer leur histoire car elle est une femme mariée et *appartient* donc à son époux. Edna décide finalement de retourner sur l'île où elle a séjourné pour se noyer dans les eaux du golfe, libre de toute emprise. *The Awakening* a pour sujet le désir d'émancipation sexuelle et personnelle des femmes, un sujet qui a choqué la société américaine de l'époque puisque le livre a été interdit de publication dans la ville d'origine de Kate Chopin (Saint Louis) et a été qualifié de vulgaire et morbide (Showalter, 1991, 65).

Les ressemblances entre Edna Pontellier et Violet Bellefleur sont frappantes. Les deux personnages sont des femmes mariées et mères de famille, dont les occupations sont limitées à la sphère privée. Les deux femmes s'effacent dans leur mariage — Violet est décrite au début du chapitre « The Clavichord », chapitre qui lui est dédié, comme une femme mélancolique (Oates, 1980, 425) — jusqu'à ce qu'elles fassent une ou plusieurs nouvelles rencontres importantes : Adèle, Robert et Mademoiselle Reisz pour Edna et Tamás pour Violet. Violet est complètement chamboulée par sa rencontre avec Tamás, elle ne fait preuve d'aucune réserve avec lui contrairement à son habitude :

Violet, despite her customary reserve, felt incline to chatter. She spoke to him about her love for small, meticulously crafted things made by artists like himself—European-born—with a respect for beauty—and knowledge of the sanctity of beauty. She spoke to him, not minding that he answered her only in inarticulate grunts, of her girlhood in the country—her father's modest estate—the music lessons she and her sisters had been given, despite the expense—her amateur's enthusiasm for Scarlatti, Bach, Couperin, Mozart, the nocturnes of John Field, and the “easier” pieces of Chopin (Oates, 1980, 428).

Tout comme Edna a appris à parler de ses sentiments librement avec Adèle, Violet parle naturellement d'elle et de ses goûts à Tamás malgré son caractère habituellement réservé. Violet se (re)découvre une identité qui lui est propre. Elle réalise notamment que l'image qui est donnée d'elle au travers de son portrait est trop conventionnelle :

Her own portrait, painted some years earlier by a flattering society portraitist, was, in its position above the marble fireplace, the natural place for her glance to alight; but she looked away at once, vexed and obscurely ashamed of its sleek, pretty, falsely rosy tones—(...) that conventionalized image! (Oates, 1980, 432).

Son portrait représente ce qui est attendu de Violet par la société. Il ne reflète pas qui elle est réellement. D'ailleurs, Violet est davantage décrite comme une femme banale physiquement, à l'air malade que comme une jeune femme pleine de vie (une énergie représentée par les tons

rosés du tableau). Cependant, comme Robert avec Edna, Tamás disparaît après avoir terminé le clavicorde et Violet en est dévastée :

“How could you do this to me!” Violet whispered. Her heart pounded so strangely, she thought she would faint. She was so angry, and so frightened, and so vexed, like a child who has lost her closest playmate: and there stood the clavichord in the window, the lovely matchless clavichord, meant to be shared, meant to be exclaimed over in his presence, and played for him: and he was gone (Oates, 1980, 433).

Cette disparition dévaste tellement Violet que celle-ci abandonne son rôle de maitresse de maison. Elle refuse d’accompagner Raphael sur sa campagne politique, elle ne s’occupe plus des tâches de la maison, ni de ses enfants ou des invités. A la place, elle s’installe au clavicorde et joue pendant des heures (Oates, 1980, 434). L’abandon de la maison par Violet — dans le sens où elle ne joue plus son rôle de maitresse de maison, et non d’abandon physique comme c’est le cas d’Edna — est ainsi une défiance de l’autorité masculine selon Miho Morii (98). En effet, en abandonnant leur rôle de femme au foyer, les deux femmes refusent le rôle qui est imposé aux femmes mariées à leur époque. Toutes deux se focalisent sur la quête de leur propre identité. Les deux femmes se suicident lorsqu’elles se rendent compte que l’autorité des hommes les empêche de devenir qui elles sont réellement. Lorsque Robert affirme à Edna qu’elle appartient à son époux celle-ci décide de se noyer dans les eaux du Golfe du Mexique (endroit où elle a appris à nager) pour être enfin libre de toute autorité. De la même manière, lorsque Raphael détruit le clavicorde de Violet, celle-ci réalise qu’elle ne peut pas réaliser le projet de vie qu’elle s’était imaginé, celui de devenir une pianiste et de promouvoir les travaux de Tamás devant ses invités (Oates, 1980, 432), et finit par se noyer dans Lake Noir.

Joyce Carol Oates a confié considérer ses œuvres comme « *parodistic* », car bien qu’elles parodient certaines œuvres, elles restent très proches de la forme de celles-ci (Parini, 156). Linda Hutcheon explique que les parodies ne ridiculisent pas forcément les œuvres de référence : « *parody has a wide range of forms and intents — from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful* » (Hutcheon, 1989, 94) Elle ajoute que les parodies légitiment et subvertissent ce qu’elles parodient (Hutcheon, 1989, 101). Ainsi, la parodie d’Edna dans *Bellefleur* au travers de Violet ne sert pas à critiquer le personnage d’Edna, mais bien la domination des hommes sur les femmes dans la société américaine. Violet et Edna ne peuvent être libres que dans la mort puisque c’est seulement là que l’influence des hommes sur elles s’arrête. Hepatica, quant à elle, démontre que l’homme est libre de tout sur sa femme. En parodiant les deux personnages féminins de « Lokis », elle met en avant le pouvoir des hommes sur les femmes. Dans « Lokis », comme nous l’avons vu plus tôt, les deux femmes sont tenues pour responsables de leur viol et de leur meurtre dans le cas de Ioulka. Jamais le comte n’est

blâmé pour l'assassinat de son épouse lors de leur nuit de noces. Dans *Bellefleur*, lorsque l'histoire d'Hepatica est racontée aux enfants Bellefleur, c'est son attitude qui est considérée comme étant à l'origine de son malheureux mariage : « *Hepatica lived a very long time ago, but her example was often raised when Bellefleur girls behaved in a stronghead manner. You know what happened to Hepatica—! their mothers said. And even the boldest of the girls grew sober* » (Oates, 1980, 276). Brenda Daly suggère que le récit des crimes commis par les « pères » constitue une stratégie de résistance féministe, ces récits violent les codes sociaux qui empêchaient les femmes d'avoir leur propre identité et redonnent une voix et une identité à celles-ci (139).

2- Imitation du pouvoir masculin

Contrairement à Violet et Hepatica, Leah et Della ne fuient pas le pouvoir masculin mais imitent, voire inversent, celui-ci. Mais dans le cas de l'imitation comme celui de l'inversion, les inégalités entre les personnages féminins et masculins restent bien présentes. Della est une figure maternelle « castratrice ». Bien loin de l'image de la femme comme mère aimante, Della est dépeinte comme une femme qui ne ressent que de la rancune envers sa famille et en particulier les hommes : « *Della who hated them all* » (Oates, 1980, 39), « *Della was perpetually "in mourning" for her young husband whom the Bellefleurs had killed* » (Oates, 1980, 58), « *I've had enough of he* » (Oates, 1980, 105). Elle devient réellement une figure castratrice à la naissance de Germaine lorsqu'elle se débarrasse de la partie masculine attachée au bébé :

And, keeping her back discreetly to the others, blocking Leah's view if, risen on her elbows, she should actually be watching, with one, two, three skillful chops of the knife, solved the problem once and for all.

She turned to face the room. Drawing her first full of breath in many minutes she said, triumphantly: "Now it's what it was meant to be, what God intended. Now it's one, and not two; now it's a she and not a he. I've had enough of he. I don't want anything more to do with he, here's what I think—" and with a sudden majestic swipe of her arm she knocked the bloody mutilated parts, what remained of the little legs, and the little penis and testicles and scrotum, onto the floor—"what I think of he!" (Oates, 1980, 105).

Dans cet extrait, Della exerce sa vengeance sur les hommes Bellefleur qu'elle tient pour responsables de la mort de son époux et inverse le pouvoir patriarcal : c'est au tour des hommes d'être à la merci des femmes. Elle vole l'autorité masculine en arrachant les parties génitales masculines de Germaine. Mais en inversant simplement les places des hommes et des femmes, Della empêche l'élaboration d'un pouvoir plus juste qui ne serait plus basé sur la loi de l'Un (théorie de Kristeva expliquée par Brenda Daly, 144).

Leah, quant à elle, représente selon Brenda Daly, le premier moment de l'entrée des femmes dans l'histoire :

Leah Bellefleur represents what Kristeva describes as the first moment (or generation) of women's entry into history, an entry marked by an admiration of masculine values, a desire for revenge and mastery, and a rejection of traditional feminine or maternal values that conflict with the desire for public power (Daly, 141).

Déjà jeune fille, elle se considère différente des autres filles : « *she was not such a girl* » (Oates, 1980, 132). Hélène Cixous suggère que les hommes ont appris aux femmes à haïr la femme pour leur manque de pouvoir, qu'ils leur ont fait croire que seuls les hommes avaient du pouvoir (Cixous, 41). En effet, à la naissance de Leah, Della était effondrée car son enfant n'était pas un garçon : « *I wept that it wasn't a boy because I was somewhat out of my head at that time and I imagined that only a boy, a man, could take revenge on his father's murderers* » (Oates, 1980, 356). Leah représente ces femmes qui haïssent leurs sœurs, celles qui ont un désir de revanche et rejettent les valeurs féminines traditionnelles. Et plus tard, elle admire le travail de colonisation qui a été réalisé par ses aïeux Jean-Pierre I et Raphael. Elle désire reconstruire leur empire et prend ainsi la tête de la famille. Elle s'assimile aux patriarches de la famille en partageant leurs rêves et leur férocité. Pour Perry Nodelman, l'image la plus parlante du désir des Bellefleur de contrôler le monde est celle de Leah dans le jardin muré : « *Leah Bellefleur sits symbolically within the walls of the garden inside the boundaries of the Bellefleur estate, and consults old maps as she plots to restore "The Bellefleur name: the Bellefleur empire"(188)* » (254). Il considère que les noms, les murs et les cartes sont des symboles du contrôle des hommes sur le reste du monde. En travaillant dans le jardin muré, sur les cartes des anciennes terres des Bellefleur pour redorer le nom de la famille, Leah incarne parfaitement ce désir de contrôle et de pouvoir. Ses projets lui font aussi tenter de dominer la nature puisqu'elle tente de construire un camp sur un champ du domaine où Matilde vit dans une cabane en rondins : « *Leah's plans for a handsome new camp on the fifty-acre site across the lake, where aunt Matilde lived in willful squalor, were temporarily stalled—but only temporarily—by the crazy old woman's refusal to move* » (Oates, 1980, 446). Ce désir de transformer un endroit naturel en une construction humaine démontre la préférence de Leah pour la civilisation, et donc, le masculin. Elle est coincée dans ce qu'Helene Deutsch appelle un complexe de masculinité, c'est-à-dire une démonstration excessive de forces agressives qui est liée à un traumatisme génital chez les filles (Gilbert et Gubar, 2021, 44). Comme le note Tanya Tromble dans son essai « *Joyce Carol Oates's Bellefleur: An Exercise in Revitalizing Literary Inheritance* », Leah ne diffère des hommes que par son physique : « *by having Leah associate family honor with material wealth, she [Joyce Carol Oates] depicts her as a female*

conforming to the patriarchal model of family business relations. Aside from her physical attributes, there is little to distinguish Leah from one of the men. » (140-1).³⁶ Leah s'assimile en effet à une colonisatrice, tout comme ses ancêtres Jean-Pierre I et Raphael l'étaient. A la fin du quatrième livre de *Bellefleur*, Leah est d'ailleurs décrite comme une conquérante :

She was triumphant, she carried all before her, within a year or two her plans would be complete (though she was ready for a battle since certain property owners in the mountains, being nearly as wealthy as the Bellefleurs themselves, would not willingly agree to sell), on all sides she was admired, and feared, and of course envied; and disliked. But as Hiram told her, the Bellefleurs did not appear on this earth to be liked, but to fulfill their destiny (Oates, 1980, 403).

Mais finalement, sa réussite sera de courte durée puisque tous ses projets seront progressivement détruits par la force de la nature puis finalement par Gideon. Eileen Teper Bender prend comme exemple de cette défaite contre la nature la tempête qui frappe la région Bellefleur lors de la fête du centième anniversaire d'Elvira :

They perpetuate the species; they people the mountains. But they cannot, finally, resist nature's inexorable force. The defeat of human effort is nowhere clearer than in the remarkable tale of Great Grandmother Elvira's birthday celebration. Leah's plans for this family centennial are magnificent in their scope and energy; yet the party is best remembered as a symbol of human failure on a grand scale (Bender, 1987, 116).

Lors de cet épisode, Leah organise une immense fête à laquelle elle invite plus d'une trentaine de familles ainsi que des membres de la famille *Bellefleur* installés dans d'autres régions. Elle fait nettoyer et redécorer toute la propriété et embauche de nouveaux domestiques pour l'occasion (Oates, 1980, 258-9). Cependant, le jour de la fête, une grande tempête frappe la région et contraint la famille à annuler la fête :

They ran about shutting windows. But in some cases it was already too late—the wind was too strong, torrents of rain had soaked everything, one could hardly push the windows closed; and there was the danger of lightning. (It had struck nearby—fortunately only a giant oak in the park, which had been struck many times in the past.) So the Great Storm began: which was to rival in violence and damage the Great Storm of twenty years previously (Oates, 1980, 263).

Leah considère que cette tempête est une ruse pour arrêter les Bellefleur : « *It's a trick. A vile trick. Because we're Bellefleurs. Because they want to stop us—He wants to stop us—and He isn't going to!* » (Oates, 1980, 264). Cependant, ce ne sont ni les familles adverses (« *they* ») ni Dieu (« *He* ») qui tentent d'arrêter les Bellefleur, mais bien la nature qui tente de stopper l'avidité de la famille ainsi que leurs projets de « civilisation » de leurs terres. Leah, symbole d'une forme de pouvoir patriarcal, est donc stoppée dans ses projets par la forme de pouvoir qu'elle a rejetée.

³⁶ Cet essai de Tanya Tromble est publié dans *Thy Truth Then Be Thy Dowry: Questions of Inheritance in American Women's Literature*, édité par Stéphanie Durrans, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Leah et Della représentent donc deux pouvoirs bien différents : Della incarne un pouvoir matriarcal où le masculin est considéré comme inférieur, indésirable et Leah est un instrument du patriarcat qui continue la tradition des limitations et de la négligence des femmes comme le suggère Anna Sonser (45). Ces deux formes de pouvoir sont finalement aussi exclusives l'une que l'autre. Contrairement à Germaine qui, elle, transcende le modèle genré présent dans *Bellefleur*, Della et Leah ne font que le répéter en l'imitant ou l'inversant.

3- L'art féminin comme symbole d'espoir dans *Bellefleur*

Comme nous l'avons vu, *Bellefleur* s'apparente à une œuvre d'art féminine, un patchwork de différentes histoires, qui malgré leurs différences, sont liées les unes entre les autres. On retrouve ce motif de l'art féminin avec les courtèpointes réalisées par Matilde : « Serendipity and Felicity and All-Hallows-Eve and Wonder-Working Providence and Celestial Timepiece were the names of the massive wool-and-feather-lined quilts Germaine's aunt Matilde made » (Oates, 1980, 327). « *Celestial Timepiece* » est d'une importance particulière dans le chapitre dédié à Matilde. Cette œuvre est décrite comme loufoque, asymétrique et composée de contrastes de couleurs et de matières. Les motifs, eux, ne se voient que de loin et sont très complexes (Oates, 1980, 328). Cette œuvre est à la fois une courtèpointe réalisée par Matilde dans le récit mais également un poème de Joyce Carol Oates paru la même année que *Bellefleur*. Ce poème est un assemblage d'histoires d'hommes et de femmes, sans logique distincte qui met en avant l'art féminin du matelassage. Les œuvres de Matilde dans *Bellefleur* portent d'ailleurs toutes les noms des courtèpointes dont le poème parle. Dans l'ouvrage *Quilt Stories* (dans lequel le poème de Joyce Carol Oates figure), Cecilia Mashkeski définit les œuvres de matelassage comme un modèle de coopération et de support qui donne une voix à celles que l'histoire a fait taire :

In the imageries of the quilt women writers found the literary model they needed. Renouncing the competitiveness of the patriarchal world they chose instead a model of cooperative and supportive creativity, one that gave voice not only to their talents but also to the experiences of women who had earlier stitched instead of penned their histories (Mashkeski, 2).

Le poème de Joyce Carol Oates met d'ailleurs en avant la différence entre les cartes des hommes et les œuvres des femmes :

*The men, the husbands, drew up such maps.
Their strategy has always been maps.
Look at these massive wool-and-feather-lined quilts,
recording square by square these wondrous years—
1784, 1806, 1848—
Glass Garden survives through frayed, and Fools and Poppies,
and Gyroscope all aflame of, 1864.* (Oates citée dans Mashkeski, 22).

De la même façon, « *Celestial Timepiece* » l'œuvre de Matilde dans *Bellefleur* raconte une histoire :

Celestial Timepiece was the largest quilt, but Matilde was sewing it for herself—it wasn't to be sold: up close it resembled a crazy quilt because it was asymmetrical, with squares that contrasted not only in color and design but in texture as well. "Feel this square, now feel this one," Matilde said softly, taking Germaine's hand, "and now this one—do you see? Close your eyes." Coarse wool, fine wool, satins, laces, burlap, cotton, silk, brocade, hemp, tiny pleats. Germaine shut her eyes tight and touched the squares, seeing them with her fingertips, reading them. Do you understand? Matilde asked (Oates, 1980, 328).

Pour comprendre l'œuvre de Matilde, il est important que Germaine ferme les yeux, qu'elle voit la courtepointe avec les yeux fermés. Cette forme de vision est tellement différente de celle du patriarcat que Noel est incapable de comprendre l'histoire qui est racontée : « *Noel complained that Celestial Timepiece made his eye jump. You had to stand far back to see its whole design and even the nit was too complicated—it gave him a headache. "Why don't you sew some nice little satin comforter," he said. "Something pretty."* » (Oates, 1980, 328). Eileen Teper Bender note que cette nouvelle façon de voir défie et offense le patriarcat et que la réaction de Noel est en fait la réaction du patriarcat face à cet art féminin (1993, 379). L'art du matelassage et du patchwork est l'une des images centrales du nouveau lexique féministe nous dit Nancy K. Miller, cet art est la métaphore de la culture et de la vie des femmes, c'est un art qui lie les femmes entre elles (Miller, 225). Joyce Carol Oates présente, quant à elle, l'art du matelassage et du patchwork comme une tradition féminine passée et préservée de génération en génération : « *Joyce Carol Oates and Marge Percy not only suggest the shared interest in the quilt as a memory device but argue for a thread connecting women's lives and experiences, a tradition passed on and preserved, a well-defined women's literary tradition* » (Masheski, 3).

« *Celestial Timepiece* », l'œuvre de Matilde, est, en un sens, *Bellefleur*. C'est une courtepointe constituée de nombreux motifs, difficile à comprendre au premier coup d'œil et dont le titre fait référence au passage du temps. On trouve une profusion d'intrigues dans *Bellefleur* et tout comme la courtepointe de Matilde, c'est une œuvre loufoque, difficile à comprendre si l'on adopte une lecture traditionnelle et où la notion de temps est perpétuellement remise en question (Leah et Gideon vieillissent plus vite, Samuel perd la notion du temps dans la chambre turquoise tout comme Jedediah dans les montagnes). Tout comme « *Celestial Timepiece* » est une expérience avec des motifs, *Bellefleur* est une expérience avec les mots. Perry Nodelman note ainsi, « *Bellefleur is like those quilts: it is bewilderingly complicated, but makes a kind of dizzying sense, once the narrative points out the connections* » (Nodelman, 260). La cohésion de *Bellefleur*, ainsi que celle de la courtepointe de Matilde, n'est pas organisée de façon hiérarchique comme dans le patriarcat ou le matriarcat. Il n'y a pas dans

Bellefleur une histoire qui fasse davantage autorité que les autres tout comme il n'y a pas de motif qui prévale sur la courtepoinde de Matilde. Les deux œuvres sont donc inclusives et controversent le modèle genré établi, comme le propose Marilyn Wesley (135). Le matelassage, nous dit Brenda Daly, est un art où quelque chose de neuf est créé à partir de quelque chose de vieux, et cette transformation est un message d'espoir : « *The process of quilting, in which something new is made of something old, also suggests a future made out of the past. Such a transformation of the old into the new affirms the hope of a future for Germaine* » (Daly, 150). *Bellefleur* est une œuvre où le passé d'une famille est raconté par une survivante qui représente à la fois la femme et l'homme, puisqu'elle est hermaphrodite à la naissance, et qui, par la cicatrice qu'elle acquiert à sa naissance, démontre les dangers de la loi de l'Un.³⁷

L'œuvre de Matilde dans *Bellefleur* est, selon Eileen Teper Bender, un texte de jouissance lui également puisqu'il représente le triomphe de l'art féminin. Ceux-ci marquent énormément Germaine : « *The quilts, the enormous wonderful quilts!—which Germaine would remember all her life* » (Oates, 1980, 328). Lorsque Matilde apprend à Germaine à lire ses courtepoinde et la laisse l'aider à coudre, elle initie Germaine à l'art féminin. Pour Eileen Teper Bender, cette initiation apprend à Germaine à créer sa propre œuvre (1993, 379), c'est-à-dire le récit de l'histoire des Bellefleur. Lorsque Gideon conduit Germaine en sécurité chez sa tante Matilde le jour de son anniversaire, ce n'est pas un acte anodin puisque Matilde vit isolée du reste des Bellefleur et suit ses propres lois :

She was "stubborn" because she insisted upon her solitude, and making quilts and rugs for a living. Social gatherings did not interest her, not even weddings and funerals!—and she insisted upon wearing trousers and boots and jackets, and in the old days, as Lamentations of Jeremiah's daughter, she had even insisted upon working with the farm laborers; an eccentricity for which the female Bellefleurs never forgave her. She should have been born a man, they said contemptuously. She should have been born a dirt-poor farmer living on the side of a mountain; she doesn't deserve the name Bellefleur (Oates, 1980, 328).

A l'opposé du reste de la famille, Matilde incarne aussi bien le langage féminin et masculin et malgré son appartenance à une famille riche, elle ne partage pas leur avidité. Tout comme l'art du matelassage, Matilde représente un système inclusif et non pas exclusif. En envoyant Germaine chez elle, et en confiant ainsi son éducation à Matilde, Gideon aide à mettre un terme au système patriarcal oppressif que les Bellefleur représentent et permet, par la même occasion, la création d'un futur qui ne sera pas fondé exclusivement sur l'un ou l'autre des genres (féminin ou masculin) mais sur le dialogue entre ces deux genres. Tout comme l'art du matelassage est

³⁷ « *Germaine's hermeneutic functions is to make visible the language of one, to foreground the violence of a socio-symbolic contract that scars her body immediately after birth.* » (Daly, 144).

une forme d'héritage et d'espoir (Torsney et Elsley, 36), *Bellefleur* est un roman optimiste qui suggère qu'une fois libérés de l'influence du système patriarcal de leur famille, les enfants Bellefleur pourront se fondre dans les paysages de l'Amérique et se définir pour ce qu'ils sont sans que le passé ne détermine leur futur (Oates, 1980, 562).

Conclusion

« *As Oates has frequently stated, she does not write to maintain social and literary conventions that serve the status quo—a violent status quo; she writes to transform an unjust society* » (Daly, 70). Bien que *Bellefleur* soit un roman gothique et une saga familiale qui commence avec des patriarches puissants aux grands projets (Sonser, 11), le roman s'avère finalement exprimer la défaite du système patriarcal et un retour vers un héritage féminin plus inclusif. Bien que *A Bloodsmoor Romance* est considéré comme le premier roman féministe de Joyce Carol Oates, c'est bien dans *Bellefleur* qu'un agenda féministe apparaît pour la première fois chez Oates (Cologne-Brooks, p. 96). *Bellefleur* est une œuvre sortie de l'imagination, nous dit Joyce Carol Oates au début du roman, mais elle insiste également sur le fait que *Bellefleur* existe : « *Bellefleur is a region, a state of the soul, and it does exist* » (Oates, 1980, 2). Ainsi, la critique de la société américaine que l'on trouve dans *Bellefleur* n'est pas la critique d'une Amérique fictive mais celle de l'Amérique réelle, et les systèmes d'oppression que l'on retrouve dans *Bellefleur* sont ceux qui ont modelé les Etats-Unis.

Le récit non-linéaire que l'on trouve dans *Bellefleur* met en avant les patriarches des générations passées et traduit de l'influence du passé sur le « présent » de la famille, y compris dans son organisation patriarcale. Cependant, l'histoire de ces patriarches est également, la plupart du temps l'histoire de leurs épouses, maitresses et filles. Ainsi, les chapitres abordant Jean-Pierre I abordent aussi les personnages d'Hilda et de Brown Lucy et dénoncent par la même occasion la relation de supérieur/inférieur que Jean-Pierre I entretenait avec les femmes. Dans le chapitre « *Fateful Mismatches* », la vision que Jean-Pierre I a de la femme comme objet de divertissement est particulièrement visible : « *By the time Jean-Pierre ran for Congress in 1797 the woman had been dropped from his life, for pragmatic reasons. (And then, as he explained, when drunk, to anyone who would listen, even to his son Louis and his daughter-in-law Germaine, he hadn't loved her any more than the other one, his wife*³⁸ ». De la même façon, les chapitres se concentrant sur Gideon dénoncent les nombreuses liaisons et la vision de la femme comme objet de désir qu'il entretient. Comme nous l'avons vu précédemment, il compare sa femme Leah et sa maitresse Garnet à deux roses les reliant ainsi à la nature, il viole une petite-fille, et demande à une jeune femme de se déshabiller devant lui pour l'évaluer,

³⁸ Dans le roman, la retranscription des paroles de Jean-Pierre I (« *he hadn't loved her any more than the other one, his wife* ») est en italiques, ce qui insiste sur le fait que cette partie de la phrase est une pensée ou parole propre à Jean-Pierre I et non à la narratrice. L'utilisation d'italiques dans le roman pour cette phrase dénonce justement la vision des femmes que Jean-Pierre avait (Oates, 1980, 275).

savoir si elle lui conviendra de la même manière que l'on pourrait demander à essayer une voiture ou une paire de chaussures.

L'utilisation de motifs gothiques met un peu plus en avant les fondations patriarcales dans *Bellefleur*, à commencer par le manoir de la famille dans lequel a longtemps trôné un tambour fait avec la peau de Raphael. A l'origine de la construction du manoir, Raphael a également fait en sorte de garder son influence dans la famille même après sa mort : « *[the skin-drum] was to be, according to the terms of his will, kept "forever and at all times" on the first floor landing of the circular stairs leading up from the Great Hall of Bellefleur Manor* » (Oates, 1980, 475). Ironiquement, c'est Leah, fervente admiratrice de Jean-Pierre I et Raphael, qui se débarrasse du tambour, mettant ainsi un terme à l'influence et à l'autorité de Raphael au sein de la famille. Les motifs et tropes gothiques sont également revisités par Joyce Carol Oates afin de subvertir le système patriarcal. La demoiselle en détresse devient ainsi une figure puissante qui subvertit sa position dans le système patriarcal, le corps abjecte et grotesque de Germaine à sa naissance incarne à la fois le masculin et le féminin puisqu'elle est hermaphrodite et suggère donc la possibilité d'une société basée sur un dialogue entre les deux genres. Enfin, le vampire expose les désirs corporels des femmes et dévie ainsi du modèle genré de la femme (Wesley, 138).

Les motifs et tropes gothiques ne sont pas les seuls éléments que Joyce Carol Oates revisite. Les conventions d'écritures sont transgressées dans le roman afin de proposer une forme innovante et unique. La longueur des phrases et les différentes anachronies qui ponctuent celles-ci témoignent de l'importance du passé sur le présent dans le récit — ainsi que dans la réalité puisque *Bellefleur* est une critique de la société américaine — ainsi que du désir de contrôle et de possession de la famille. Pour autant, la forme narrative et textuelle suggère également le changement, notamment la réappropriation d'un pouvoir féminin plus inclusif au travers des histoires des *aïeules* Bellefleur. Germaine narre les crimes de ses ancêtres au travers des différents chapitres qui sont posés comme des pièces de tissus que les lecteurs doivent coudre les uns aux autres (Daly, 150). *Bellefleur* est une forme d'expérimentation féminine qui, selon Perry Nodelman, représente une nouvelle opportunité pour les autrices : « *My contention is that Bellefleur represents a fourth choice : [...] Oates's "feminine" innovation suggests a means of transcending the limitations of both conventional and conventionally innovative forms of fiction* » (Nodelman, 251). Il faut cependant nuancer les différentes prises de pouvoir des personnages féminins dans *Bellefleur*, toutes ne sont pas présentées comme positives. La parodie du personnage d'Edna de *The Awakening* avec le personnage de Violet démontre que

dans un système patriarcal, la femme qui souhaite trouver une identité qui lui est propre fait face à une résistance de la part des hommes qui la définissent habituellement (le père ou l'époux notamment). Leah et Della démontrent que l'imitation et l'inversion du pouvoir patriarcal ne fait que perpétuer les inégalités et les injustices. Matilde et Germaine sont les lueurs d'espoir du roman en proposant une rupture totale avec le système établi dans la famille dans le but de créer un nouveau modèle basé sur l'égalité et l'échange.

Les personnages féminins subvertissent leur position traditionnelle féminine en déviant du modèle de la féminité qui a longtemps été loué : l'ange dans la maison. Certaines vont même au-delà de la subversion du patriarcat, elles le transcendent et proposent une nouvelle organisation, une égalité et un dialogue entre les deux genres, entre les différentes classes. Cette transcendance du pouvoir traditionnel est également visible dans la forme unique de *Bellefleur*. Bien que cette transcendance soit opérée au travers d'un retour à la mère et d'un pouvoir féminin, le masculin n'en est pas exclu. Non seulement la narratrice Germaine est hermaphrodite et survit à la destruction du manoir — impliquant ainsi la survie du féminin et du masculin — mais plusieurs Bellefleur échappent eux aussi à la famille et à son système patriarcal (Vernon, Ewan). La dimension optimiste de *Bellefleur* se trouve dans la survie des enfants qui ont rompu avec la famille : Yolande, Christabel, Bromwell, Garth et Little Goldie. Tous les personnages qui ont réussi à rompre avec le système genré et oppressif qui dominait la famille survivent et sont libres de se définir comme ils le souhaitent (Oates, 1980, 562). La récupération d'un héritage féminin et la transcendance du modèle patriarcal par les personnages féminins amènent alors vers un nouveau modèle basé sur l'égalité et le dialogue entre les genres. La déconstruction des genres populaires du dix-neuvième siècle et des valeurs du système patriarcal est également visible dans les deux romans suivants de la saga gothique de Joyce Carol Oates. Plus particulièrement, on retrouve dans *A Bloodsmoor Romance* le désir d'indépendance des femmes et la quête d'une identité qui leur est propre (Cologne-Brookes, 110). *Bellefleur* et *A Bloodsmoor Romance* sont similaires en ce que le personnage central, Germaine dans le premier et Deirdre dans le second, permet aux femmes de leurs familles de se détacher de leur rôle traditionnel et de se définir indépendamment des hommes.

Bibliographie

Corpus :

OATES, Joyce Carol. *Bellefleur* (1980), English Ed., Kindle, Harper Collins Publishers, 2013.

Œuvres de fiction :

JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*, New York, Penguin Modern Classics, 2009.

—————. *We Have Always Lived in the Castle*, New York, Penguin Classics, 2010.

OATES, Joyce Carol. *A Bloodsmoor Romance* (1982), English ed., Kindle, Harper Collins Publishers, 2013.

—————. *Mysteries of Winterthurn* (1984), English ed., Kindle, Harper Collins Publishers, 2013.

—————. *My Heart Laid Bare* (1998), English ed., Kindle, Harper Collins Publishers, 2013.

—————. *The Accursed*, New York, Ecco, 2013.

PERKINS GILMAN, Charlotte. *The Yellow Wallpaper and Selected Writings*, (édition kindle), Londres, Hachette Digital, 2009.

Ouvrages de théorie littéraire :

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), quatrième édition, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Fourth Edition, Oxford, Oxford University Press, 2015.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

—————. *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*, Portsmouth, Methuen, 1981.

Ouvrages sur le gothique (général) :

BOTTING, Fred. *Gothic*, London, Routledge, 1996.

BYRON, Glennis, et Dale TOWNSHEND, éditeurs . *The Gothic World*, London, Routledge, 2014.

CROW, Charles, L., éditeur. *A Companion to American Gothic*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2014.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, Normal, Dalkey Archive Press, 1997.

HOGLE, Jerrold, E., éditeur. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Fourth Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

LEVY, Maurice. *Le Roman Gothique Anglais 1764-1824*, édition kindle, Paris, Editions Albin Michel, 1995.

POWELL, Anna, et Andrew SMITH, éditeurs. *Teaching the Gothic*, Houdmills, Palgrave Macmillian, 2006.

SONSER, Anna. *A Passion for Consumption: The Gothic Novel in America*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 2001.

SPOONER, Catherine, et Emma McEVOY, éditeurs, et al. *The Routledge Companion to Gothic*, Londres, Routledge, 2007.

WEINSTOCK, Jeffrey A., éditeur. *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Ouvrages sur le *female gothic* :

CARPENTER, Lynette, et Wendy KOLMAR, éditeurs. *Haunting the House of Fiction: Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1991.

HORNER, Avril, et Sue ZLOSNIK, éditeurs. *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2017.

MEYERS, Helene. *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*, Albany, State University Press of New York Press, 2001.

MOERS, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*, Garden City, Doubleday, 1976.

WALLACE, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.

WALLACE, Diana, et Andrew SMITH, éditeurs. *The Female Gothic: New Directions*. London, Palgrave Macmillan UK, 2009. Doi : [10.1057/9780230245457](https://doi.org/10.1057/9780230245457).

WISKER, Gina. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*, Londres, Palgrave MacMillan, 2016.

Ouvrages sur le genre et le féminisme :

ANOLIK, Ruth B., éditeur. *Horri-fying Sex: Essays on Sexual Differences in Gothic Literature*, Jefferson, McFarland, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe — Tome 1* (1949), Gallimard, 2011, édition kindle.

BELL, Vikki. *Feminist Imagination: Genealogies in Feminist Theory (Published in association with Theory, Culture & Society)*, ed. Kindle, SAGE Publications, 1999.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering*, Berkeley, University of California Press, 1978.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduses et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

DURRANS, Stéphanie, éditeur. *Thy Truth Then Be Thy Dowry: Questions of Inheritance in American Women's Literature*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

GILBERT, GUBAR. "Introduction", *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Second Edition, London, Yale Nota Bene, 2000.

GILBERT, GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Second Edition, London, Yale University Press, 2020.

GILBERT, GUBAR. *Still Mad: American Women Writers and the Feminist Imagination, 1950-2020*, New York, W. W. Norton & Company, 2021.

KIMMEL, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*, deuxième édition, New York, Oxford University Press, 2006.

LONG HOEVELER, Diane. *Gothic Feminism : The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Bröntes*, State College, The Pennsylvania State University Press, 1998.

- MASHESKI, Cecilia, éditeur. *Quilt Stories*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.
- MILLER, Nancy K. *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986.
- OATES, Joyce Carol. *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities*, New York, E. P. Dutton, 1988.
- ROBBINS, Ruth. *Literary Feminisms*, Houndmills, Palgrave, 2000.
- SHOWALTER, Elaine, éditeur. *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory*. Londres, Virago Press, 1985.
- . *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- TORSNEY, ELSLEY. *Quilt Culture: Tracing the Pattern*, Columbia, University Press of Missouri Press, 1994.

Ouvrages sur l'auteure :

- BENDER, Eileen Teper. *Joyce Carol Oates: Artist in Residence*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- COLOGNE-BROOKES, Gavin. *Dark Eyes on America : The Novels of Joyce Carol Oates*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2005.
- CREIGHTON, Joanne V. *Joyce Carol Oates: Novels of the Middle Years*, New York, Twayne Publishers, 1992.
- DALY, Brenda. *Lavish Self Divisions : The Novels of Joyce Carol Oates*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996.
- FRIEDMAN, Ellen G. *Joyce Carol Oates*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- JOHNSON, Greg. *Understanding Joyce Carol Oates*, Columbia, University Press of South Carolina, 1987.
- MARQUETTE, TROMBLE-GIRAUD, et al. *L'Herne Joyce Carol Oates*, Paris, Editions de l'Herne, 2017.
- PARINI, Jay. « My Writing Is Full of Lives I Might Have Led. » dans *Conversations with Joyce Carol Oates*, édité par Lee Milazzo, Jackson, University Press of Mississippi, 1989, pp. 152-160.

WESLEY, Marylin, C. *Refusal and Transgression in Joyce Carol Oates' Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1993.

Articles et dissertations :

BENDER, Eileen T. « History as Woman's Game: *Bellefleur* as Texte De Jouissance. », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 76, no. 2/3, 1993, Penn State University Press, pp. 369–381. www.jstor.org/stable/41179218.

HOLLAND, Alison T. « Identity in Crisis: The Gothic Textual Space in Beauvoir's "L'invité" », *The Modern Language Review*, vol. 98, No. 2, avril 2003, Modern Humanities Research Association, p. 327-334. www.jstor.org/stable/3737814

KAHANE, Claire. « The Gothic Mirror ». *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, édité par Shirley Nelson Garner et Claire Kanahe, Cornell University Press, 1985.

KAKUTANI, Michiko. « Book of the Times », *The New York Times*, February 10, 1984, digitized version, 1996. New York Times, <https://www.nytimes.com/1984/02/10/books/books-of-the-times-235770.html?smid=url-share>. Visité le 03/05/2022.

KING, Stephen. « Bride of Hades », *The New York Times*, March 14, 2013, online version, <https://www.nytimes.com/2013/03/17/books/review/the-accursed-by-joyce-carol-oates.html>. Visité le 03/05/2022.

LEIGH RODRIGUEZ, Jennifer. « Morphing the Gothic: The New Voice of Gothic Literature Among Contemporary Women Writers », diss., Drew University, Madison, New Jersey, Octobre 2008.

LIENARD, Marie. « Le Gothique Américain », *Etudes*, 408, no. 6, 2008, pp. 789-798. DOI : doi.org/10.3917/etu.086.0789

MORRI, Miho. « Parodies in Joyce Carol Oates's *Bellefleur* », *Studies in English and American Literature*, no. 46, Mars 2011, English Literary Society of Japan Women's University, pp. 89-103.

NODELMAN, Perry. « The Sense of Unending: Joyce Carol Oates's *Bellefleur* as an Experiment in Feminine Storytelling. » *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*,

édité par Ellen G. Friedman and Miriam Fuchs, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 250–264.

OATES, Joyce Carol. “‘At Least I Have Made a Woman of Her’: Images of Women in Twentieth-Century Literature.” *The Georgia Review*, vol. 37, no. 1, 1983, Georgia Review, pp. 7–30. www.jstor.org/stable/41397324.

ORTNER, Sherry. « Is Female to Male as Nature is to Culture? » dans *Feminist Studies*, vol. 1, no. 2, 1972, Feminist Studies Inc., pp.5-31. www.jstor.org/stable/3177638.

ROMAN, Sébastien. « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, vol. 44, no. 2, 2015, pp. 69-86. *Cairn.info*, DOI : doi.org/10.3917/phoir.044.0069.