

**« Aux difformes et aux légèrement dérangés » :
la figure du grotesque comme moyen d'accès au désordre du
refoulé dans trois nouvelles d'Alice Munro**

Jennifer Murray

Volume 33, Number 1, 2008

URI: https://id.erudit.org/iderudit/scl33_1art09

[See table of contents](#)

Publisher(s)

The University of New Brunswick

ISSN

0380-6995 (print)

1718-7850 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Murray, J. (2008). « Aux difformes et aux légèrement dérangés » :: la figure du grotesque comme moyen d'accès au désordre du refoulé dans trois nouvelles d'Alice Munro. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 33(1), 169–186.

« Aux difformes et aux légèrement dérangés » : la figure du grotesque comme moyen d'accès au désordre du refoulé dans trois nouvelles d'Alice Munro

JENNIFER MURRAY

LE SENS DU PARADOXE est l'un des éléments marquants de l'écriture d'Alice Munro ; on trouve parmi les titres de livres et d'articles qui lui sont consacrés des expressions telles que 'paradoxe et parallèle' (Martin), 'contrôler l'incontrôlable' (Carrington) ou bien 'dire l'indicible' (Miller). Ces formules soulignent la mise en relation de l'ordinaire et de l'extraordinaire, la confrontation de l'évident et de l'énigmatique ; ce désir d'exprimer la rencontre entre « le palpable et le mystérieux »¹ amène Munro à créer des personnages décalés, difformes, ou bien simples d'esprit qui fonctionnent comme un lien entre ces pôles de cognition et d'intuition, entre le conscient et l'inconscient.

De plus, la fréquente apparition de personnages hors normes fait pencher l'écriture de Munro vers le registre du grotesque; corps déformés, exagération, ironie, hésitation entre le comique régénératif et le monde aliéné et terrifiant, tous ces éléments marquent les affinités de cette écriture avec la tradition du grotesque² et en particulier, avec le *Southern Grotesque* (le grotesque dans l'écriture du Sud des États-Unis).³ Comme le suggère Howells, les nouvelles de Carson McCullers, Flannery O'Connor et Eudora Welty ont influencé l'écriture de Munro (8). Par le biais de ces écrivaines, le *Southern Grotesque* a renoué avec sa puissance comique permettant à Alice Munro de comprendre le potentiel du grotesque dans les histoires qu'elle avait à raconter; les personnages dégénérés des nouvelles du Sud lui rappelèrent le monde de son enfance dans le Sud de l'Ontario des années 1930 et 1940 : « Il arrivait souvent que les gens soient défigurés à cause de terribles accidents, ou bien qu'ils traînent des maladies qui ne se soignaient pas, ou qu'ils se distinguent par un comportement singulier » (Thacker, *Alice* 9).⁴ Mais là où la littérature du Sud tend à établir une relation entre difformité et corruption, voire avec le péché, dans les nouvelles de Munro, le per-

sonnage 'grotesque' incarne un questionnement vif et dynamique des limites psychiques et sociales et reflète ce même questionnement chez le personnage principal.

Les trois nouvelles auxquelles je ferai référence proviennent de deux recueils différents : « Rue de la plaine » et « Héritiers du corps vivant » sont issues de *Vies de femmes*⁵ ; « De sacrées raclées » se trouve dans le recueil *Un demi-pamplemousse*. Les trois nouvelles ont des voix narratives similaires : centrées sur le personnage d'une jeune fille préadolescente, elles sont narrées du point de vue de cette même fille devenue adulte, pour « Rue de la plaine » et « Héritiers du corps vivant », et de celui d'une narratrice extra-diégétique dont la perspective se confond presque complètement avec celle du personnage, tant la focalisation est serrée dans « De sacrées raclées ». De cette double perspective, celle de l'enfant qui vit et de l'adulte qui analyse ce vécu et qui en dirige la représentation, émergent des récits empreints d'ironie légère, qui glissent par moments vers le poignant et le tragi-comique.⁶ Ces histoires racontent l'apprentissage de la vie, et en particulier, le conflit entre l'ordre et le désordre, entre la civilisation et les pulsions primitives, entre la peur de la mort et la fascination qu'elle exerce. La vision particulière de Munro est de refuser de hiérarchiser ces polarités, voire de créer une tension dynamique entre elles ; un va-et-vient constant entre ces deux pôles en est son mode d'exploration. Dans ce contexte, les personnages « difformes » ou « légèrement dérangés » comme les appelle la narratrice des nouvelles dans *Vie de femmes*⁷ permettent d'interroger le sens de la 'normalité' ; leur place en dehors des normes laisse ces personnages vierges des effets répressifs du discours symbolique de la civilisation. Ainsi, ils expriment une version déformée et déplacée des pulsions imparfaitement refoulées du personnage principal et lui donnent accès à un questionnement des limites essentielles : celles qui définissent le passage de l'enfance vers l'adolescence et l'âge adulte.⁸

J'examinerai cette hypothèse pour voir comment, à travers leurs traits exagérés, ces personnages 'à part' permettent à la narratrice d'aborder la perception qu'elle avait, enfant, d'un monde qui était un compromis fragile entre ordre et désordre; ensuite nous verrons comment cet aperçu d'un environnement où s'expriment violence et confusion est lié à l'expérience de l'enfant elle-même. Je terminerai cette analyse par l'étude de la perspective globale proposée par la voix de la narratrice; quelle synthèse propose-t-elle pour faire sens de ces expériences remémorées?

Perception d'un monde en désordre

Le monde du désordre n'est nulle part mieux représenté que dans l'univers de l'Oncle Benny. Ce voisin de la famille de Del Jordan, dans la nouvelle « Rue de la plaine », illustre la limite entre la nature et la civilisation : en visite chez les Jordan, se remémore la narratrice, « il remplissait la cuisine d'une odeur, qui ne me déplaisait pas, de poisson, d'animaux à fourrure, de marécage. »⁹ Située en bordure d'une forêt marécageuse, la maison de l'Oncle Benny est jonchée de débris : « Dans cette maison, toute lumière était avalée par l'épaisse couche de débris et de saleté. »¹⁰ La maison, dans le symbolisme Freudien, représente le soi, et l'Oncle Benny dans sa maison, est parfaitement chez lui : « Il aimait le débris pour sa valeur intrinsèque, même s'il faisait croire, aux autres comme à lui-même, qu'il comptait en faire quelque chose. »¹¹ Benny appartient donc à la représentation grotesque par ses affinités avec le monde animal, et par sa place intermédiaire entre les codes de la nature et ceux de la civilisation.

Le rôle de l'Oncle Benny dans cette nouvelle qui ouvre *Vie de femmes* est de première importance; c'est son histoire qui est racontée, même si c'est Del qui en donne sa version. Mais l'Oncle Benny n'est pas un cas isolé ; il est le représentant le plus valeureux de la population de frustrés, de gens asociaux et de malades mentaux qui peuplent la rue nommée rue de la Plaine. Il y a les deux idiots du village, Frankie Hall « gros et aussi pâle qu'une figure taillée dans du savon »¹² et Irene Pollox, souvent vue à son portail « gesticulant et jacassant » comme un oiseau ivre.¹³ On y trouve également Mitch Plim, le contrebandier local, perclus de rhumatismes, qui n'adresse jamais la parole à quiconque, et sa femme, une ex-prostituée. Selon Del, « Leur maison dégageait un air à la fois maléfique et mystérieux. »¹⁴ Pour compléter la liste, il faut mentionner Sandy Stevenson, dont le mariage avec une veuve tourne au désastre parce que le couple, selon la croyance locale, est persécuté par le fantôme du premier mari.

Le texte ne lève pas l'ambiguïté sur le degré de vérité de la perception que Del a de ses voisins ; leur fonction est d'exprimer les limites entre un monde où les codes de la société sont en place et permettent l'établissement d'une vie en communauté, et un monde où tout pourrait basculer dans le chaos et la confusion.¹⁵ La proximité avec ces personnages n'est pas dangereuse en soi pour Del, mais elle contribue à structurer sa perception du monde à travers le fantasme du désordre,

du danger potentiel, tandis que l'absence de réalisation de ce danger la réconforte dans sa construction en tant qu'individu.

La nouvelle prend son envol avec la décision de l'Oncle Benny de se marier. Ne connaissant aucune femme susceptible de l'épouser, il répond à une annonce dans un journal. Quand il part à la rencontre de sa future femme, il est pris de court par la rapidité des opérations : « Eh ben, z'étaient tous là. Ils avaient amené le pasteur et ils avaient la bague et ils s'étaient débrouillés pour vite publier les bans. Je voyais bien qu'ils avaient tout prévu. C'était tout prêt pour le mariage. »¹⁶ La tournure des événements engendre un effet comique de renversement de situation : Benny, qui pensait pouvoir choisir une femme « comme s'il achetait une vache »¹⁷ selon le commentaire de la mère de Del, se retrouve pris au piège de sa démarche.

De retour à la rue de la Plaine, il est accompagné de sa nouvelle femme nommée Madeleine et de la fille de celle-ci, Diane. La mère de Del décrit la jeune épouse : « Elle n'est pas vraiment idiote, ce n'est pas pour ça que sa famille voulait s'en débarrasser, mais elle est légèrement dérangée, peut-être, en tout cas, c'est un cas limite. »¹⁸ Del se rappelle de la violence de cette femme, « [une] violence calculée, théâtrale, et pourtant, lorsqu'elle soulevait le tisonnier au-dessus de sa tête, il n'y avait aucun doute qu'elle [l]'assommerait avec si elle en avait envie; si elle jugeait que la scène l'exigeait. »¹⁹ Encore une fois, nous voyons ici comment la menace de la violence est distancée : la notion de théâtralité permet de situer Madeleine dans le registre de l'irréel, tandis que la connaissance de son vrai potentiel de violence la ramène dans le réel. C'est du théâtre, mais c'est vrai quand même. En étendant cette stratégie de distanciation à d'autres aspects de sa vie, Del se positionne alternativement comme actrice ou comme spectatrice de sa propre vie, se protégeant du désordre qui la fascine.

Mais la violence de Madeleine dépasse les limites de cette distanciation; la famille de Del découvre, après que Madeleine se soit enfuit avec sa fille, qu'elle la battait : « 'Sa mère la bat !' cria ma mère, sa voix trahissant sa compréhension soudaine et sa vive inquiétude. »²⁰ L'oncle Benny, déterminé à ramener sa nouvelle belle-fille, mais opposé à l'idée de mêler la police à l'histoire, part à la recherche de Madeleine dont il connaît la nouvelle adresse à Toronto. Cependant, les rues de la ville forment un dédale incompréhensible pour l'Oncle Benny : il se perd, ne comprend pas les directions données par les passants, se trompe de

chemin, et finalement, abandonne sa recherche. Dans un mouvement caractéristique du grotesque, le désordre a changé de camp; la ville, emblème de la civilisation, est perçue comme une jungle.

Là où l'Oncle Benny personnifie l'impuissance face au désordre du monde vécu comme l'arbitraire de la violence et de la confusion, un autre personnage de chez Munro, appartenant à la nouvelle « De sacrées raclées » et nommée Becky Tyde, symbolise une forme de triomphe sur ce même désordre. Becky Tyde, une voisine de Rose, elle-même narratrice de l'histoire, est caractérisée par sa difformité physique : « C'était une naine qui avait une tête énorme et une voix de stentor, la démarche assurée et asexuée d'une mascotte, un béret en velours rouge, un cou tordu qui la forçait à garder la tête perchée de côté, et un regard de biais constamment levé. Elle portait de petites chaussures bien cirées à talons hauts, de vraies chaussures de dame » (8). Le portrait fait de Becky Tyde joue sur les limites : de petite taille comme un enfant, mais portant des chaussures de femme, elle symbolise non seulement le problème de la définition des limites entre l'enfance et l'âge adulte, mais aussi celui de la différence des sexes, car en opposition à ses talons hauts, sa voix est masculine, et son attitude désinvolte est qualifiée d'asexuée.

Connue dans la communauté pour avoir, avec sa mère et sa sœur, été battue par le père, « un tyran domestique » (19), les rumeurs se rajoutent à cela pour suggérer que Becky avait également été violée par celui-ci, dont elle a eu un enfant, que le père aurait ensuite tué. Les gens du village préfèrent voir en son infirmité le résultat des mauvais traitements de son père plutôt que de se rappeler que Becky, petite, avait eu la polio. Les hommes de la communauté décident de punir le père « dans l'intérêt de la morale publique » (21) et le battent à mort. Héritière de son père, Becky Tyde, « après sa longue réclusion, [commence] sa carrière de personnage public » (25). Ce personnage fonctionne donc à différents niveaux : à travers les histoires et rumeurs racontées sur elle, Becky incarne les limites, souvent floues, entre la réalité et la représentation exagérée, déformée, distendue que nous pouvons en recevoir ; cette incongruité est exprimée par la perspective de la narratrice, Rose : « Les gens du présent n'avaient pas leur place dans le passé. Becky elle-même, curiosité de la ville et mascotte publique, inoffensive et maligne, n'avait rien à voir avec la prisonnière du boucher, la fille infirme, la silhouette blanche à la fenêtre : muette, battue, enceinte » (22). En même temps, Becky Tyde incarne la transformation et la valorisation de la vic-

time. De son statut d'enfant, malade et battue, elle devient une femme crâneuse et arrogante qui « savait pouvoir tout se permettre » (18). Dans la représentation de ce personnage, les limites restent floues et mobiles, entre histoire et rumeur, entre la violence qui veut imposer l'ordre mais qui produit du désordre, entre les relations familiales paisibles et celles qui risquent de basculer dans la violence et la transgression. Le portrait physique de Becky, grotesque dans son exagération et dans son ambiguïté, souligne cette indétermination des limites.

Dans la troisième nouvelle évoquée, « Héritiers du corps vivant, » Mary Agnes Oliphant se situe sur une autre ligne de faille; privée d'oxygène à sa naissance, cette jeune fille/femme symbolise la mort dans la vie et permet donc un questionnement d'un registre encore plus personnel, plus intime que les exemples précédents. Cousine de la narratrice, de quelques années son aînée, Mary Agnes Oliphant représente un site d'identification, mais cette identification laisse la narratrice, Del, mal à l'aise : « Je n'aimais pas l'idée que ce genre de malheur pouvait arriver à n'importe qui; que moi-même, j'aurais pu être diminuée à cause de l'insuffisance d'une substance aussi abondante, quantifiable, et ordinaire que l'oxygène. »²¹ L'effet de ce manque d'oxygène sur la jeune femme est subtil : « en fait, il ne manquait pas grand chose à Mary Agnes; elle était presque comme tout le monde [...] Mais on ne pouvait pas imaginer qu'elle puisse aller seule dans un magasin pour faire la moindre course, ni aller seule où que ce soit : elle devait être accompagnée de sa mère. »²²

La différence de Mary Agnes s'exprime dans ses réactions excessives ou inattendues : « Elle me serrait et me chatouillait jusqu'à ce que je hurle [...] Elle me roulait par terre, sur le tapis du couloir, me chatouillait sur le ventre avec férocité, comme si j'étais un chien, et à chaque fois, l'effet de surprise me saisissait, autant que sa force imprévisible et les vilains tours qu'elle me jouait. »²³ Dans ce jeu, il y a un débordement vers le grotesque où se mélangent plaisir et frustration, rires et colère, où il est question de la soumission du corps à la maîtrise de l'autre et où l'imagerie animale trouve sa place.²⁴ Cette scène, située plutôt sur le versant comique du grotesque, précède et annonce le récit d'un incident plus grave, dont Mary Agnes fut la victime; cinq jeunes « l'ont emmené sur le champ de foire et lui ont enlevé tous ses habits. Ils l'ont laissée dans la boue froide, et elle a attrapé la bronchite et a failli mourir. »²⁵ Le rythme de cette phrase suggère que la narratrice, adulte, se cantonne à

ce que, enfant, elle pouvait entendre à propos de cette histoire au hasard des conversations des adultes. Autrement dit, pour éviter de tomber dans le registre du grave, la suggestion de viol n'est pas explicitée, la focalisation de la jeune fille portant sur l'humiliation de se retrouver nue en public et le sentiment de dégradation suggérée par la boue. Elle finit le récit de cet incident en déclarant que « si cela m'arrivait, d'être vue comme ça, je ne pourrais pas continuer à vivre. »²⁶ Mary Agnes, pourtant, continue à vivre, marquée par sa proximité avec la mort.

Le moment clé en ce qui concerne Mary Agnes Oliphant aura lieu lorsque les deux filles effectueront une ballade dans les champs aux alentours de la maison de leur tante. Elles tombent sur une vache morte: d'un côté, cette confrontation réveille en Del, un désir d'agression que nous pouvons comprendre à la lumière des instincts de mort décrits par Freud : « Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction » (Laplanche et Pontalis 371). Del, la narratrice, propose une version de Del, enfant, qui exprime un désir de violence non censuré par le discours civilisant : « J'avais très envie de tâter l'œil avec mon bâton, pour voir s'il se dégonflerait [...] mais je n'ai pas pu le faire, je n'osais pas le crever. »²⁷ Ce désir de violence prend de l'ampleur, le rythme s'accéléralant pour souligner la puissance de sa pulsion. « Mort, l'animal appelait à la profanation. J'avais envie de le taper, de le piétiner, de lui pisser dessus, le punir, lui montrer combien je le méprisais parce qu'il était mort. Le tabasser, le briser en mille morceaux, lui cracher dessus, le déchiqeter, le détruire. »²⁸ Il y a ici une immense liberté de ton dans l'expression de la pulsion d'agression; une absence d'autocensure qui permet à l'écriture de Munro d'aller au plus près de l'expérience humaine dans ses méandres les moins avouables.

Cependant, la cousine de Del, Mary Agnes, exprime une attitude dif-férente : « 'Laisse-la' m'avertit-elle. 'Une vieille vache morte. C'est sale. Tu vas te salir.' »²⁹ Del trouve ici l'occasion d'exprimer son dédain envers Mary Agnes dont elle accepte mal la présence et qu'elle croit habitée par une certaine peur : « Je parie que tu n'oseras pas la toucher, » dis-je avec mépris à Mary Agnes. « Toucher une vache morte. » Mary Agnes s'approcha lentement de la vache [...] et elle posa sa main — elle posa *la paume de sa main*—sur l'œil. Elle le fit avec un air sérieux, presque craintif, mais aussi avec une sérénité et une tendresse qui ne lui ressem-

blaient pas. »³⁰ Tout en restant dans le mode réaliste, cette scène s’empare du statut spécial de Mary Agnes Oliphant pour en faire un personnage que la peur de la mort n’habite pas. Sa tendresse témoigne même d’une forme d’empathie avec l’animal mort. Ainsi, contrairement à Del, elle n’a aucun besoin d’exprimer une agressivité envers la dépouille.

L’Oncle Benny, Becky Tyde, et Mary Agnes Oliphant, voici donc trois exemples de personnages auxquels nous pourrions attribuer le statut de grotesque moderne; comme les héros modernes, qui sont des antihéros, ces grotesques ont perdu une part de leur superbe : leur banalité, leur insertion dans la communauté, leur complexité humaine reconnue les ramènent des marges du grotesque pour les intégrer dans les mailles du quotidien. Néanmoins, ces personnages retiennent une fonction de miroir déformant : leur parcours est à mettre en parallèle avec celui de l’enfant, personnage central de ces nouvelles, permettant ainsi d’avoir accès à un commentaire implicite sur l’expression des pulsions agressives de l’enfant et sur son apprentissage des limites imposées par la civilisation.

Les caves profondes : l’expression du désordre intérieur

Tout comme le rêve parle toujours du rêveur, les histoires racontées par Del et Rose, les concernent au premier chef. Ces filles appartiennent à des familles qui évoluent en accord avec les normes dictées par la civilisation ; ainsi la jeune fille doit apprendre à refouler ses pulsions agressives au nom de la vie en société. Freud met en avant la difficulté de ce renoncement :

[...] il ne nous est pas facile de satisfaire aux exigences de cette civilisation, de nous sentir à l’aise en elle, parce que les restrictions pulsionnelles qui nous sont imposées signifient pour nous une lourde charge psychique. Or, ce que nous avons reconnu pour les pulsions sexuelles vaut, dans une mesure égale et peut-être plus grande, pour les autres, les pulsions d’agression. Ce sont elles surtout qui rendent difficile la coexistence des hommes et qui menacent sa continuation ; une limitation de son agressivité : tel est le premier et peut-être le plus dur sacrifice que la société doit exiger de l’individu. (Freud, *Nouv. Conf.* 149)

Le monde de l’Oncle Benny offre à la jeune Del un formidable terrain pour l’exploration et l’expression de ses plaisirs agressifs³¹ : « Rue de la Plaine » commence par l’image suivante : « On attrapait des grenouilles

pour [Oncle Benny]. [...] on recherchait surtout les jeunes grenouilles vertes et légères, les succulents adolescents, froids et visqueux, on les écrasait doucement entre nos mains, puis on les laissait tomber dans le seau à miel et on remettait le couvercle. Elles y restaient jusqu'à ce qu'Oncle Benny les accroche à son hameçon. »³² Cet extrait présente une activité de chasse, qui est par définition agressive, puis la narration mêle cette agression au plaisir par les mots « *squished them tenderly* » (les écrasait doucement). Le plaisir est sensuel, souligné par les adjectifs *juicy* (succulents), *cool* (froid), *slimy* (visqueux), et n'est pas atténué par le sort des victimes, destinées à servir d'appât.

Del retrouve du plaisir lié à l'agressivité dans sa lecture des journaux à sensation entassés dans tous les coins de la maison de l'Oncle Benny. Elle y lit les gros titres suivants : « Un père de famille donne ses filles jumelles en nourriture aux cochons / [...] / Une jeune fille vierge est crucifiée puis violée par des moines devenus fous / Une femme envoie le torse de son mari par la poste. »³³ Ces histoires saugrenues présentées comme des informations jouent sur la frontière entre la réalité et la fiction et mettent en scène des transgressions fondamentales. Del, en lisant ses histoires, connaît un plaisir que la voix narrative associe à la boulimie : « Je lisais de plus en plus vite, ingurgitant tout ce que je pouvais. [Ensuite] j'étais repue et j'étais prise de vertiges devant tant de révélations du mal, de sa plasticité et de sa grande inventivité et de son horreur badine. »³⁴

Comment comprendre ce plaisir morbide chez l'enfant âgé de dix ans environ ? On pourrait y voir les traces du plaisir pervers et polymorphe du jeune enfant ; le sadisme du stade anal, ou même le plaisir du désordre suggéré par la personnalité anal-expressive. On pourrait peut-être plus simplement reconnaître que les instincts d'agressivité qui sont liés à l'instinct de mort ne sont jamais entièrement refoulés, et Munro nous donne ici un enfant dont le surmoi, en formation, n'interfère pas encore avec le sentiment de plaisir pris par ces formes de violences, qui sont tout de même atténuées : la bête sacrifiée dans le premier exemple est une grenouille, pas un humain, ni un animal auquel nous attribuons des qualités proches de l'humain, tel le chien ; les histoires dans les journaux sont distancées par l'écrit, par l'absence de lien affectif avec Del, et par leur improbabilité, perçue tout de même par la jeune fille (8). Nous voyons également que le surmoi n'est pas totalement absent, car quand l'Oncle Benny propose à Del de ramener les journaux chez elle,

le commentaire de la narratrice est le suivant : « Je savais bien qu'il ne fallait pas faire ça. »³⁵ Le monde de l'Oncle Benny est un terrain qui est symboliquement proche de l'inconscient, et Del y trouve la possibilité d'exprimer une gamme de sentiments qui lui seront, en grandissant, interdite par les exigences de la société. Mais la voix de la narratrice, adulte, dans sa construction en oxymore de ces moments de l'enfance où se mêlent connaissance de la violence et plaisir, suggère que si ces pulsions ont dû être refoulées ou sublimées, leur potentiel pour engendrer du plaisir n'est nullement nié.

Dans le registre familial, la violence spectaculaire dont Becky Tyde est la victime, trouve son écho structurel dans la famille de Rose, avec Rose dans le rôle de la victime. Exaspérée par « la conduite effrontée de Rose, sa grossièreté, son débraillé, sa prétention. [...] Sa propension à donner du travail aux autres, son manque de gratitude » (33), la belle-mère de Rose fait appel au père pour donner une correction à sa fille. D'abord agacé d'être dérangé de la sorte, le père entre progressivement dans son rôle : « le regard s'éclaircit, se laisse gagner par une autre émotion, à la façon dont une source jaillit quand on retire les feuilles qui l'entraient. Il se remplit de haine et de plaisir » (39).

La métaphore du théâtre caractérise le récit que fait Rose de cet épisode de son enfance; pour elle, son père « a l'air d'un mauvais acteur, qui rendrait son rôle grotesque. Un acteur qui savourerait et prolongerait tout ce que la situation a de honteux et de terrible » (40); elle reconnaît « jouer son rôle [de victime] avec le même excès, la même absence de finesse que son père » (42) et déclare qu'« ils joueront la scène à fond, iront aussi loin que possible » (42). En employant l'image du théâtre, la narratrice indique une forme de distanciation avec l'événement vécu. Elle ne fait pas uniquement référence à la distance établie par le temps de la narration, mais à une distance interne, à une manière de ne pas être entièrement présente dans ce qu'elle vit, de ne pas se laisser toucher au plus profond de soi, à la fois par la trahison que constitue la violence parentale, mais aussi par la sexualité latente dans cette scène. Par son regard ironique, la narratrice opère une forme de dédoublement de soi et devient le spectateur de sa vie, laissant à l'abri une partie d'elle-même; elle ne sera pas entièrement déterminée par ce qui lui arrive, parce qu'elle ne fait que jouer un rôle.

La comparaison implicite avec Becky Tyde est troublante; son histoire fonctionne comme une version irréaliste et cauchemardesque de

la correction subie par Rose, avec ses conséquences poussées aux limites : déformation physique de la fille, mort du père, une aura de honte qui suit tous les personnages liés à l'histoire, mais la vie qui continue quand même ; de la même façon, la famille de Rose reprendra ses habitudes : « Ils seront gênés mais plutôt moins qu'on aurait pu penser, compte tenu de la façon dont ils se sont comportés. Ils ressentiront une étrange lassitude, l'indolence de convalescents, assez proches de la satisfaction » (46).

Dans l'extrait que nous venons d'examiner Rose réussit à se distancier de son vécu; dans la nouvelle « Héritiers du corps vivant », Del devient l'agresseur dans un contexte où son être profond est en jeu, et où elle n'arrivera pas à se distancier de l'événement. La peur de la mort est l'émotion principale dans cette nouvelle; nous avons déjà vu que Del ressent l'envie de profaner la dépouille d'une vache, pour la punir de son état de mort ; lorsqu'elle apprend la mort de son Oncle, la voix de la narratrice resitue le désir de maîtrise de la mort ressenti par l'enfant qu'elle fut; elle harcèle sa mère pour avoir des détails : « Combien de temps a-t-il pris pour mourir, ses yeux se sont-ils fermés, savait-il ce qui lui arrivait ? [...] Je voulais savoir. [...] Je voulais que la mort soit attrapée et ligotée, mise derrière un mur de faits et de circonstances particulières, pas laissée libre de rôder, invisible mais puissante, prête à faire son entrée à l'improviste » (53).

Si Del souhaite acquérir une connaissance de la mort, elle ne souhaite pas pour autant rencontrer sa manifestation concrète chez son oncle; contrainte d'assister aux funérailles, la jeune fille emploie toute son énergie pour éviter la pièce de la maison où le corps du défunt est exposé :

La maison était comme l'un de ces labyrinthes dessinés sur papier, avec un point noir dans une case; le but est de trouver le chemin jusqu'à ce point, ou bien le chemin pour sortir du labyrinthe. Dans ce cas précis, le point noir c'était le corps d'Oncle Craig, et mon seul souci fut de l'éviter, de ne pas ouvrir la moindre porte, de peur de ce qui pouvait se cacher derrière. (57)³⁶

Nous avons déjà vu que Mary Agnes Oliphant, la cousine de Del, incarne une position au-delà de la peur de la mort. Elle sera, dans cet épisode, le personnage clé qui permettra à Del d'aller à la rencontre de sa peur.

Cherchant une cachette, Del se réfugie dans un cagibi; la narratrice en présente une description qui l'associe symboliquement au ventre de la mère ; c'est une petite pièce accolée à la grande maison, où la lumière peine à entrer, est qui est remplie d'objets divers dont un landau. Del s'y sent en sécurité. Elle se rappelle les mots de sa tante qui avait déclaré : « L'air dans cette pièce sent la tombe » (61), en anglais, tombe se dit *tomb*, et rime avec *womb*, le mot qui désigne le ventre maternel ; ainsi, dans l'esprit de l'enfant, les deux signifiants se confondent en un signifié : « Je ne savais pas exactement ce qu'était [une tombe] ou bien je l'avais confondue avec le ventre de la mère, et je nous voyais à l'intérieur d'une sorte d'œuf en marbre, entièrement creux et rempli d'une lumière bleue qui ne venait pas de l'extérieur » (61).³⁷ Le rapprochement entre la naissance et la mort opéré par la narratrice préfigure une autre présence dans ce cagibi : celle de Mary Agnes Oliphant : « Mary Agnes était assise sur la baratte, pas surprise du tout. 'Qu'est-ce que tu fais là ?' me demanda-t-elle, d'une voix douce. 'Tu vas te perdre' » (61).³⁸

Les connotations joliment ambiguës de cette expression « te perdre » annonce la confrontation de Del avec ses propres peurs. Croyant avoir trouvé un abri, cet endroit ambivalent, mi-tombe, mi-espace utérin, sera le point de départ d'un face-à-face violent. Mary Agnes, dans un excès de zèle, va tenter d'entraîner Del vers la dépouille de leur oncle : « Viens voir Oncle Craig », insiste-elle (62). Devant le refus de Del, Mary Agnes emploie sa force physique : « m'empoignant avec la force d'un ours, sa main descendait mon bras pour me saisir la main. D'une voix calme, légère, jubilante, elle insistait : « Tu dois venir — voir — Oncle Craig » (62).

À ce moment-là, toute la retenue de Del cède, et dans un mouvement qui semble engager son instinct de survie, elle laisse cours à l'expression de ses instincts d'agressivité : « J'ai baissé la tête et j'ai saisi son bras avec mes dents; j'ai attrapé son bras solide et recouvert de duvet juste au-dessous du coude et j'ai mordu, mordu encore et j'ai entamé sa peau et dans un élan de pure liberté, croyant avoir fait la pire des choses de toute ma vie, j'ai goûté le sang de Mary Agnes Oliphant » (62).³⁹ L'écriture de ce passage de la nouvelle emploie la répétition (encore plus frappante en anglais) pour ralentir la perception de l'action ; chaque geste est décrit avec précision jusqu'à la juxtaposition paradoxale de « pure liberté » et « j'ai goûté le sang de Mary Agnes Oliphant. » Dans ce geste de contre-attaque, nous voyons tomber les barrières psychiques à l'expression de la violence; Del franchit les interdits du surmoi pour se comporter d'une

manière qu'elle sait inacceptable puisque elle-même qualifie ce geste de « pire des choses de toute ma vie. » Elle n'est pas une enfant dépourvue de sens moral, mais la peur de la mort, cette mort que Mary Agnes veut lui faire confronter, provoque une telle tension en la jeune fille que son instinct d'agression domine sur les instances répressives de son psychisme. Puis, la peur étant vaincue par la violence, Del ira de son propre gré participer à l'enterrement de son oncle, osant même regarder le corps de celui-ci. Le rôle de Mary Agnes est d'avoir permis cette confrontation libératrice pour le personnage principal.

Dans l'écriture de Munro, nous le voyons, l'enfant n'est ni innocent ni protégé du désordre, que ce soit social, familial ou psychologique. Navigant entre les interdits qui lui viennent du discours familial ou sociétal (cette transmission est en creux dans le texte de Munro) et la transgression de ces mêmes interdits vue dans les journaux à sensation, puis vécue soit aux mains des parents, soit en elle-même lors de cette confrontation avec la présence de la mort, l'enfant n'est ni innocent ni protégé, mais se fraye un chemin entre ses désirs et pulsions contradictoires. Le rôle des personnages qui côtoient le grotesque, est soit de permettre cette expression du désordre, soit, comme dans le cas de Becky Tyde, de la mettre en perspective, la relativiser, tout en réaffirmant que le pire est possible.

Faire sens du désordre

Quelle est, dans ce contexte, la valeur du désordre? Il ne s'agit pas pour Munro de donner la suprématie au désordre dans une perspective absolutiste; sa démarche est plutôt de mettre en tension les forces de l'ordre et du désordre à travers des personnages opposés, des contextes où s'expriment des comportements exagérés, des points de vue opposés. Cette tension s'inscrit dans une écriture en oxymore qui permet d'éviter la hiérarchisation des valeurs; au sujet des histoires dans la presse à scandale, la voix de la narratrice parle de leur « grande inventivité et leur vitalité horripilante »⁴⁰; quand Mary Agnes la chatouille, la narratrice dit ressentir une « humiliation exquise »⁴¹; avant de recevoir sa correction, Rose provoque sa belle-mère en lui montrant « une sagesse et une douceur venimeuses » (34). Nous voyons en filigrane dans ces exemples, une tendance vers la moquerie à l'égard d'elle-même, un refus d'autoglorification qui serait la conséquence d'une représentation trop valorisante de ses propres faits ou réactions. Ce refus de la hiérarchie des

valeurs se trouve joliment exprimé dans une image qui mêle la bassesse du monde des insectes à l'éclat de la joaillerie ; devant la vache morte, Del constate : « Des mouches s'amassaient au coin de l'œil pour former une magnifique broche chatoyante. »⁴²

De même, le regard du personnage principal sur les individus « difformes ou légèrement dérangés » est également équilibré, ni sentimental, ni abaissant; en fait, elle semble leur attribuer une forme d'intuition de la vie qui manquerait aux gens normalement insérés dans la société : Mary Agnes n'est pas, comme le croient certains, « sans mystère, sans jardin secret; ce n'était pas vrai »⁴³ ; l'Oncle Benny permet à la famille de Del de comprendre une certaine forme de désordre, sans l'entraîner dans celui-ci : « Sans en avoir conscience, son triomphe était de nous permettre de voir [ce monde parallèle] »⁴⁴; et Becky Tyde, par sa survie et sa transformation sociales incarne une forme de résilience⁴⁵ où l'individu arrive à se développer malgré un environnement néfaste ou l'expérience d'un traumatisme psychique.

À certains moments clés, Munro contre l'effet jouissif du désordre par un recadrage des événements ou des perspectives. Les extraits que nous avons vus, où le désordre s'affirme, sont tous suivis par des interventions narratives qui affirment la stabilité des structures autour de l'enfant, la ramenant à l'intérieur des frontières de l'acceptable. Nous voyons, par exemple, suite à l'incident entre Del et Mary Agnes, que toutes les femmes de la famille entourent Del dans un mouvement destiné à empêcher d'autres manifestations de violence et à ramener l'ordre. Del croyait à tort que « tout le monde [la] haïrait, et la haine [lui] paraissait tellement désirable à cet instant là, tel un cadeau qui [lui] permettrait de [s]'envoler. »⁴⁶ Dans son accès de violence, Del espère trouver une forme de libération des obligations morales imposées par son entourage ; mais ce ne sera pas le cas : la famille l'entoure, la couve, lui trouve des excuses, dont le stress de l'enterrement, et prend même sur elle une partie de la faute : « 'C'est entièrement de ma faute,' déclara ma mère, de sa voix limpide et dangereuse. 'Je n'aurais jamais dû amener cette enfant ici. Elle est trop nerveuse.' »⁴⁷ Del est traitée plus comme une malade que comme une sauvage, et se trouve « assise sur le canapé, entourée d'une couverture chaude, comme si j'étais souffrante ; on m'apportait du thé et du gâteau. »⁴⁸ D'un côté, sa faute est pardonnée,

mais on pourrait également dire que par sa condescendance et par son déni, sa famille lui vole la vérité de ses sentiments.

Pour empêcher la prolifération du désordre en accablant Del de culpabilité, le cercle familial assume une part de la faute, désamorçant ainsi la tension et la violence. Tel est le cas également concernant la famille de Rose, qui, suite à la 'raclée' administrée à la jeune fille, se montrera plus 'polie' que d'habitude : les parents « s'exprimaient tous deux d'un ton aimable qui ne sonnait pas exactement faux mais qui, en l'absence de tout invité à table, semblait un peu artificiel » (47). Ainsi, tout en laissant place à l'expression vigoureuse de l'agressivité dans certains de ses personnages, Munro montre comment la société tend toujours vers le rétablissement de l'ordre; par ses structures — familiales et institutionnelles —, la civilisation tente d'empêcher le chaos qui émanerait des instincts de destruction : que nous appelons l'outil de ce rétablissement de l'ordre « la répression » nous renseigne sur la perte d'énergie et de vitalité qui accompagne ce mouvement.

Nous avons vu le rôle de « révélateur » du désordre joué par les personnages atypiques, grotesques, déformés ou marginaux dans les trois nouvelles analysées. À la fois dans la société et en dehors de ses normes, ces personnages permettent à la narratrice de créer un réseau d'analogies concernant le désordre qui fait partie du processus de maturation de l'individu, et donc, d'elle-même, enfant. Par l'emploi des structures en oxymore, l'écrivain évite de fermer le sens du jeu littéraire; les textes ne choisissent pas entre ordre et désordre mais tentent d'explorer l'expression et le sens de la vie dans ses multiples facettes; riche de ses contradictions, de ses débordements, l'individu, en constante relation avec l'autre, se trouve tour à tour joyeux, humilié, surpris, satisfait, défait, revigoré. Il y a dans ces nouvelles une exploration des limites, et nous avons tenté de montrer l'absence de hiérarchisation entre les opposés présentés ; mais peut-être fallait-il aller plus loin et voir que chez Munro, la limite elle-même est mobile, souvent déplacée par la force des désirs et des pulsions humaines, parfois effacée pour permettre des alliances étranges, puis reconstruite ailleurs pour laisser place, l'espace d'un moment, au repos et à la réconciliation.

NOTES

¹ Munro, Vancouver.

² Deux textes m'ont permis d'élaborer ce développement sur le grotesque : Ost et al, *Le grotesque : théorie, généalogie, figures* ; MacKethan, "Genres of Southern Literature."

³ Souvent appelé *Southern Gothic*, ce genre doit ses origines aux nouvelles d'Edgar Allen Poe qui empruntait le style Gothique européen pour construire ses histoires de mort et d'impasse psychologique. Plus tard, William Faulkner mélangeait l'ambiance de déclin familial du gothique aux être déformés, idiots ou pervers qui caractérisent le grotesque dans son penchant Keyserien.

⁴ "People were always being maimed in horrible accidents, living with untreated disease, singling themselves out by some excessive behaviour." (9) Ici, comme dans les autres cas où aucune traduction en français n'a été publiée (notamment pour les nouvelles appartenant à *Lives of Girls and Women*) les traductions sont les miennes. Dans ces cas, le texte original se trouve dans les notes, suivi du numéro de page de l'édition en anglais.

⁵ "The Flats Road" et "Heirs of the Living Body" dans *Lives of Girls and Women*.

⁶ Pour une analyse de la voix narrative chez Munro, voir Thacker, 1983.

⁷ "She bestowed her gifts capriciously on men [...] even, occasionally, on the deformed and mildly deranged" (268).

⁸ Cette perspective a été suggérée par la lecture de Gleeson-White.

⁹ "He brought into the kitchen a smell, which I did not dislike, of fish, furred animals, swamp" (6).

¹⁰ "The deep, deep, layered clutter and dirt of the place swallowed light" (12).

¹¹ "He valued debris for its own sake and only pretended, to himself as well as to others, that he meant to get some practical use out of it" (7).

¹² "fat and pale like something carved out of soap" (10).

¹³ "crowing and flapping like a drunken rooster" (10).

¹⁴ "Their whole house seemed to embody so much that was evil and mysterious" (9).

¹⁵ D'après E.D. Blodgett, le monde de l'Oncle Benny est une réflexion déformée du monde 'ordinaire' et fonctionne pour mettre en question l'ordre de la domesticité (38).

¹⁶ "Well they was all there. [...] They had the preacher there and the ring bought and fixed up with some fellow to get the license in a hurry. I could see they was all set up. All prepared for a wedding" (19).

¹⁷ "Talk as if you're buying a cow" (13).

¹⁸ "She's not an idiot, that's not why they were getting rid of her, but she is mentally deranged, maybe, or on the borderline" (20).

¹⁹ "Her violence seemed calculated, theatrical; you wanted to stay to watch it, as if it were a show, and yet there was no doubt, either, when she raised the stove lifter over her head, that she would crack it down on my skull if she felt like it — if she felt the scene demanded it" (21).

²⁰ "Her mother beats her, doesn't she?" cried my mother in a voice of sudden understanding and alarm" (24).

²¹ "I shied away from the implication that this was something that could happen to anyone, that I myself might have been blunted, all by lack of some nameable, measurable, ordinary thing, like oxygen" (46).

²² "in fact there was not much the matter; she was almost like other people. [...] Except that you could not imagine her going into a store by herself, and buying something, going anywhere by herself; she had to be with her mother" (45).

²³ "She would roll me over on the hall carpet, tickling my belly ferociously, as if I were

a dog, and I was as much overcome by amazement, each time, as by her unpredictable strength and unfair tricks” (48).

²⁴ Certains éléments du grotesque m'ont été suggérés par Muller, Gilbert H. *Nightmares and Visions*.

²⁵ “took her out to the fairgrounds and took off all her clothes and left her lying on the cold mud, and she caught bronchitis and nearly died” (49).

²⁶ “if it had happened to me, to be seen like that, I could not live on afterwards.” (49)

²⁷ “I had a great desire to poke the eye with my stick, to see if it would collapse [...] but I was not able, I could not poke it in” (51).

²⁸ “Being dead, it invited desecration. I wanted to poke it, trample it, pee on it, anything to punish it, to show what contempt I had for its being dead. Beat it up, break it up, spit on it, tear it, throw it away!” (51).

²⁹ “Leave it alone,” she warned. “That old dead cow. It’s dirty. You get yourself dirty” (51).

³⁰ “I dare you to touch it,” I said scornfully to Mary Agnes. “Touch a dead cow.” Mary Agnes came up slowly [...] and she laid her hand — she laid *the palm of her hand* — over it, over the eye. She did this seriously, shrinkingly, yet with a tender composure that was not like her” (51).

³¹ Freud note la nature amorale du petit enfant devant ses pulsions : “Le petit enfant est, comme on sait, amoral, il ne possède pas d’inhibitions internes à ses impulsions qui aspirent au plaisir” (Nouv. Conf. 87).

³² “We caught frogs for [Uncle Benny]. [...] it was the slim young green ones, the juicy adolescents, that we were after, cool and slimy; we squished them tenderly in our hands, then plopped them in a honey pail and put the lid on. There they stayed until UB was ready to put them on the hook” (3).

³³ “Father feeds twin daughters to hogs / [...] / Virgin raped on cross by crazed monks / Sends husband’s torso by mail” (7)

³⁴ “I read faster and faster, all I could hold [...] I was bloated and giddy with revelations of evil, of its versatility and grand invention and horrific playfulness” (8).

³⁵ “I knew better than to do that” (8).

³⁶ “The house was like on one of those puzzles, those mazes on paper, with a black dot in one of the squares, or rooms; you are supposed to find your way in to it, or out from it. The black dot in this case was Uncle Craig’s body, and my whole concern was not to find my way to it but to avoid it, not to open even the safest-looking door because of what might be stretched out behind it” (57).

³⁷ “I did not know exactly what it was, or had got it mixed up with womb, and I saw us inside some sort of hollow marble egg, filled with blue light, that did not need to get in from outside” (61).

³⁸ “Mary Agnes was sitting on the churn, not looking surprised. ‘What are you coming in here for?’ she said softly. ‘You’re going to get yourself lost’” (61).

³⁹ “I dropped my head and got her arm in my opened mouth, I got her solid downy arm just below the elbow, and I bit and bit and broke the skin and in pure freedom thinking I had done the worst thing that I would ever do, I tasted Mary Agnes Oliphant’s blood” (62).

⁴⁰ “grand inventivity and horrific playfulness” (8).

⁴¹ “exquisitely humiliated” (49).

⁴² “Flies nestled in one corner, bunched together beautifully in an iridescent brooch” (51).

⁴³ “as if she had no secrets, no place of her own, and that was not true” (52).

⁴⁴ “It was his triumph, that he couldn’t know about, to make us see” (31).

⁴⁵ Selon le principe popularisé en France par Boris Cyrulnik.

⁴⁶ “I thought they would all hate me, and hate seemed to me so much to be coveted, then, like a gift of wings” (63).

⁴⁷ “My mistake, my mistake entirely,” said the clear and dangerous voice of my mother. “I never should have brought that child here today. She’s too highly-strung” (63).

⁴⁸ “put on the sofa, blanketed, as if I was sick, given the cake and the tea” (64).

OUVRAGES CITÉS

- Blodgett, E.D. *Alice Munro*. Boston: Twayne, 1988.
- Carrington, Ildiko. *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*. DeKalb: Northern Illinois UP, 1989.
- Cyrulnik, Boris. *Un merveilleux malheur*. Paris : Poches Odile Jacob, 1999.
- Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. 1929. Trad. Ch. J. Odier. Paris : Presses universitaires de France, 1971.
- . *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. 1933. Trad. Rose-Marie Zeitlin, Mayenne : Gallimard, 1984.
- Gleeson-White, Sarah. “Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers.” *Southern Literary Journal* 33:2, (2001): 108-23.
- Howells, Coral Ann. *Alice Munro: Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Laplanche, J., et J-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 1967. 3^{ème} éd. Paris : Quadrige, 2002.
- MacKethan, Lucinda. “Genres of Southern Literature.” *Southern Spaces* 16 Feb. 2004; rev 1 Aug. 2005. <<http://www.southernspaces.org/contents/2004/mackethan/5d.v2.htm>>.
- Martin, W.R. *Alice Munro: Paradox and Parallel*. Edmonton: U of Alberta P, 1987.
- Miller, Judith, éd. *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo: U of Waterloo P, 1984.
- Muller, Gilbert H. *Nightmares and Visions*. Athens: U of Georgia P, 1972.
- Munro, Alice. “Des sacrées raclées.” *Un demi pamplemousse*. Trad. Michèle Causse. Paris : Rivages, 2002. [Titre original: “Royal Beatings,” *Who Do You Think You Are?* Toronto : Macmillan, 1978.]
- . “Epilogue: The Photographer.” *Lives of Girls and Women*. 1971. By Munro New York: Vintage, 2001. 265-77.
- . “Heirs of the Living Body.” *Lives of Girls and Women*. 1971. By Munro New York: Vintage, 2001. 33-71.
- . “The Flats Road.” *Lives of Girls and Women*. 1971. By Munro New York: Vintage, 2001. 3-32.
- . Vancouver International Writers and Readers Festival 2005, Online. 30 septembre, 2006. <http://www.writersfest.bc.ca/news/f05_alice_munro.htm>.
- Ost, Isabelle, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, eds. *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- Thacker, Robert, *Alice Munro: Writing her Lives*. Toronto: McClelland and Stewart, 2005.
- . “‘Clear Jelly’: Alice Munro’s Narrative Dialectics.” *Probable Fictions: Alice Munro’s Narrative Acts*. Éd. Louis K. MacKendrick Toronto: ECW, 1983. 37-60.