

“ Jeux et enjeux des confessions d’une meurtrière :
‘Child’s Play’ d’Alice Munro
Corinne Bigot

► To cite this version:

Corinne Bigot. “ Jeux et enjeux des confessions d’une meurtrière : ‘Child’s Play’ d’Alice Munro .
L’acte inqualifiable ou le meurtre au féminin /Unspeakable Acts-Murders by Women, 2017. hal-
01682725

HAL Id: hal-01682725

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01682725>

Submitted on 12 Jan 2018

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.

Jeux et enjeux des confessions d'une meurtrière : 'Child's Play' d'Alice Munro

CORINNE BIGOT

« Jeux et enjeux des confessions d'une meurtrière : 'Child's Play' d'Alice Munro , » in *L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin / Unspeakable Acts-Murders by Women*. Dir Aurélie Gullain, Emeline Jouve, Laurence Tallerach. Peter Lang, 2016, p. 181-197.

Si les morts violentes ont toujours figuré dans l'œuvre d'Alice Munro, elles sont bien souvent éludées. Ainsi, la mort de Benny dans 'The Time of Death',¹ ou la mort de Char, dans 'Something I have Been Meaning to Tell You',² ont-elles lieu entre deux paragraphes. Elles peuvent également faire l'objet de versions contradictoires, comme la mort de Simon Herron dans 'A Wilderness Station'.³ Comme ces trois nouvelles le montrent, il est souvent impossible de savoir si la mort est accidentelle ou le résultat d'un meurtre. En 2002, Judith Miller remarquait : 'Alice Munro, I have been thinking, writes mystery stories, maybe murder mysteries'.⁴ La formule suggère que Munro entraînerait ses lecteurs dans un jeu, la lecture de roman policier étant, selon Roger Caillois, la forme la plus répandue et la plus pure du *ludus*, le jeu d'adresse intellectuelle.⁵ La lecture devient un jeu de recherche

1 Alice Munro, *Dance of the Happy Shades* (London: Vintage, [1968] 2000).

2 Alice Munro, *Something I Have Been Meaning to Tell You* (London: Vintage, [1974] 2004).

3 Alice Munro, *Open Secrets* (London: Chatto and Windus, 1994).

4 Judith Miller, 'Deconstructing Silence: the Mystery of Alice Munro', *The Antigone Review*, 129 (Spring 2002): 43-52, 43.

5 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* (Paris : Gallimard, [1958] 1969), 85.

d'indices car il faut suppléer au manque ou décider de la véracité dans le cas de multiples récits. Ainsi Miller relit-elle 'Something I've Been Meaning to Tell You', motivée par son sentiment inexplicable que la protagoniste, Et, a tué sa sœur. C'est pourquoi 'Child's Play'⁶ fait figure d'exception car le meurtre (deux petites filles âgées de neuf ans ont noyé une troisième petite fille en maintenant sa tête sous l'eau) est raconté avec force détails dans les dernières pages. Il n'y aurait donc pas de mystère et la lecture de 'Child's Play' ne relèverait pas du *ludus*. Isla Duncan juge la lecture de cette nouvelle, où la narratrice raconte avec froideur le meurtre commis, difficile.⁷ Je propose cependant que sa lecture relève bien du *ludus*. Le titre de la nouvelle, où apparaît le mot jeu et qui repose sur un jeu de mot implicite entre 'child's play' et 'children's games', indique clairement que la piste du jeu est à suivre. Le jeu passe du niveau diégétique (les jeux des fillettes) au niveau narratif, grâce à de nombreuses comparaisons ; s'introduit ensuite, du fait des défauts de mémoire et de la duplicité de la narratrice, un jeu avec le lecteur. La lecture de la nouvelle devient supportable, à la fois parce que le lecteur peut se prendre au défi que représente le *ludus*, mais également parce que certains indices laissent penser que la narratrice est moins dénuée de remords qu'elle ne l'affirme. Il s'agira également de considérer le rôle des jeux intertextuels qui tiennent une place importante dans la nouvelle et sont l'un des éléments de jeu qui permettent d'appréhender cette confession.

Jeux de mains et de mots

Différé à plusieurs reprises, le récit du meurtre clôt la nouvelle, il est présenté comme le point culminant⁸ de la vie de deux petites qui se sont trouvées, et reconnues, comme nous le verrons, et le point culminant et la suite logique de leurs jeux. Le meurtre a lieu lors des tous derniers moments passés à la colonie de vacances où Marlene et Charlene, âgées de neuf ou dix ans, se rencontrent. Peu de choses sont dites sur la vie au camp mais l'arrivée des petites filles dites 'spéciales' l'avant-veille du départ a, selon la narratrice, perturbé le cours normal de la vie du camp, détruisant l'illusion établie par les adultes. Cette arrivée révèle au grand jour que cette colonie n'était qu'un espace factice, un décor de théâtre, un monde de faux semblant et de simulacres :

6 Alice Munro, 'Child's Play'. D'abord publiée dans *Harper's Magazine* en février 2007, elle fut reprise dans le recueil *Too Much Happiness* (London: Chatto and Windus, 2009).

7 Isla Duncan, *Alice Munro's Narrative Art* (New York: Palgrave, 2011), 152.

8 'as if this was the absolute high point of our existence, the culmination, in our lives, of our being ourselves' ; Munro, *Too Much Happiness*, 222.

There had been a real camp before [...] and then it had begun to crumple at the edges, to reveal itself as something provisional. Playacting. [...]

We were living in a stage set, about to be dismantled.⁹

La narratrice transforme donc le camp en théâtre, plus précisément un espace du jeu de simulacre que Roger Caillois appelle ‘*mimicry*’,¹⁰ où les petites filles jouent à être aventurières. Les yeux brillants de plaisir, Charlene annonce l’arrivée de Verna à Marlene, inaugurant une série de jeux comme le suggèrent ses cris excités : ‘Imagine. Imagine. She’s here’.¹¹ La narratrice dira du meurtre qu’il est le point culminant de leur existence de petites filles mais elle le présente comme le point culminant de leurs jeux. L’un consiste à repérer Verna avant qu’elle ne les voit, tel autre à cacher Marlene au regard de Verna, et Charlene ira jusqu’à envisager la possibilité de déguiser Marlene.¹² Le jeu consiste avant tout à faire semblant d’être suivies et persécutées par Verna : ‘we were on the lookout, *as if* we were being stalked, or I was’.¹³ Comme la copule l’indique, il s’agit bien d’un jeu où l’on fait semblant. Il est, comme le reconnaît la narratrice, source d’excitation : ‘it was more exciting that way’.¹⁴

Une variante du jeu consiste à jouer à se faire peur. Ainsi Charlene attire-t-elle l’attention de Marlene sur les mains de Verna, particulièrement longues : ‘She’s got the longest fingers I have ever seen. She could just twist them round your neck and strangle you. She could’.¹⁵ Le jeu d’imagination se double d’un jeu avec les mots, le second ‘could’ invite à une double lecture : Verna a la possibilité physique d’étrangler Marlene, et il se pourrait bien qu’elle le fasse. Le glissement sémantique transforme la petite fille en étrangleuse potentielle. Or la description de Verna se dirigeant vers Marlene et Charlene qui jouent dans l’eau mettra l’accent sur ses mains : ‘slapping at the water, with her long hands and smiling’.¹⁶ L’adjectif ‘long’ joue le rôle d’écho et permet à la narratrice de rappeler de façon insidieuse le danger que Verna pourrait représenter. Il pourrait alors s’agir d’une tentative de présenter le meurtre comme la conséquence logique, inévitable, du jeu de

9 Munro, *Too Much Happiness*, 204.

10 Caillois, *Les Jeux et les hommes*, 61.

11 Munro, *Too Much Happiness*, 200, 202.

12 Munro, *Too Much Happiness*, 202.

13 Munro, *Too Much Happiness*, 204.

14 Munro, *Too Much Happiness*, 204, 202.

15 Munro, *Too Much Happiness*, 204.

16 Munro, *Too Much Happiness*, 207.

simulacre. Comme si, à force de jouer à se faire peur, les deux fillettes en étaient arrivées à avoir peur. C'est donc ainsi que l'on pourrait interpréter l'affirmation de la narratrice : 'We had no choice'.¹⁷

Le meurtre lui-même tel qu'il est décrit par la narratrice prend des allures de jeu : une vague soulève les enfants qui jouent dans l'eau,¹⁸ et la narratrice met l'accent sur le tumulte et les cris, donnant l'impression que la scène relève du jeu. Car la narratrice remarque que les cris des fillettes passent de la peur au plaisir ('delight') une fois le danger passé ; en effet, avec les autres vagues, elles jouent à tomber : 'people who had somehow missed the first attack *pretended* to be knocked over by the second'.¹⁹ Le corps de Verna, qui a elle aussi été renversée, devient alors un élément du jeu car dans la description que fait la narratrice, il tourne sur lui-même : 'turning in a leisurely way, light as a jellyfish'.²⁰ La narratrice introduit alors un jeu d'écriture par le biais des comparaisons ; d'abord comparée à une méduse, Verna est ensuite comparée à une boulette ('like a dumpling in a stew'),²¹ puis la tête de Verna devient un objet : 'this nearby large rubbery object'.²² Objet plus ou moins rond comme le suggèrent les comparaisons, la tête de la fillette s'apparente à un ballon, et le meurtre devient sous la plume de la narratrice un jeu d'adresse physique, de l'ordre du *paidia*,²³ où il faut garder son équilibre tout en gardant prise sur l'objet rond et glissant, qui se double d'un jeu de faire semblant :

As if we, in trying to get our balance, grabbed on this nearby large rubbery object [...]

*We might have lost our grip on the rubber head, the rubber cap, were it not for the raised pattern that made it less slippery.*²⁴

Il apparaît clairement que la scène du meurtre est le point culminant d'un jeu *narratif* qui a permis à la narratrice de préparer l'élimination de Verna en lui ôtant progressivement son humanité. Le jeu d'écriture commence par des comparaisons, se poursuit par des appositions et se termine lorsque la tête de Verna est totalement métamorphosée en objet sous la plume de la

17 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

18 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

19 Munro, *Too Much Happiness*, 221. C'est moi qui souligne.

20 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

21 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

22 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

23 Caillois, *Les Jeux et les hommes*, 77.

24 Munro, *Too Much Happiness*, 221–2. C'est moi qui souligne.

narratrice : ‘the rubber object under our palms’.²⁵ Le jeu avait cependant commencé bien avant par d’autres comparaisons, la narratrice associant Verna à des animaux de petite taille, avec une préférence pour les animaux rampants tels que serpents, chenilles ou limaces, évoqués par un jeu d’allitérations assez frappant : ‘I suppose I hated her as some people hate snakes or caterpillar or mice or slugs’.²⁶ Verna ne serait qu’un animal insignifiant, si ce n’est nuisible, et par métonymie, ces comparaisons transforment le meurtre en simple tâche à accomplir, comme le mot ‘business’ choisi pour faire référence au meurtre le suggère.²⁷ La narratrice avait déjà, quelques pages auparavant, évoqué la bave de limace, après avoir mentionné le goût de Verna pour les bonbons à la menthe, et sa propre aversion pour ceux-ci et le nom de Verna, associé à ces bonbons : ‘I dislike the name Verna [...] it sounds [...] like a trail of obstinate, peppermint, green slime’.²⁸ Cette comparaison lui permet alors, par métonymie, et anticipation, de transformer sa victime en limace ou escargot.

L’écart

Cette comparaison mérite que l’on s’y attarde. Elle est en effet l’indice d’un autre jeu, au sens d’écart. Alors que la narratrice affirme à plusieurs reprises que le meurtre n’a eu aucune incidence sur sa vie, prétendant avoir éliminé Verna de sa mémoire pendant de nombreuses années, après l’avoir éliminée de son existence, les mots ‘trail’ et ‘obstinate’ suggèrent que le corps de Verna résiste, en dépit de sa disparition. Il est une trace du corps, mais l’on peut penser qu’il s’agit d’une trace qu’il est possible de suivre, comme nous y invitela polysémie du mot ‘trail’ qui désigne ce qui l’on peut suivre comme ce qui suit, et qui peut également indiquer une piste à suivre. Ces traces sont donc autant de pistes qui svouvent, ce qui nous permet de penser que la narratrice invite bien son lecteur à repérer ces traces et indices et à les pour suivre. La lecture de ‘Child’s Play’ relève clairement du *ludus* et la recherche de ces éléments permet de prendre une distance certaine avec les propos de la narratrice dont la duplicité apparaît progressivement.

La scène du meurtre contient également des éléments qui indiquent que la narratrice est bien plus affectée qu’elle ne le dit. L’un des éléments les plus significatifs du passage est le bonnet de bain de Verna. Il participe de

25 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

26 Munro, *Too Much Happiness*, 200.

27 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

28 Munro, *Too Much Happiness*, 196.

la transformation de la fillette en simple objet de jeu ; sa couleur est dite insipide et, par métonymie, la narratrice indique que Verna est tout autant insignifiante, mais ses motifs (en relief) sont mis en évidence par différentes stratégies. Ainsi la narratrice dit-elle ne pas avoir pu déchiffrer son motif :

I can recall the colour perfectly, the pale insipid blue, but I never deciphered the pattern – a fish, a mermaid, a flower – whose ridges pushed into my palms.²⁹

Or le dessin en relief s'impose en s'imprimant dans la paume de la narratrice. Le bonnet étant en caoutchouc, ces marques ne peuvent donc s'imprimer que très temporairement. Mais tout lecteur des nouvelles de Munro connaît le rôle clé des traces éphémères ou cicatrices imaginaires, telles que la brûlure qui conclut 'Open Secrets'. La protagoniste 'voit' en imagination la main de l'homme qu'elle sait être coupable (mais qu'elle n'a jamais dénoncé) être brûlée :

it is pressed down on the open burner of the stove [...] and held there just for a second or two, just long enough to scorch the flesh on the red coil.³⁰

La brûlure est alors marque au fer rouge, véritable stigmat, ce qui laisse à penser que ces motifs en relief qui s'enfoncent dans les paumes des deux meurtrières de 'Child's Play' s'apparentent également à des stigmates qui inscrivent de manière indélébile l'infamie dans la mémoire du corps de la narratrice.

La narratrice de 'Child's Play' ayant attiré notre attention sur les motifs du bonnet de bain en prétendant ne pas les avoir déchiffrés, il faut donc s'y attarder. Il apparaît en effet que ce que la narratrice prétend ne pas pouvoir déchiffrer est, comme la polysémie de 'pattern' le suggère, un mode de comportement qui se répète : une façon de jouer avec son récit, imposant des hésitations, des incertitudes, des digressions, des troubles de la mémoire qui se répètent. De plus, présentant les dessins du bonnet, la narratrice présente une liste à choix qui contient trois éléments, sertis par un tiret double : ' – a fish, a mermaid, a flower – '. Ainsi les tirets enserrent-ils trois noms, qui évoquent immédiatement les fillettes. En effet, le surnom de la narratrice est 'the marlin',³¹ c'est-à-dire un poisson, tandis que le prénom de Verna, devrait évoquer le printemps et les fleurs, comme le souligne la narratrice.³² La toute première description de Charlene confirme que la sirène la représente, car la narratrice met l'accent sur le pouvoir de séduction de la

29 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

30 Munro, *Open Secrets* (London: Chatto and Windus, 1994), 158–9.

31 Munro, *Too Much Happiness*, 213.

32 'It doesn't sound like [...] garlands of flowers', Munro, *Too Much Happiness*, 196.

voix de sa nouvelle amie : ‘a special voice [...] with a seductive merriment in it’.³³ Les motifs en relief impriment donc dans la paume de la narratrice le souvenir permanent des trois fillettes et du meurtre qui les lie.

Cette série de trois mots entre deux tirets rappelle également à quel point le rôle de la ponctuation peut s’avérer crucial chez Munro, qui sait jouer des propriétés graphiques des tirets. Dans son analyse de la nouvelle, Isla Duncan souligne le nombre important des structures parenthétiques.³⁴ Leur comptage révèle en effet des chiffres frappants : trente-six tirets doubles, seize parenthèses, et une vingtaine de tirets simples. Selon Duncan, les structures parenthétiques révèlent le désir de la narratrice de contrôler son récit ; en effet, bon nombre des ajouts semblent superflus, et le procédé révèle la froideur de la narratrice décrivant sans empathie Charlene sur son lit d’hôpital. De plus, ces nombreuses structures parenthétiques diffèrent le récit du meurtre, la narratrice imposant au lecteur ces digressions. Dans son essai sur les structures parenthétiques, Sabine Cicurel propose que les espaces à décrochés sont le lieu où le narrateur peut parler au lecteur sur un autre ton, plus intime.³⁵ Dans un récit qui emprunte au genre de la confession, leur présence est donc explicable, malgré le fait que les informations semblent souvent peu nécessaires.

Cependant le texte est ponctué, **si ce n’est ouvert**, par de nombreux tirets doubles et simple qui menacent nécessairement tout autant la cohésion de l’unité phrase. Selon Eric Bordas, le tiret peut également suggérer l’irruption des affects : ‘le tiret renforce l’inscription d’une subjectivité énonciative et presque d’une émotion, dont la diction matérialise le souffle conducteur’.³⁶ Ainsi un texte ponctué de tirets subit-il une ‘radicalisation sémiotique du déplacement et de l’instabilité jusqu’à un quasi-éclatement des discours’.³⁷ J’avancerais que les tirets dans la nouvelle de Munro révèlent également ce que la narratrice craint plus que tout : la perte de contrôle. L’un des tirets doubles permet au texte de contredire visuellement les affirmations de la

33 Munro, *Too Much Happiness*, 190.

34 Duncan, *Alice Munro’s Narrative Art*, 154.

35 Francine Cicurel, ‘Le Texte et ses ornements’, in Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d’ajout* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002), 51–64, 60.

36 Eric Bordas, ‘Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les essais et nouvelles de 1846–1848 de Charles Baudelaire’, *La Licorne*, 62 (2000) : 148.

37 Bordas, ‘Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les essais et nouvelles de 1846–1848 de Charles Baudelaire’, 152.

narratrice. Celle-ci déclare qu'après le meurtre Charlene et elle ont repris le cours normal de leur existence, comme si le meurtre n'avait eu aucune incidence : 'we [...] gave ourselves over – what else could we do? – to our old lives'.³⁸ Or la phrase est scindée par ce tiret double, qui introduit donc visuellement une cassure, suggérant que la vie a bel et bien été changée par le meurtre et qu'il n'y a pas eu simple reprise du cours normal de la vie : la ponctuation contredit l'affirmation. Le texte contient donc un certain nombre d'indices qui laissent à penser que le meurtre a eu bien plus d'importance que la narratrice ne le prétend.

La confession de la narratrice, ponctuée de modaux ou de verbes tels que 'suppose' a en réalité de nombreux traits caractéristiques des confessions de meurtrières ou complices de meurtres qui habitent la fiction de Munro : Annie Herron ('The Wilderness Station'), qui confesse avoir tué son mari, mais accusera ensuite son beau-frère, Mrs Quinn ('The Love of a Good Woman'), qui donne plusieurs versions de la mort de M. Willens, ou, plus récemment, la narratrice de 'Gravel', qui peine à raconter la mort de sa sœur, du fait de ses défauts de mémoire.

Jeux intertextuels

Les jeux intertextuels apportent un autre éclairage, et d'autres pistes de lecture. Lorsque la narratrice écrit du meurtre qu'il est le point d'orgue de leur existence,³⁹ elle nous incite à nous interroger sur l'identité et le destin de ces fillettes. Tout commence au camp lorsque Charlene et Marlene se rencontrent et que leur destin se lie et les lie : 'And then of course we – Charlene and I – had matching hats'.⁴⁰ La rencontre est symbolisée par un tiret, qui joue le rôle d'un trait d'union. L'adverbe 'of course', qui semble faire référence aux chapeaux, indique en réalité que leur union était inévitable. Peut-être faut-il également voir dans l'adjectif 'matching' une allusion au nom 'match', voire l'expression figée 'a match made in heaven', suggérant que les deux fillettes étaient faites pour se rencontrer. Leur destin est celui que la gémellité leur impose car dès leur rencontre, elles sont identifiées comme jumelles : 'people thought we must be twins' ; 'at the first roll the counsellor [...] called out hey, twins'.⁴¹ Puis c'est Charlene qui, littéralement, revendique Marlene comme sa jumelle, en utilisant les mots

38 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

39 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

40 Munro, *Too Much Happiness*, 189.

41 Munro, *Too Much Happiness*, 189.

‘twin sister’ lorsqu’elle demande le lit à côté de Marlene.⁴² Cette union est également au cœur de la lettre du mari de Charlene, reçue par la narratrice de nombreuses années plus tard, évoquée par un mot anodin : ‘the word buddy made me uncomfortable’.⁴³ S’il est possible de supposer que le mot ‘buddy’ apparaît inadapté tant d’années plus tard, les origines du mot soulèvent d’autres pistes. Selon l’*Oxford English Dictionary*, ‘buddy’ peut provenir d’une déformation du mot ‘brother’, qui est l’explication que le dictionnaire Webster retient également. L’OED propose aussi une autre hypothèse : le mot serait une déformation du mot ‘butty’, signifiant ‘confederate’, c’est-à-dire ‘complice’. Ces deux origines possibles sont pertinentes pour illustrer les relations entre les fillettes, sœurs et complices. Sœur et jumelle de Marlene, Charlene serait donc alors le double de la narratrice, et sa complice, qui l’aurait incitée à tuer Verna.

Il faut également s’interroger sur les relations entre Marlene et Verna. Verna n’est pas la sœur de la narratrice, mais les deux fillettes ont un temps habité la même maison. La narratrice souligne le parallélisme de leurs vies, comme ici : ‘I started to school. Verna started to school’.⁴⁴ Enfin la narratrice apprend avec horreur que ses camarades d’école imaginaient que Verna était sa sœur : ‘The other girl said a horrifying thing to me [...] “I used to think that was your sister”’.⁴⁵ Le meurtre serait dès lors programmé par cette phrase, la narratrice se devant d’éliminer cette fillette visiblement anormale, dont on pense qu’elle serait sa sœur. Un hypotexte se devine ici car ‘Child’s Play’ reprend des éléments déjà présents dans la nouvelle intitulée ‘Monsieur les Deux Chapeaux’. La première phrase de cette nouvelle (‘Is that your brother out there ?’)⁴⁶ la place sous le signe du fratricide dit originel car l’on y reconnaît la question ‘Où est ton frère ?’. Il est souvent dit de Ross, le fils préféré de la mère, qu’il n’est pas retardé, ce qui suggère ses difficultés ; de plus, il aurait persécuté une adolescente à l’école.⁴⁷ Il semble encombrer la vie de son frère Colin qui le voit comme un poids (‘a secret weight’).⁴⁸ Adulte, Ross aime à raconter l’histoire de l’accident qui a failli lui coûter la vie, Colin ayant tiré un coup de feu dans sa direction. Si Colin

42 Munro, *Too Much Happiness*, 190.

43 Munro, *Too Much Happiness*, 212.

44 Munro, *Too Much Happiness*, 197.

45 Munro, *Too Much Happiness*, 199.

46 Munro, *The Progress of Love* (London: Chatto and Windus, 1987), 56.

47 Munro, *The Progress of Love*, 62.

48 Munro, *The Progress of Love*, 62.

n'a pas tué pas son frère, bien qu'il ait appuyé sur la gâchette, la nouvelle révèle qu'il en éprouvait l'envie et a conscience de ses pulsions.⁴⁹ Munro propose avec 'Child's Play' une réécriture de sa propre nouvelle, mais avec des personnages féminins, ce qui revient à proposer une réécriture féminine du fratricide dit originel. Il est ainsi possible de voir les marques qui s'enfoncent dans les paumes de la narratrice comme une variante de la marque d'infamie, la marque de Caïn.

'Monsieur les Deux Chapeaux' repose lui-même sur un autre hypotexte, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, l'œuvre de James Hogg, l'ancêtre collatéral de Munro. Si Adrian Hunter⁵⁰ et Ildikó de Papp Carrington⁵¹ ont démontré l'influence du roman de Hogg sur 'A Wilderness Station' (*Open Secrets*), le jeu intertextuel est encore plus évident en ce qui concerne 'Child's Play'. En effet, le roman de Hogg ne traite pas uniquement d'un fratricide, puisqu'y apparaît le mystérieux Gil-Martin qui prend tantôt l'apparence de Robert, tantôt celle de George. La première partie du roman met l'accent sur la persécution de George par Robert. Ce dernier vient en effet systématiquement déranger les parties de tennis de George, et suit George jusqu'au sommet de Arthur's Seat, George voyant alors s'avancer sur lui la silhouette menaçante de Robert.⁵² La représentation que fait la narratrice de sa persécution par Verna qui déränge tous ses jeux⁵³, la guette au coin de la rue,⁵⁴ et dont l'ombre menaçante s'avance sur sa maison ('her shadow could practically fall across our steps'⁵⁵) évoque cette première partie du roman et pourrait laisser penser que la narratrice se donne le beau rôle, celui de George, persécuté par Robert, son frère qui n'a pas été reconnu. La représentation est paradoxale car Robert tue George. Une autre piste apparaît ici car la seconde partie du roman, composée du manuscrit écrit par Robert, décrit la persécution de Robert par le mystérieux Gil-Martin. Robert dira de celui-ci qu'il est son ombre ('he

49 Munro, *The Progress of Love*, 83.

50 Adrian Hunter, 'Taking Possession: Alice Munro's 'A Wilderness Station' and James Hogg's *Justified Sinner*', *SCL/ELC* 35.2 (2010): 114–18.

51 Ildikó de Papp Carrington, 'Talking Devils: Alice Munro's "A Wilderness Station"', *Essays on Canadian Writing*, 58 (1996): 71–92.

52 James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (London: Penguin, [1824] 1986), 64–6.

53 Munro, *Too Much Happiness*, 197–8.

54 Munro, *Too Much Happiness*, 197–8.

55 Munro, *Too Much Happiness*, 199.

was constant to me as my shadow')⁵⁶ et son persécuteur.⁵⁷ Verna, censée persécuter la narratrice serait alors un avatar de Gil-Martin, l'ombre de Robert qui le poursuit et le persécute car il n'est nul moyen d'échapper à Gil-Martin. Cette hypothèse se confirme si l'on pense au portrait que Robert trace de Gil-Martin en Prince des Ténèbres, insistant sur ses pouvoirs exceptionnels.⁵⁸ Car la narratrice de 'Child's Play' décrit les pouvoirs maléfiques de Verna, donnant à celle-ci un œil comme attribut : 'a power that was specifically directed at me [...] I was the one she had her eye on'.⁵⁹ Si dans cette phrase Verna n'a qu'un œil, il est tentant d'y voir 'the evil eye', une suggestion qu'il s'agit là de l'œil du Malin.

Munro se livre cependant à un jeu assez subtil car d'autres éléments permettent de voir en Charlene l'avatar de Gil-Martin. Désignée comme la jumelle de Marlene, Charlene apparaît vêtue du même chapeau que celle-ci, rappelant la scène où Gil-Martin apparaît comme le double de Robert, habillé de façon identique : 'what was my astonishment in perceiving that he was the same being as myself! The clothes were the same to the smallest item'.⁶⁰ De plus, dès leur première rencontre, Charlene semble prendre l'ascendant sur Marlene.⁶¹ Cette relation de domination rappelle les relations entre Gil-Martin et Robert, analysées par ce dernier dès leur première rencontre : 'I felt a sort of invisible power that drew me towards him, something like the force of enchantment'.⁶² Ce pouvoir s'exerce tout au long du roman et Robert se dit incapable de résister aux demandes de Gil-Martin qui n'a de cesse de l'inciter à tuer son frère. Dans la représentation que la narratrice fait des jeux après l'arrivée de Verna, c'est Charlene qui semble nourrir le jeu de la persécution, la narratrice remarquant en effet : 'Charlene seemed to have got the idea that Verna had actively harrassed me'.⁶³ Il faut également souligner quela phrase qui signale le geste délibéré des fillettes de maintenir la tête de Verna sous l'eau commence par 'Charlene and I', et

56 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 139.

57 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 221.

58 'the uncommon powers with which he seemed invested', Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 137.

59 Munro, *Too Much Happiness*, 200.

60 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 125.

61 Munro, *Too Much Happiness*, 190.

62 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 125.

63 Munro, *Too Much Happiness*, 202.

non ‘we’, c’est également Charlene qui transforme Verna en étrangère potentielle en s’écriant ‘she could [...] strangle you’.

Le motif du double est clair chez Hogg. Ainsi Robert dit-il se sentir double ou dédoublé : ‘I generally conceived myself to be two people’.⁶⁴ Mais il réalise également qu’il n’est ni son frère ni Gil-Martin, ce qui donne donc l’impression que Robert, George et Gil-Martin sont à la fois trois hommes et une seule et même personne :

I rarely conceived myself to be any of the two persons. I thought for the most part that my companion was one of them and my brother the other.⁶⁵

Dans ‘Child’s Play’, alors que tout semble fait pour différencier les deux petites filles normales de la petite fille dite ‘spéciale’, dont les premières se débarrassent, d’autres indices brouillent cette différence. Les motifs en relief du bonnet de bain, sur lesquels notre attention a été attirée, associent et lient les trois fillettes, dans une série de trois noms qui se présente à la fois comme une énumération, comme s’il y avait trois éléments distincts, et comme une liste à choix, suggérant alors qu’il n’y aurait qu’une seule et même personne, ou trois facettes d’une seule personne : ‘a fish, a mermaid, a flower’. De plus, le même mot, ‘special’, passe de l’une à l’autre. Il apparaît une première fois sous la plume de la narratrice pour décrire la classe et le bâtiment où Verna est scolarisée et isolée,⁶⁶ puis devient un nom, désignant ces enfants : ‘the Specials’.⁶⁷ Ce terme représente à lui seul toute l’hypocrisie de la communauté qui écarte sans dire, ainsi que le rejet de Verna par la narratrice. Cependant, force est de constater que la narratrice a, dès le début de la nouvelle, employé ce terme pour décrire la voix de Charlene : ‘Charlene had used a special voice’.⁶⁸ A son tour, Charlene, dans une lettre écrite à Marlene bien des années plus tard, reprendra cet adjectif dans l’expression ‘I always suspected you might do something special’.⁶⁹ Il est également remarquable que, insistant auprès du prêtre pour obtenir que le père Hofstrader se rende au chevet de Charlene, la narratrice emploie

64 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 157.

65 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 157.

66 Munro, *Too Much Happiness*, 197.

67 Munro, *Too Much Happiness*, 199.

68 Munro, *Too Much Happiness*, 191.

69 Munro, *Too Much Happiness*, 209.

encore une fois l'adjectif: 'I think perhaps it's something special'.⁷⁰ Ces échos lient les trois fillettes.

Enfin,¹ la description des effets de la persécution de Robert par Gil-Martin dans les derniers moments de la vie de Robert trouve un écho troublant chez Munro : 'I began to be sick at times of my existence'⁷¹ / 'I suppose I hated her [...] for the way she could disturb your innards and make you sick of your life'.⁷² Il semble que l'on puisse voir en Verna le double de la narratrice. L'image qu'elle choisit pour exprimer sa crainte d'une perte de contrôle est celle d'une **fente** ou d'un corps qui s'ouvre : 'the time would come when you want to split open'⁷³ ; 'You'd think that I might break open, be wise to break open'.⁷⁴ Peut-être faut-il voir cette ouverture comme une faille d'où pourrait sortir le double.⁷⁵

Le jeu intertextuel permet de s'interroger sur les raisons qui poussent la narratrice à tuer Verna. En tuant Verna, dont l'«anormalité» apparaît aux yeux de tous, la narratrice semble vouloir se débarrasser, de la façon la plus radicale qui soit, de son double «anormal», voire de la part anormale de sa personnalité. La possibilité selon laquelle le meurtre serait un meurtre symbolique et non un meurtre réel s'introduit dans l'imagination du lecteur et ne peut pas être écartée. Le jeu intertextuel permet cette possibilité car la caractéristique du roman de Hoggest de permettre l'hypothèse selon laquelle Gil-Martin n'est qu'une projection de Robert et n'a pas d'autre existence que dans l'imagination de celui-ci. Or chez Munro il est frappant de constater que Charlene ne réapparaît dans la vie de la narratrice que pour disparaître, c'est ce qu'illustre le récit de la visite à l'hôpital où la narratrice fait littéralement disparaître Charlene à trois reprises :

At first I could not see Charlene. A nurse was bending over the bed in which there seemed to be a mound of bedclothes but no visible person [...] I [...]

70 Munro, *Too Much Happiness*, 220

71 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 181.

72 Munro, *Too Much Happiness*, 200.

73 Munro, *Too Much Happiness*, 211.

74 Munro, *Too Much Happiness*, 220.

75 Cette image est également présente dans les dernières pages de 'Monsieur les Deux Chapeaux' après l'accident où Colin a failli tuer son frère ; Munro, *The Progress of Love*, 82.

looked down at a bloated body and a sharp ruined face, a chicken's neck [...]
No sign of Charlene.⁷⁶

Une esthétique du jeu

Les échos entre 'Child's Play' et le roman de Hogg ne sont pas uniquement thématiques, mais bien d'ordre esthétique. La narratrice de 'Child's Play' s'avère aussi peu fiable que Robert, le narrateur de la seconde partie des *Private Memoirs*. La narratrice fait part de ses interrogations sur ce qui se passe au camp de vacances, amenant le lecteur à douter de la réalité de la persécution : 'How much did she persecute me? Charlene and I used that word constantly, though in fact Verna never got near us'.⁷⁷ Les confessions du narrateur de Hogg sont elles aussi nourries de contradictions, et Robert revient sur les propos qu'il vient de tenir ; la scène du meurtre de George en est un exemple frappant. Robert insiste sur la difficulté de se souvenir de certains détails⁷⁸ puis après avoir décrit le meurtre, reconnaît que le récit qu'il vient de faire ne coïncide pas avec ses souvenirs : 'I will not deny that my own immediate impressions of this affair in some degree differed from this statement'.⁷⁹ La narratrice de 'Child's Play' souffre elle aussi de défauts de mémoire. Ainsi reconnaît-elle : 'my memory fails when it comes to parting from Charlene'.⁸⁰ L'une des caractéristiques de son récit est d'être tissé de mots exprimant le doute et l'incertitude, parmi lesquels figurent en bonne place le verbe 'suppose' et les modaux. L'incertitude est annoncée dès les premiers mots de la nouvelle : 'I suppose there was talk in our house, afterwards',⁸¹ et la date de l'arrivée de Verna au camp est incertaine.⁸² Ces incertitudes troublent le récit du meurtre. On trouve l'adverbe 'probably' lorsque la narratrice évoque la profondeur de l'eau,⁸³ et la narratrice s'avère incapable de déterminer la durée des événements : 'the whole business

76 Munro, *Too Much Happiness*, 203, 213.

77 Munro, *Too Much Happiness*, 203.

78 'A boastful altercation, which the turmoil of my spirits prevented me from remembering', Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 171.

79 Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 172.

80 Munro, *Too Much Happiness*, 223.

81 Munro, *Too Much Happiness*, 188.

82 Munro, *Too Much Happiness*, 201.

83 Munro, *Too Much Happiness*, 207.

probably took no more than two minutes. Three? Or a minute and a half?’⁸⁴ De plus, bien que contenant de nombreux détails, la scène du meurtre repose en réalité sur une ellipse, car la narratrice décrit les bras qui s’agitent de façon désordonnée, puis les deux mains *posées* sur le bonnet, mettant ainsi l’accent sur le résultat et non l’action : ‘Charlene and I had our hands on her, on her rubber cap’.⁸⁵ De plus, le récit du meurtre est lui aussi tissé de modaux introduit des doutes. En effet, considérés seuls, les débuts de phrase dénotent l’incertitude sur ce qui s’est passé :

This could have been an accident. As if we, in trying to get our balance, grabbed on to this nearby large object [...]

We might have lost our grip on the rubber head [...] were it not for the raised pattern’.⁸⁶

Le jeu est voulu, il s’agit de créer un trouble sur les événements. Munro reprend ici l’esthétique à l’œuvre dans la nouvelle intitulée ‘Monsieur les Deux Chapeaux’, lorsqu’il s’agit de décrire la scène où Colin appuie sur la gâchette et tire sur son frère. Ce procédé permet au narrateur de maintenir l’ambiguïté sur cet événement, qui peut relever d’un simple accident, d’un geste pulsionnel, ou bien d’un acte délibéré. L’intratextualité et l’intertextualité permettent d’augmenter le degré d’incertitude du récit fait par la narratrice de ‘Child’s Play’. Il n’est donc pas plus possible de réfuter l’hypothèse selon laquelle ce meurtre n’a pas eu lieu que de la privilégier, dans la mesure où le texte lui-même permet ces deux lectures. Il s’agit bien du procédé analysé par Judith Miller dans son essai : ‘There are not even really clues, just bits and pieces of information that appear here and there’.⁸⁷ Le lecteur est donc incité à se livrer au type de lecture et relecture que décrit Miller lorsqu’elle cherche à comprendre quels sont les éléments qui imposent à son esprit la certitude que l’une des protagonistes a tué sa sœur. En d’autres termes, le lecteur voit s’imposer à lui ce que Michel Charles appelle une lecture ‘erratique’ : le surgissement d’un ‘texte fantôme’ qui n’existe que dans l’imagination du lecteur.⁸⁸ Dans une analyse du rôle des tirets qui s’avère assez pertinente pour ‘Child’s Play’ qui est véritablement traversée de tirets, Francine Cicurel propose de voir les tirets comme des cicatrices des textes fantômes, des textes abandonnés et comme des chemins

84 Munro, *Too Much Happiness*, 222.

85 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

86 Munro, *Too Much Happiness*, 221.

87 Miller, *Deconstructing Silence: the Mystery of Alice Munro*, 43.

88 Michel Charles, *Introduction à l’étude des textes* (Paris : Le Seuil, 1995).

de traverse qui partent de la route principale.⁸⁹ Outre les échos qui se font entendre avec ‘Monsieur les Deux Chapeaux’ et le roman de Hogg, il faut souligner les échos entre ‘Child’s Play’ et ‘The Time of Death’, datant de 1953 et publiée dans le premier recueil de Munro.⁹⁰ Ils sont, comme le démontre Héliane Ventura, signalés par le mot ‘afterwards’ commun à la première phrase de chaque nouvelle.⁹¹ Cependant, dans ‘The Time of Death’, la mort du petit garçon ébouillanté dans la cuisine, après la décision de sa sœur de neuf ans de faire bouillir une marmite d’eau, se situe entre deux paragraphes. Il sera ainsi impossible de savoir si sa mort résulte d’un accident ou d’un geste délibéré. Si l’âge des fillettes est identique, la victime, Benny, est décrite comme simple d’esprit par sa sœur. ‘Child’s Play’ qui raconte la tentative la plus radicale de se débarrasser du corps anormal que Munro ait jamais mise en scène, joue donc sur plusieurs hypotextes.

Les hypotextes influencent les lectures dans un jeu complexe qui ne prend pas fin avec ‘Child’s Play’. En effet, si cette nouvelle est hantée par des hypotextes, elle jouera à son tour ce rôle pour ‘Gravel’.⁹² La narratrice de ‘Gravel’ tente de raconter la mort de sa sœur Caro, par noyade lorsque les deux filles étaient enfants. Mais la mort de Caro fait l’objet de deux récits clairement signalés comme faux, résultant de l’imagination de la narratrice : ‘In my mind I can see her’ [...] ‘when I dream of this’.⁹³ De plus, la narratrice confie ses difficultés à se souvenir de la scène, ayant recours à de nombreux modaux, parfois qualifiés par un adverbe : ‘perhaps I had turned towards the trailer by then – I must have done so’.⁹⁴ Les modaux lui permettent de juxtaposer différentes hypothèses, sans en choisir ou exclure une seule, et il est alors impossible de savoir si la mort de Caro résulte d’un meurtre ou d’un accident, ce qui est l’effet recherché par Munro. Pour les lecteurs qui ont lu ‘Child’s Play’, la conviction de la culpabilité de la narratrice ne peut être écartée.

89 Cicurel, ‘Le Texte et ses ornements’, 59–60.

90 Alice Munro, *Dance of the Happy Shades* (London: Vintage, [1968] 2000).

91 Héliane Ventura, ‘From Accident to Murder: The Ethics of Responsibility in Alice Munro’s “The Time of Death” and “Child’s Play”’, in Vanessa Guignery (ed.), *The Inside of a Shell: Alice Munro’s Dance of the Happy Shades* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 156–68.

92 Alice Munro, *Dear Life* (London: Chatto and Windus, 2012).

93 Munro, *Dear Life*, 102, 103.

94 Munro, *Dear Life*, 103.

C'est pourquoi lorsque la narratrice de 'Gravel' soupire, rejetant la responsabilité de la mort de Caro sur celle-ci, en remarquant 'so many games with Caro',⁹⁵ la lectrice ne peut s'empêcher de penser : 'so many games with Munro!' La lecture de 'Child's Play' relève bien du *ludus*, comme la lecture de 'Gravel' ou de 'Something I've Been Meaning to Tell You'. Car ces nouvelles reposent sur cette esthétique qu'Adrian Hunter appelle 'Munro's interrogative storytelling aesthetic'⁹⁶ à l'œuvre dans 'A Wilderness Station', et qui caractérise également le roman de James Hogg. Munro offre donc plusieurs réécritures du fratricide, revisité au féminin dans 'Gravel' et dans 'Child's Play', ce qui lui permet d'inscrire ce geste a priori proprement inqualifiable, le meurtre d'une petite fille simple d'esprit par deux fillettes, dans une tradition littéraire. Est ainsi introduit un élément de jeu permettant aux lecteurs de prendre une certaine distance avec la confession de la narratrice, tout en se laissant prendre dans un jeu d'écriture assez fascinant, en dépit du geste décrit.

Références

Bordas, Eric. 'Fantaisie ponctuelle de tirets ponctuels dans les essais et nouvelles de 1846–1848 de Charles Baudelaire'. *La Licorne* 62 (2000) En ligne: <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5706.php> (consultation le 24/12/2014).

Caillois, Roger. *Les Jeux et les hommes* (Paris : Gallimard, [1958] 1969).

Carrington, Ildikó de Papp. 'Talking Devils: Alice Munro's "A Wilderness Station"'. *Essays on Canadian Writing*, 58 (1996): 71–92.

Cicurel, Francine. 'Le Texte et ses ornements'. In Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002). 51–64.

Charles, Michel. *Introduction à l'étude des textes* (Paris : Seuil, 1995).

Duncan, Isla. *Alice Munro's Narrative Art* (New York: Palgrave, 2011).

Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (London: Penguin, [1824] 1986).

95 Munro, *Dear Life*, 104.

96 Hunter, 'Taking Possession: Alice Munro's 'A Wilderness Station' and James Hogg's *Justified Sinner*', 124.

- Hunter, Adrian. 'Taking Possession: Alice Munro's "A Wilderness Station" and James Hogg's Justified Sinner'. *SCL/ELC*, 35.2 (2010): 114–18.
- Miller, Judith. 'Deconstructing Silence: the Mystery of Alice Munro'. *The Antigone Review*, 129 (Spring 2002): 43–52.
- Munro, Alice. 'The Time of Death'. In *Dance of the Happy Shades* (London: Vintage, [1968] 2000). 89–99.
- . 'Monsieur les Deux Chapeaux'. In *The Progress of Love* (London: Chatto and Windus, 1987). 56-83.
- . 'Open Secrets'. In *Open Secrets* (London: Chatto and Windus, 1994). 129–60.
- . 'Child's Play'. In *Too Much Happiness* (London: Chatto and Windus, 2009). 188–224.
- . 'Gravel'. In *Dear Life* (London: Chatto and Windus, 2012). 91–109.
- Ventura, Héliane. 'From Accident to Murder: The Ethics of Responsibility in Alice Munro's "The Time of Death" and "Child's Play"'. In Vanessa Guignery (ed.), *The Inside of a Shell: Alice Munro's Dance of the Happy Shades* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015).