



**HAL**  
open science

# Les long short stories : l'art de la nouvelle selon Alice Munro Première partie : une littérature de l'inconfort

Corinne Florence Bigot

## ► To cite this version:

Corinne Florence Bigot. Les long short stories : l'art de la nouvelle selon Alice Munro Première partie : une littérature de l'inconfort. Le Format court. Récits d'aujourd'hui, pp.191-206, 2019, Colloques de Cerisy - Littérature, n° 8, 978-2-406-08317-7. 10.15122/isbn.978-2-406-08317-7.p.0191 . hal-03084750

**HAL Id: hal-03084750**

**<https://hal.science/hal-03084750>**

Submitted on 21 Dec 2020

**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.

**PREPRINT**  
**Les long short stories : l'art de la nouvelle selon Alice Munro**  
**Première partie : une littérature de l'inconfort**

**PUBLICATION DANS**



BIGOT (Corinne), « *Les long short stories, l'art de la nouvelle selon Alice Munro* (I). Une littérature de l'inconfort », in BEDRANE (Sabrinelle), COLIN (Claire), LORRE-JOHNSTON (Christine) (dir.), *Le Format court. Récits d'aujourd'hui*, p. 191-206

Nouvelliste canadienne contemporaine, Alice Munro est aujourd'hui considérée comme « la reine de la nouvelle », si l'on en croit le journal *Le Monde* qui a ainsi salué l'attribution du Prix Nobel en 2013<sup>1</sup>. Or Munro, comme elle a pu elle-même le reconnaître, aime déroger aux règles du genre : « mes nouvelles ne suivent pas les règles du genre de la nouvelle, elles comprennent beaucoup de choses qui, selon les critères strictes de la nouvelle, sont inutiles<sup>2</sup> ». Il est frappant de constater sa prédilection pour les longues nouvelles (entre trente-cinq et cinquante pages en moyenne), voire des nouvelles très longues dans les années 1990 à 2010. « L'amour d'une honnête femme » (1998, 2003 pour la traduction française) compte soixante-quinze pages dans sa langue d'origine, l'anglais. Munro a d'ailleurs l'habitude de faire référence à ses nouvelles en utilisant le mot *stories* et non *short stories*<sup>3</sup>. De plus, ses nouvelles se caractérisent par une complexité narrative certaine qui remet en cause la notion d'intrigue unique. C'est ce paradoxe qu'il nous a semblé intéressant d'étudier en nous penchant sur des nouvelles longues, nous forçant à interroger ce qui caractérise l'art de la nouvelle tel que Munro le conçoit et l'explore. Une piste est suggérée par la nouvelliste Claude Pujade-Renaud : la ligne de partage entre la nouvelle et le roman, propose-t-elle, « serait peut-être moins entre le "court" et le "long" qu'entre une littérature aimable [...] et une autre qui bousculerait davantage, incisive,

<sup>1</sup> « Alice Munro, reine de la nouvelle, Nobélisée », 10 octobre 2013.

[http://www.lemonde.fr/europe/article/2013/10/10/le-nobel-de-litterature-est-decerne-a-alice-munro\\_3493589\\_3214.html](http://www.lemonde.fr/europe/article/2013/10/10/le-nobel-de-litterature-est-decerne-a-alice-munro_3493589_3214.html)

<sup>2</sup> Traduction personnelle de l'anglais : « *You know, my stories, they don't follow the rules of short stories, they have a lot of stuff that by strict standards are unnecessary in them.* » (BBC Radio 4, 2005)

<sup>3</sup> Voir par exemple l'entretien accordé à Mariella Frostrup, où Munro utilise le mot *short stories* pour désigner la nouvelle en général et le mot *stories* pour ses nouvelles (cité dans la note 2).

dérangente » (Pujade-Renaud, 1994, p. 104). La nouvelle, écrit-elle encore, « a l'art de vous bousculer et de vous déstabiliser avec une insolente désinvolture » (*Ibid.*, p. 105). Pujade-Renaud propose de voir la nouvelle comme un espace de jeu, ludique et inquiétant à la fois, nous rappelant le rôle prépondérant du lecteur amené à combler les blancs, tout en composant avec la fragmentation du texte et son inachèvement. L'art de la nouvelle selon Alice Munro relève bien d'une littérature de l'inconfort et ses nouvelles reposent sur une « écriture du doute<sup>4</sup> », fondée sur les ellipses, les silences, et une réticence narrative qui forcent une participation du lecteur, lequel se voit systématiquement refusé toute certitude. Dans un article récent, Ailsa Cox rappelle que les deux caractéristiques de la nouvelle sont d'une part sa résistance à l'effet de clôture et d'autre part, sa nature elliptique (Cox, 2015, p. 58-59). L'art de la nouvelle tel que le pratique Munro joue de ces deux caractéristiques.

Dans « 1874 : Trois nouvelles ou "Qu'est ce qui s'est passé ?" », Deleuze et Guattari comparent la nouvelle au conte, arguant qu'il y a nouvelle « lorsque tout est organisé autour de la question "Qu'est ce qui s'est passé ?" » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 235). La nouvelle, proposent-ils, « renvoie dans le présent lui-même à la dimension formelle de quelque chose qui s'est passé, même si ce quelque chose [...] reste inconnaissable » (*Ibid.*, p. 237). Chez Munro, la réticence narrative fait écho aux silences des personnages, mais il faut souvent s'interroger sur ce qui semble le plus ordinaire et le moins mystérieux.

Dans cette première partie, « Secrets de Polichinelle » (2001 pour la traduction française ; nouvelle titre du recueil *Open Secrets*, 1994), « L'amour d'une honnête femme » (2003 ; nouvelle titre de *The Love of a Good Woman*, 1998) et « Un peu, beaucoup, pas du tout » (2004 ; nouvelle titre de *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2004), seront analysées sous l'angle de l'implication du lecteur forcé de composer avec l'inachèvement et l'inconnaissable<sup>5</sup>.

### **L'ellipse dans le surplus du texte : « Secrets de Polichinelle »**

Longues, ces trois nouvelles sont caractérisées par une profusion textuelle, une complexité narrative certaine et une abondance de descriptions et de détails apparemment inutiles. Ainsi la nouvelle « Un peu, beaucoup, pas du tout » est-elle pour ainsi dire encombrée de tous les échanges épistolaires entre les protagonistes, qu'il s'agisse des vraies lettres écrites par l'héroïne ou de celles fabriquées par l'adolescente qui écrit à sa place tandis que la quatrième partie de « L'amour d'une honnête femme » comprend des extraits du journal de l'infirmière ainsi que de nombreuses descriptions (de paysage et de maison). Quant à la nouvelle « Secrets de Polichinelle » elle met en évidence, dès son *incipit*, un surplus de texte et une confusion de voix. La nouvelle s'ouvre par le récit de la disparition d'une jeune fille au cours d'une marche en forêt, rapporté au style direct. Ce récit est précédé par un segment de quatre lignes en italique, et détaché du corps du récit par un blanc typographique (Munro, 2001, p. 149). Ce segment flottant se révélera être la première strophe d'un poème composé en ville, racontant la disparition de Heather : « Quelqu'un a déjà composé un poème, dit Frances. Je l'ai ici, tapé à la machine. [...] Il est assez bien pour qu'on le mette en musique. » (*Ibid.*, p. 179-180) Ce poème

---

<sup>4</sup> J'emprunte ce terme à Belinda Cannone, qui décrit ainsi son mode d'écriture pour les essais courts, et son souhait d'entraîner le lecteur dans sa réflexion. Entretien avec Claire Colin, Cerisy, 21 août 2015, p. ### dans ce volume.

<sup>5</sup> Dans les trois cas, les citations du texte original seront données lorsque la traduction ne permet pas de percevoir la polysémie ou les jeux sur les mots.

anonyme, ou sa version chantée en ville sous forme de ballade (on peut interpréter ces segments en italique de deux façons), qui envahissent la narration, offrent une version moqueuse des événements en forêt. De plus, Frances, la commère qui rapporte les événements, fait part à sa cousine Maureen de ses propres hypothèses sur la disparition de Heather. À ces deux voix s'ajoute la voix du narrateur qui relate les avancées de l'enquête. S'élèvent une voix de commérages et un bruit de fond de rumeur collective lorsque Frances rapporte à Maureen les propos qui circulent en ville au sujet de Heather et que le narrateur mentionne les rumeurs entendues par Maureen. Enfin, le narrateur fait également état de lettres publiées dans le journal local, écrites par la cheftaine ayant organisé la marche en forêt pour se justifier aux yeux de la communauté.

Or la profusion textuelle ne permet pas d'élucider le mystère de la disparition de Heather, bien au contraire. Les versions prolifèrent mais ne permettent en rien de faire surgir la vérité ; elles la recouvrent, ou suggèrent qu'elle se situe entre celles-ci. Vers la fin de la nouvelle, le narrateur précise que le mystère de la disparition de Heather n'a jamais été résolu. La subjectivité des points de vue (Heather serait une jeune fille fort peu « innocente » selon certains) et des hypothèses (elle a été victime d'un meurtre ou se serait enfuie) est mise en évidence, tout comme le caractère lacunaire de son histoire. Si surplus de texte il y a, la narration est également fragmentée et fragmentaire : aux segments flottants en italique représentant le poème ou la ballade anonyme, s'ajoutent d'une part la strophe d'un hymne chanté par la cheftaine, et dont Maureen se souvient, et d'autre part la parodie de cet hymne que chantaient les adolescentes du temps où Maureen participait à ces marches, soit deux autres segments flottants en italique, créant d'avantage de confusion encore dans la voix narrative.

Un hypotexte et un « effet tableau<sup>6</sup> » accentuent l'effet d'une disparition qui ne laisse pas de traces. Les descriptions de la forêt et de la rivière ne sont pas sans rappeler celles des nouvelles du recueil de Margaret Atwood intitulé en français *Mort en lisière*<sup>7</sup>, et en particulier la nouvelle « Mort en lisière » dont le titre original est plus subtil car «Death by Landscape<sup>8</sup>» (littéralement, « mort par le paysage ») joue sur le double sens de *landscape*, paysage et tableau. Il est tentant de dire qu'il s'applique à « Secrets... » où Heather disparaît en forêt sans laisser de trace : « Pas de corps, pas d'indice. Elle s'est envolée telle de la cendre. Sa photographie ternira dans les lieux publics où elle est accrochée. » (Munro, 2001, p. 183) C'est ce que suggère le texte original où Munro utilise le mot *trace* (mal traduit par « indice ») et le verbe *fade*, qui signifie non seulement « ternir » mais aussi « disparaître progressivement<sup>9</sup> ». Précisons que le mot *ashes* désigne non seulement les cendres, mais aussi un arbre, le frêne (*ash*). Les descriptions de la marche en forêt, créant un effet tableau, évoquent les tableaux du « Groupe des Sept »<sup>10</sup> représentant les bois et rivières de l'Ontario. Surgit dans l'imagination du lecteur un tableau dans lequel Heather, la jeune fille comparée aux frênes et aux cendres, et qui porte un nom qui signifie « bruyère », devient invisible.

---

<sup>6</sup> Ce terme a déjà été utilisé à propos des nouvelles de Munro ; voir Bigot, 2014, p. 134, et Ventura, 2015, p. 55.

<sup>7</sup> Margaret Atwood, 1996, publié en anglais sous le titre *Wilderness Tips* (1991).

<sup>8</sup> « Mort en lisière » dans la traduction.

<sup>9</sup> «No body, no trace. She has blown away like ashes [...] her displayed photograph will fade in public places.» (Munro, 1994, p. 159)

<sup>10</sup> Franklin Carmichael (1890-1945), Lawren Harris (1885-1970), A. Y. Jackson (1882-1974), Frank Johnston (1888-1949), Arthur Lismer (1885-1969), J. E. H. MacDonald (1873-1932), et Frederick Varley (1881-1969). Ce mouvement (1920-1935) a marqué l'histoire de la peinture canadienne, car avant ces peintres, le paysage canadien n'était pas jugé digne d'être représenté.

Sa disparition prend l'apparence mystérieuse d'un effacement ou d'une mort par le paysage. La photographie ternit, Heather disparaît de l'image, et sombre dans l'oubli : le rédacteur en chef du journal local finira par imposer le silence à la cheftaine qui envoie des lettres ouvertes car cette vieille histoire n'intéresse plus personne. Le silence se referme sur cette disparition.

**(Ré)interprétations : « L'amour d'une honnête femme »**

La complexité narrative (quatre parties, précédées d'un prologue) de « L'amour d'une honnête femme » est reflétée par l'alternance des points de vue. Dans le prologue, le narrateur anonyme décrit les objets exposés dans le musée local, et fait porter l'attention sur un texte, le cartel d'une boîte rouge qui apprend au visiteur et au lecteur que son propriétaire, optométriste, est mort noyé dans la rivière. La première partie relate la découverte par de jeunes garçons du corps du noyé. La seconde partie présente de nouveaux personnages : une infirmière, Enid, qui s'installe chez les Quinn, car Mrs. Quinn est mourante. La voix de Jeannette Quinn, la patiente mourante, domine la troisième partie intitulée « Erreur ». Son récit apporte des révélations sur la mort de l'optométriste : son mari a tué Willens et le couple a fait disparaître le corps et les traces du meurtre. Son récit dément donc le prologue et semble élucider le mystère. Mais remarquons que Mrs. Quinn fait précéder son récit d'un avertissement :

- « Je pourrais vous raconter quelque chose que vous ne croirez jamais.
- Les gens me racontent des tas de choses.
- C'est sûr. Des mensonges, dit Mrs. Quinn. Je parie que c'est rien que des mensonges. » (Munro, 2003, p. 372).

En effet le récit de Jeannette Quinn comporte deux versions de la scène qui précède la mort de Willens. Dans un premier temps elle se dépeint victime des assauts de Willens mais avoue ensuite qu'il s'agissait d'un paiement en nature des services de l'optométriste. Le prologue et la contradiction introduisent le doute quant à la véracité des propos. Ceci permettra un nouveau développement de l'intrigue, car dans la partie suivante intitulée « Mensonges », Enid décidera que sa patiente lui a menti. Pour le lecteur, deux hypothèses sont possibles : les Quinn ont commis un crime parfait, et n'ont jamais été soupçonnés, ou Mrs. Quinn profite d'un mystère local pour inventer une histoire. Les titres des parties participent à des changements de perspectives qui convient le lecteur à la réinterprétation : « Mensonges », le titre de la quatrième partie, évoque la décision d'Enid de réinterpréter la confession de Mrs. Quinn, et « Erreur », qui semble faire référence à l'erreur commise par Quinn, interroge le lecteur quant à ses capacités de déduction. Quant au titre de la nouvelle, il pourrait s'appliquer à Jeannette Quinn qui, pour aider son mari, a fait disparaître les traces de l'assassinat et gardé le silence, ou à Enid, qui choisit de garder le silence sur les révélations de Jeannette Quinn.

Dès la seconde partie, l'infirmière remarque une couche de peinture qui recouvre le sol du salon :

- Mais c'était encore une bonne maison, qu'un lessivage et de la couleur fraîche pouvaient restaurer.
- Cependant, que faire de cette vilaine peinture marron qui avait récemment été étalée à la va-vite sur le plancher du salon ? (Munro, 2003, p. 368)

Dans son récit (dans la partie suivante) Jeannette Quinn dira avoir repeint le sol de la pièce après le meurtre, afin de cacher une tache de sang : « Après avoir nettoyé le plancher, elle voyait encore l'endroit où elle croyait détecter une tache, alors elle avait pris la peinture marron [...] et elle avait peint le plancher tout entier. » (*Ibid.*, p. 377-378) La couche de peinture, preuve récalcitrante du meurtre et de la culpabilité des Quinn, révèle la vérité tout autant qu'elle tente de la cacher. Enfin, il me semble que cette couche de peinture fonctionne de façon métatextuelle, car Enid recouvrira la confession reçue d'une « couche » de silence et de mensonges, poursuivant une philosophie reçue enfant lorsque sa mère lui demanda d'oublier une scène qui l'avait choquée, et évoque les différentes couches de récits qui rendent le texte toujours plus opaque. Rappelons que dès l'*incipit* l'attention du lecteur est attirée sur la boîte rouge de Willens qui figure en bonne place dans le musée local. Le contenu en est détaillé : plusieurs instruments de vision, dont un rétinoscope et son miroir noir, qui suggèrent que le récit repose sur un jeu de miroir et d'illusions et incitent le lecteur à douter des déductions et descriptions présentées.

La nouvelle est également caractérisée par une profusion de petits détails qui jouent le rôle d'indices ou de leurres. C'est le cas de la boîte rouge :

Depuis deux décennies, Walley possède un musée, voué à la conservation de photographies [...]. S'y trouve également un coffret rouge, portant l'inscription D. M. Willens, Optométriste, accompagné d'une notice expliquant : « Ce coffret d'instruments d'optométriste, bien que peu ancien, est pourvu d'une signification locale considérable puisqu'il a appartenu à Mr D. M. Willens, noyé dans la Peregrine River en 1951. Le coffret échappa à la catastrophe et fut sans doute trouvé par le donateur anonyme. » (Munro, 2003, p. 311)

En effet, le cartel de la boîte rouge, qui indique son importance (*significance* en anglais veut également dire « importance »)<sup>11</sup>, précise qu'elle n'a pas été retrouvée avec le cadavre mais a fait l'objet d'un don anonyme. Dans la seconde partie, Jeannette Quinn indiquera avoir caché la boîte après l'assassinat « dans un endroit puis dans un autre » (*Ibid.*, p. 378). Après la mort de Jeannette, Enid, déterminée à épouser Quinn, envisage de prendre possession de la maison : « [U]ne maison comme celle-ci recèlerait nombre de coffres, tiroirs, étagères, valises, malles, recoins, remplis de choses qu'il reviendrait à Enid de trier. » (*Ibid.*, p. 395) L'énumération d'endroits à ranger se transforme en liste de lieux susceptibles d'être des cachettes, et donc d'être fouillés par Enid. L'on peut donc imaginer que dans le laps de temps écoulé entre les événements narrés à la fin de la nouvelle (le décès de Jeannette Quinn) et ceux évoqués au début de la nouvelle (l'arrivée de la boîte rouge au musée de la ville, de nombreuses années plus tard), Enid a pris possession de la maison, découvert la boîte rouge qu'elle a donnée au musée. Exposée, la preuve serait ainsi mieux cachée – on reconnaît le principe de la lettre volée de la nouvelle de Poe, qui apparaît en filigrane comme un hypotexte. En d'autres termes, si l'*incipit* révèle qu'Enid a pris une part active à la dissimulation des preuves, il ne prendrait sens qu'*a posteriori*, à la fin de la lecture. Ceci montre la complexité narrative de cette nouvelle (voir Carrington, 1997, p. 68-70) et le rôle dévolu au lecteur.

Si la mort de Mrs. Quinn est l'événement le plus attendu, le passage qui décrit la découverte du corps mérite d'être regardé de près. Il repose sur la tension entre le

---

<sup>11</sup> “This box of optometrist's instruments though not very old has considerable local significance, since it belonged to Mr. D. M. Willens, who drowned in the Peregrine River, 1951. It escaped the catastrophe and was found, presumably by the anonymous donor, who dispatched it to be a feature of our collection.” (Munro, 1998, p. 3)

surplus et le manque. Le souci du détail semble caractériser le récit de la découverte du corps : « Enid allait dans la chambre de malade toutes les demi-heures environ. [...] Lorsqu'elle ouvrit la porte vers cinq heures trente, elle sut qu'il n'y avait personne de vivant dans la pièce. » (*Ibid.*, p. 384) Ce récit est suivi d'un extrait du journal d'Enid, lui caractérisé par un souci d'exactitude reflété par des ajouts montrés. La seconde parenthèse cite le nom savant de la maladie mentionnée auparavant par un terme plus simple : « 10 juillet. Patiente Mrs. Rupert (Jeannette) Quinn morte aujourd'hui 17 heures environ. Arrêt cardiaque suite urémie. (Glomerulonéphrite.) » (*Ibid.*, p. 384-385) Grâce à ces détails, il semble donc établi que la cause de la mort est un arrêt cardiaque dû à la maladie dont souffre Jeannette Quinn. Mais la précision cache un double silence car Enid n'a ni consigné la position du drap ni celle de la tête de Jeannette : « Le drap était tiré à l'extérieur et la tête de Mrs. Quinn pendant sur le côté, chose qu'Enid ne nota pas et dont elle ne dit mot à personne. » (*Ibid.*, p. 384) Le lecteur qui remarque ce silence note également une omission : si les visites avaient lieu toutes les demi-heures, la découverte du corps à 17 heures 30 fut précédée d'une visite à cinq heures, soit l'heure de la mort, selon le journal, or cette visite ne fait l'objet d'aucune mention. Une question surgit alors : l'infirmière aurait-elle « aidé » Jeannette à mourir ? Les derniers gestes d'Enid sont intrigants : « le drap était redressé et le lit refait [...] avant l'arrivée du médecin » (*Ibid.*)<sup>12</sup>. En redressant le corps et le drap, Enid a-t-elle remis de l'ordre ou effacé des indices ? Malgré la profusion des descriptions nombreuses dans cette nouvelle, l'ellipse et le blanc restent au cœur des stratégies, forçant le lecteur à émettre des hypothèses.

### **L'inavouable secret des honnêtes femmes**

Si le mystère joue un rôle important dans « Secrets... », il faut noter le pluriel de ce titre qui nous rappelle que les nouvelles de Munro ont tendance à superposer différents types de secrets. Dans « 1874 : Trois nouvelles ou "Qu'est ce qui s'est passé ?" » Deleuze et Guattari proposent que la nouvelle est « fondamentalement en rapport avec un secret » qui reste imperceptible et inconnaissable (Deleuze et Guattari, 1980, p. 237). Dans son analyse du secret chez Munro, Jean-Jacques Lecercle propose de différencier le Secret, S majuscule, celui qui est visible, et qui peut être élucidé, et le secret, s minuscule, qui résiste (Lecercle, 2003-2004, p. 25-27). Lecercle prend pour exemple « Un peu, beaucoup, pas du tout » car si les premiers gestes de Johanna peuvent apparaître mystérieux (elle fait expédier par le train une quinzaine de meubles), ils s'expliquent rapidement : elle se prépare à rejoindre un homme appelé Ken Boudreau, sur la foi de lettres que celui-ci n'a cependant pas écrites. Ken et Johanna sont en effet victimes d'un tour joué par la fille de Ken et sa meilleure amie, Sabitha. Les adolescentes ont intercepté une lettre de Ken, puis écrit plusieurs lettres dont celle où Ken se dit amoureux de Johanna. Ainsi Selon Lecercle, ce dont il est réellement question dans cette nouvelle, c'est la relation trouble entre les adolescentes car sa nature reste mystérieuse (*Ibid.*, p. 34). À peine est-elle suggérée par le titre anglais, montrant une tension entre amitié, haine et amour. Les raisons qui ont poussé Edith à proposer ce jeu et inciter Sabitha à y participer ne seront jamais élucidées. Leur éloignement est tout aussi soudain, bien que le texte suggère que la différence sociale un temps gommée joue un rôle prépondérant. Elle est cruellement soulignée par Sabitha à son retour de vacances (elle a passé l'été avec ses riches cousins) car ses

<sup>12</sup> "She had the body straightened out and cleaned and the bed put to rights before the doctor came." (Munro, 1998, p. 67)

remarques sur l'odeur qui prévaut dans la maison d'Edith ne font que souligner que celle-ci, fille de cordonnier, est bien plus pauvre qu'elle. D'autres secrets me semblent persister ; ainsi, le mariage de Ken et Johanna repose, non pas sur un Secret, mais sur le secret de leur silence. Bien que surpris, Ken décide de ne pas interroger Johanna sur son arrivée inopinée qu'il décrit comme « un don qu'il ne fallait pas mettre en doute » (Munro, 2004, p. 58). Précisons qu'en anglais le mot *questioned* signifie également « interroger », ce qui permet de souligner la décision de ne pas parler<sup>13</sup>. Si Johanna perçoit une grande différence entre l'attitude de Ken et les promesses des lettres, elle choisit elle aussi le silence en décidant de ne pas mentionner les lettres. Et si des années plus tard, Edith imagine qu'elle est responsable de la naissance du petit Omar, en réalité, le silence complice maintenu par les deux parties l'explique bien davantage.

Dans « Secrets... », le mystère de la disparition de Heather – qui, selon Ildiko de Papp Carrington, peut être résolu en prenant en compte comme hypotexte le roman de John Steinbeck, *Des souris et des hommes* (Carrington, 1994, p. 595-606) – est doublé par le mystère du silence de Maureen. Elle ne fait part à personne de sa conviction que l'accusateur, Hubbert, a violé et tué Heather. La vision qui hantera Maureen (la main de Hubbert) lui apparaît pour la première fois lors d'une scène de violence conjugale, ce qui laisse penser que son silence est une cécité volontaire qui la préserve, car elle ne peut pas avouer et s'avouer les violences conjugales. En effet, Maureen semble sensible au regard porté par les autres sur son ascension sociale (la secrétaire ayant épousé son patron), car le narrateur mentionne à plusieurs reprises le ton des remarques adressées à Maureen par sa cousine, aide-ménagère, et la cheftaine qui l'a connue enfant.

Dans ces nouvelles, cécité et silence sont bien souvent liés. « Secrets ... » se termine par une image visuelle du silence-aveuglement, l'image de la peau de lait qui se forme sur une cuillère lorsque Maureen est hantée par la vision de la main de Hubbert serrant le chapeau de sa femme d'un geste compulsif :

dans des cuisines situées à des centaines de milliers de kilomètres de là, elle regardera la peau molle se former sur le dos d'une cuillère en bois et sa mémoire s'agitiera, sans lui révéler tout à fait ce moment où elle semble considérer un secret, un secret que l'on ne trouve pas effrayant avant de penser à le raconter. (Munro, 2001, p. 184)

Quant à « L'amour d'une honnête femme », cette nouvelle met en évidence un silence que l'on peut appeler silence « complice » car Enid, dépositaire du secret de Jeannette et Rupert Quinn, fait le choix de se taire : « par son silence, sa collaboration à un silence, que de bienfaits pouvaient fleurir. Pour d'autres et pour elle. » (Munro, 2003, p. 394) La nouvelle se termine, non pas sur le mariage de Rupert et Enid, mais sur le silence : « mais si elle se concentrait sur le mouvement du bateau, un mouvement léger, sur son quant-à soi, elle avait le sentiment qu'alentour, sur une grande distance, tout s'était tu. » (*Ibid.*, p. 397). Le texte anglais joue de l'ambiguïté du modal *could* qui, associé à *if*, suggère qu'elle fait un effort délibéré<sup>14</sup>. Enfin, un autre silence persiste et résiste à toute explication : les garçons qui découvrent le corps de Willens gardent le silence pendant plusieurs heures sur leur macabre découverte.

Il n'est pas anodin que de nombreux personnages fassent le choix du silence car

---

<sup>13</sup> “the sound of her activity would be like a net beneath him, heaven-sent, a bounty not to be questioned” (Munro, 2001, p. 51).

<sup>14</sup> “But if she concentrated on the motion of the boat, a slight and secretive motion, she could feel as if everything for a long way around had gone quiet.” (Munro, 1998, p. 78)



l'on assiste à une contagiosité des silences, du silence diégétique à la réticence narrative. Chez Munro, la politique du silence se fait poétique du silence (Bigot, 2014, p. 191-216 ; Cox, 2015, p. 58-59). C'est au lecteur de continuer le récit commencé suivant les indications et indices qui lui ont été donnés, un cheminement suggéré par la mention des cartes où figurent en pointillés des chemins et des pistes (*tracks* en anglais signifie « chemin » et « piste ») dans la première partie. La ligne en pointillé peut également évoquer les lignes entre lesquelles nous sommes invités à lire et la présence dans cette histoire de blancs que nous sommes invités à combler. Ou bien encore les histoires que nous sommes invités à terminer.

### **Ailleurs du texte et inachèvement : « Un peu, beaucoup, passionnément »**

« Secrets... » évoque brièvement la vie de nombreux personnages secondaires comme des épisodes passés de la vie des personnages principaux. Ces évocations se font bien souvent par le recours aux tirets doubles, très nombreux dans le texte original, des ajouts montrés (Boucheron, 2001, p. 123-130) qui créent des espaces décrochés, ouvrant le texte vers un ailleurs non raconté. La vie de Maureen est ainsi aperçue, esquissée et suggérée, lorsque le narrateur évoque des trompes ligaturées dans l'espace décroché situé entre deux tirets<sup>15</sup>. Ailleurs, des espaces décrochés permettent d'apercevoir la vie de Mr. Siddicup, qui est soupçonné du meurtre, ou bien celle des Hubbert qui l'accusent. Ces décrochés, très nombreux, permettent de suggérer une histoire à raconter, et à l'intérieur du texte et de l'histoire principale s'ouvrent alors comme des chemins de traverse où pourraient se raconter ces histoires<sup>16</sup>. De plus, le mot *story*, qui en anglais signifie aussi nouvelle, apparaît à deux reprises. Une anecdote passée de la vie des Hubbert est évoquée ainsi : « Et à présent refaisait surface une autre histoire. » (Munro, 2001, p. 164)<sup>17</sup> Comme l'ont souligné Ajay Heble et Adrian Grafe, une nouvelle écrite par Munro repose tout autant sur ce qui aurait pu se passer (et n'a donc pas eu lieu) que ce qui s'est passé (Heble, 1994, p. 5-10; Grafe, 2015, p. 166). La stratégie est à l'œuvre dès l'*incipit* car Frances remarque que la sortie en forêt aurait pu ne pas avoir lieu, à cause du mauvais temps : « Et dire qu'elles sont failli ne même pas y aller, dit Frances. [...] Ça aurait été une toute autre histoire. » (Munro, 2001, p. 149)<sup>18</sup> Le mot *story* dans le texte original suggère la possibilité qu'une autre nouvelle aurait pu surgir.

Enfin, l'*explicit* de « Un peu... » ouvre le texte vers l'avenir, car la jeune Edith, qui réfléchit à sa version latine, pense à son propre destin (elle souhaite clairement quitter sa petite ville et échapper à son sort de fille de cordonnier). Le choix de la version latine n'a rien d'anodin ; elle nous rappelle apparemment que notre destin nous est inconnu :

Edith faisait sa version latine sur la table de la cuisine. *Tu ne quaerens, cire nefas, quem nii, quem tibi...*

[...]

Ne prêtant aucune attention à sa mère, elle écrivit : « Vous ne devez pas demander, il est interdit de savoir... »

Elle s'interrompt, en mâchonnant son crayon, puis acheva avec un frisson de satisfaction : « ... ce que le destin nous réserve, à moi, ou à vous... » (Munro, 2004, p. 62)

---

<sup>15</sup> “[her] only misfortune was a hidden one—her tubes had been tied to make her infertile—” (Munro, 1994, p. 134)

<sup>16</sup> Ces remarques ont fait l'objet d'analyses plus détaillées ailleurs. Bigot, 2014, p. 193-196.

<sup>17</sup> “And now another story surfaced.” (Munro, 1994, p. 142)

<sup>18</sup> “‘And they almost didn't even go, [...] ‘Then it would've been a whole other story.’” (Munro, 1996, p. 129)

Le frisson de satisfaction d'Edith ne s'explique pas uniquement par le fait que l'adolescente a joué avec le destin de Johanna et Ken. Il faut préciser que ni le titre ni l'auteur des vers ne sont mentionnés. Le lecteur cultivé reconnaîtra « L'Ode dite à Leuconoé » d'Horace, remarquant que Munro a omis le célèbre dernier vers, *carpe diem, quam minimum credula postero*. Il aura donc conscience que Munro joue avec son lecteur. Un lecteur moins cultivé s'apercevra cependant, grâce aux tirets, que ces vers sont tronqués, ce qui peut l'amener à une recherche. Pour Claude Pujade Renaud, la nouvelle est un espace de jeu, ludique et inquiétant à la fois, « où l'interruption, aussi sadique qu'insolente, constitue le nerf même de la narration. Où le lecteur est fréquemment abandonné au beau milieu d'une histoire, sommé de se débrouiller avec l'inachèvement. » (Pujade-Renaud, p.108) Cet *explicit* offre la plus belle illustration de la poétique de l'inachèvement pratiquée par Munro. En effet, la nouvelle ne se termine pas, puisque le texte s'interrompt, et est maintenu ouvert par un tiret<sup>19</sup>. Le texte anglais comporte de nombreux tirets qui doivent faire porter notre attention sur l'interruption et sur le manque. Parmi ces vers manquants, le second vers nous rappelle le vrai sujet de la nouvelle, y compris en tant que genre. La nouvelle, selon Pujade Renaud, est une littérature de l'inconfort parce qu'elle nous rappelle toujours que « ça » s'arrête en prenant brutalement fin. Interrompues, l'ode et la nouvelle attirent l'attention sur la question de l'arrêt brutal et de la fin. Le second vers (qui poursuit le premier vers) manque, la coupure étant effectuée, signalée et maintenue par le tiret. Le vers manquant, *finem di dederint, Leuconoë*, est extrêmement important car on y reconnaît le mot *finem*, qui signifie la mort ou la fin. Munro a donc omis le mot « fin » de la dernière phrase de sa nouvelle. Elle nous rappelle ainsi que ses textes se refusent à la clôture et choisissent toujours l'interruption, la réticence, le silence, l'inachèvement.

Cette stratégie crée un effet de hantise, qui permet, selon le souhait de Munro, que les histoires et les nouvelles continuent à exister, se poursuivant dans l'imagination du lecteur. En effet elle déclarait en 1991 désirer que ses nouvelles continuent, existent ailleurs, ceci afin que l'histoire ne cesse pas mais recommence sans cesse. « Je ne veux pas », disait-elle, « qu'une histoire soit refermée avec le livre et rangée<sup>20</sup>. » L'on ne saurait donner plus belle et plus claire définition de la nouvelle.

Corinne BIGOT  
 Université Jean Jaurès Toulouse 2

#### Bibliographie :

- ATWOOD, Margaret, *Wilderness Tips*, Toronto, McClelland and Stewart, 1991.  
 ATWOOD, Margaret, *Mort en lisière*, traduit de l'anglais par François Dupuigrenet-Desroussilles, Paris, Laffont, 1996.  
 BIGOT, Corinne, *Alice Munro : Les silences de la nouvelle*, Rennes, Presses

<sup>19</sup> “Tu ne quaesieris, scire nefas, quem nihi, quem tibi— [...] ignoring her mother, she wrote, ‘You must not ask, it is forbidden for us to know—’ [...] ‘—what fate has in store for me, or for you—’” (Munro, 2001 p. 54)

<sup>20</sup> “I want the stories to keep going on, I want the stories to exist somewhere so that in a way it's still happening or happening over and over again. I don't want it to be shut up in the book and put away.” (Wachtel, 1991, p. 292)

Universitaires de Rennes, 2014.

BOUCHERON, Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarque sur l'accessorité syntaxique de l'ajout montré », *Figures d'ajout*, éd. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.123-130.

CARRINGTON, Ildiko de Papp, “‘Talking Dirty’: Alice Munro’s ‘Open Secrets’ and John Steinbeck’s *Of Mice and Men*”, *Studies in Short Fiction*, vol., n° 31-4, 1994, p. 595-606.

CARRINGTON, Ildiko de Papp, “‘Don’t Tell (on) Daddy’: Narrative Complexity in Alice Munro’s ‘The Love of a Good Woman’”, *Studies in Short Fiction*, vol. 34, n° 2, 1997, p. 159-70.

COX, Ailsa, “Looking Back With Alice Munro”, *With a Roar from Underground, Alice Munro’s Dance of the Happy Shades*, éd. Corinne Bigot et Catherine Lanone, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 55-64.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

GRAFE, Adrian. “The Unreal Material”, *With a Roar from Underground, Alice Munro’s Dance of the Happy Shades*, éd. Corinne Bigot et Catherine Lanone, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 165-176.

HORACE, Livre I, « Ode 11, dite À Leuconoé ». *Odes*, édition bilingue, traduction de Claude-André Tabart, Paris, Gallimard, 2004, p.74-75.

HEBLE, Ajay, *The Tumble of Reason. Alice Munro’s Discourse of Absence*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

MUNRO, Alice, *Open Secrets*, Toronto, McClelland and Stewart, 1994.

MUNRO, Alice, *The Love of a Good Woman*, Toronto, McClelland and Stewart, 1998.

MUNRO, Alice, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, Toronto, McClelland and Stewart, 2001.

MUNRO, Alice, *Secrets de Polichinelle*, traduit de l’anglais par Céline Schwaller-Balay, Paris, Rivages, 2001.

MUNRO, Alice, *L’amour d’une honnête femme*, traduit de l’anglais par G. Doze, Paris, Rivages, 2003.

MUNRO, Alice, *Un peu, beaucoup... pas du tout*, traduit de l’anglais par G. Doze, Paris, Rivages, 2004.

MUNRO, Alice, Entretien radiophonique avec M. Frostrup, 16 janvier 2005, émission “Open Book, BBC Radio 4. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01jmkfq>

PUJADE-RENAUD, Claude, « Une littérature de l’inconfort ? » *Revue des Deux Mondes*, « La nouvelle c’est l’urgence », juillet-août 1994, p. 103-110.

VENTURA, Héliane, *Alice Munro. Dance of the Happy Shades*, Neuilly, Atlande, 2015.

WACHTEL, Eleanor, “Interview with Alice Munro”, *The Brick Reader*, éd. Linda Spalding et Michael Ondaatje, Toronto, Coach House, 1991, p. 292.