
Honte et humiliation : reconfigurations d'une écriture de soi chez Alice Munro

Jennifer MURRAY

Alice Munro n'a jamais cessé d'écrire sur Alice Munro. Ce n'est pas une critique, et d'ailleurs, elle ne s'en cache pas, notant dans un entretien en 1994 qu'elle avait «épuisé son enfance» dans son écriture¹. Cela fait partie de cette tendance décrite par Damien Zanone dans *L'Autobiographie* où :

Les règles du jeu littéraire [...] ont accoutumé les lecteurs à ouvrir tous les livres – ou presque – avec le soupçon de l'autobiographie. Les écrivains, lecteurs avant d'être auteurs, participent au même mouvement, faisant proliférer la littérature autobiographique au-delà du genre de l'autobiographie *stricto sensu*².

Cet aspect autobiographique de l'écriture de Munro s'est trouvé amplifié et en même temps, modifié, dans le recueil de nouvelles ayant pour titre *Du côté de Castle Rock* publié en 2006³. Cet ouvrage fut conçu comme l'œuvre testamentaire de l'auteure (ce qui ne l'a pas empêché par la suite de reprendre sa plume) et avait une vocation autobiographique fortement affirmée⁴ : en préface, l'auteure

¹ "I'm doing less personal writing now than I used to for a very simple obvious reason. You use up your childhood" McCulloch, Jeanne, and Mona Simpson. "Alice Munro: The Art of Fiction, No. 137." *The Paris Review Interviews*. 131 (Summer 1994). Online. Le 28 décembre 28, 2009. <http://www.parisreview.com/viewinterview.php/prmMID/1791>

² Damien Zanone, *L'Autobiographie* (Collection thèmes & études), Paris, Ellipses, 1996, p. 52.

³ Alice Munro, *Du côté de Castle Rock* [2006], trad. Jacqueline. Huet et Jean-Pierre Carasso, [titre original : *The View from Castle Rock*], Paris, Editions de l'Olivier, 2009.

⁴ Le titre initial prévu par Munro fut *Le pouvoir du sang* [*Power in the Blood*] : d'après son biographe, Robert Thacker, certaines nouvelles devaient trouver leur place « dans ce que [Munro] a appelé 'mon dernier livre', *Le pouvoir du sang*, un recueil d'écrits explicitement autobiographique lié à sa famille, prévu pour la publication à l'automne 2006 » R. Thacker, *Alice Munro : Writing Her Lives, a Biography*, Toronto, McClelland & Stewart, 2005, p. 513.

Notons que depuis la publication de *Du côté de castle Rock*, Munro continue à écrire, publiant *Too Much Happiness*, (Alfred Knopf, New York), en 2009, ce qui lui a valu le Booker International Prize.

explique sa démarche : « [dans ces nouvelles] j’y explorais une vie, la mienne [...] C’était moi-même que je plaçais au centre et j’écrivais au sujet de ce moi, le scrutant avec toute l’attention possible⁵ ». Mais elle ne fait pas que ça : *Du côté de Castle Rock* retrace des moments clés dans la vie de l’auteure et replace son parcours personnel dans une histoire familiale remontant à ses ancêtres écossais des XVIII^e et XIX^e siècles pour cheminer chronologiquement jusqu’au présent de la vie de l’écrivaine, aujourd’hui (2010) âgée de 79 ans. Munro, pour avoir fait des recherches sur archives, ne s’est pas pour autant transformée en historienne ; se basant sur quelques faits connus, elle tisse, dans les quatre premières nouvelles du recueil, des histoires *possibles* sur l’envie d’émigrer de son ancêtre paternel, la traversée de l’océan en famille, la mort de certains, les fortunes diverses des autres. C’est de la fiction historique bien menée, toujours très humaine, toujours surprenante.

Mais la vraie surprise de ce recueil se trouve dans les nouvelles qui concernent la vie personnelle et familiale d’Alice Munro elle-même. Double surprise, en effet : d’abord de se rendre compte que toutes les nouvelles dans *Du côté de Castle Rock* touchant de proche à sa propre vie (à part « Mauvais cheval ») avaient déjà été publiées, dont une – « Chez nous » – dès 1974 ; d’autres en 1981, 1994, 2002⁶. Nous sommes ici loin d’un regard neuf sur son passé : étrange démarche pour cette œuvre ‘ultime’. Pourrait-on la comprendre dans le sens d’une envie de ramasser des morceaux épars d’elle-même laissés dans la nature, privé d’espace justement de ‘recueil’ ? Comme un désir de mettre de l’ordre dans l’album familial avant qu’il ne soit trop tard ?

Il y a, effectivement, un ‘ordre’ dans ces nouvelles ‘autobiographiques’ et c’est bien en cohérence avec l’objectif énoncé par l’auteure, d’être « aussi honnête que possible » : une forme d’auto-évaluation teintée d’auto-flagellation traverse ces histoires, y compris les plus anciennes. Et c’est dans cette optique que se situe le deuxième motif d’étonnement pour le lecteur ou la lectrice. Ces récits, en plus d’avoir été publiés antérieurement, relatent des événements de vie qui avaient déjà constitué la matière fictionnelle à d’autres nouvelles dans des recueils publiés, événements ou moments de vie qui évoluent autour du motif de la honte :

⁵ *Du côté de Castle Rock*, op. cit., p. 10.

⁶ « Chez nous » (« Home ») dans *New Canadian Stories*, 1974 ; « Travailler pour gagner sa vie » (« Working for a Living ») *Grand Street* 1981 ; « Employée de maison » (« Hired Girl ») *The New Yorker*, 1994 ; « Pour quelle raison voulez-vous le savoir ? » (« What Do You Want to Know For ? ») dans *Writing Away: the PEN Canada Travel Anthology*, 1994 ; « Des pères » (« Fathers ») et « Couchée sous le pommier » (« Lying Under the Apple Tree ») dans *The New Yorker*, 2002.

l'évocation d'un rêve de honte à l'idée d'avoir négligé sa grand-mère et grand-tante qui ouvre la nouvelle « Mauvais cheval » reprend le même contexte et le même sentiment exprimés à la fin de « Héritiers du corps vivant »⁷ ; dans « Des pères », l'épisode de la jeune fille qui a honte à la seule idée d'être vue sur le chemin de l'école avec une fille peu populaire avait déjà été consignée dans « Le jour du papillon »⁸ ; l'humiliation ressentie par la protagoniste de « Employée de Maison » fut explorée auparavant dans « Dimanche après-midi »⁹ ; c'en sont quelques exemples non-exhaustifs. Ce motif de la honte et de son associé, l'humiliation, a été analysé en détail par Idilko de Papp Carrington, qui y voit un des motifs clé de l'œuvre de Munro¹⁰. L'humiliation chez Munro a toujours quelque chose de jouissif, quelque chose à faire avec un désir de transgression, une fascination pour la proximité entre le corps et la mort, le sexe et le puritanisme ambiant. Ce qui change dans la représentation de ces sentiments dans *Du côté de Castle Rock* est quelque chose de l'ordre de la perte de la charge libidinale. Munro raconte l'humiliation et la honte, mais le plaisir n'y est plus, c'est devenu sérieux.

Nous examinerons cette hypothèse par l'étude comparative de quelques scènes prises dans *Du côté de Castle Rock* et des mêmes souvenirs représentés dans des nouvelles antérieures et ceci dans des contextes où les pulsions primaires de la violence et la sexualité sont en jeu et où il se produit chez le personnage focalisant un sentiment mélangé de honte et d'humiliation. A cette fin, nous commencerons par l'analyse de deux événements de la vie de Munro situés dans son adolescence : tout d'abord, la scène où elle est battue par son père pour son insolence, scène de violence que Munro travaille à deux reprises : dans la nouvelle intitulée « De sacrées râclées » (*Who Do You Think You Are*¹¹) (1978), puis dans « Fathers », publié successivement en 2002 (*New Yorker*) et 2006 (*Du côté de Castle Rock*). Ensuite, nous verrons le souvenir de la première expérience d'amour et de sexualité de l'auteure, dont la version déclarée fictionnelle parut dans « Baptising, » *Lives of Girls and Women* (1971), et dont le souvenir a été repris dans « Lying Under the Apple Tree » (*New Yorker*, 2002, et *Du côté de Castle Rock*, 2006).

⁷ « Heirs of the Living Body » *Lives of Girls and Women* [1971], New York, Vintage, 2001.

⁸ « Day of the Butterfly », *Dance of the Happy Shades* [1974], London, Vintage, 2000.

⁹ « Sunday Afternoon », *Dance of the Happy Shades. op.cit.*

¹⁰ Idilko de Papp Carrington, *Controlling the Uncontrollable: the Fiction of Alice Munro*, Dekalb, Northern Illinois Press, 1989.

¹¹ Alice Munro, *Who Do You Think You Are?* Toronto, Macmillan, 1978. Renommé *The Beggar Maid* pour les éditions publiées en Angleterre. Traduction : *Un demi-Pamplémousse* (sélection de nouvelles tirées du recueil *Who Do You Think You Are ?*), Trad. Michèle Causse, Paris, Rivages, 2002.

Sachant que nous parlons ici de moments de vie que Munro reconnaîtra dans *Du côté de Castle Rock* comme faisant partie de sa propre biographie, quelle différence de traitement subissent ces réminiscences qu'ils soient intégrés dans un récit déclaré fictif ou bien d'orientation autobiographique ? Tout d'abord, la pulsion fictionnelle recherche la transformation, le déguisement du souvenir : pour aborder le châtement corporel que son père lui avait fait subir, Munro avait, en 1978, commencé par transformer sa mère, médiatrice de la violence, en un personnage de marâtre, nommée Flo, puis elle atténuait le choc de la violence des coups en mettant l'accent, non pas sur la réalité physique et émotionnelle de l'événement, mais sur sa sublimation par le langage et sur sa théâtralisation. Le récit commence par ce jeu de langage :

Une sacrée raclée. Voilà ce que promettait Flo. Tu vas recevoir une sacrée raclée.

Le mot « sacrée » s'attardait sur la langue de Flo, se parait d'ornements. Rose avait besoin d'imaginer les choses, de les explorer dans toute leur absurdité ; [...] elle s'interrogeait : qu'est-ce qu'une raclée sacrée ? Et elle, aussitôt, de voir une avenue bordée d'arbres, une foule de spectateurs guindés, quelques chevaux blancs et des esclaves noirs. La victime s'agenouillait et le sang jaillissait telle une oriflamme. Un spectacle sauvage et splendide. [...] Son père était le roi des sacrées raclées.¹²

Cette approche polysémique de l'expression « sacrées raclées » ne perd pas de vue la violence des coups, mais elle la distancie à la fois par une mise en scène et par une imagerie appartenant à un monde qui semble historique ou légendaire, et qui, en tout cas, fait partie de la sphère de l'imaginaire, ce que renforce l'oxymore « sauvage et splendide ». Passant d'une réflexion langagière à une réalité physique, le lecteur assistera ensuite à une description détaillée de la correction que reçoit le personnage principal. Le côté sauvage se fera plus insistant, mais l'aspect théâtral reste bien présent¹³.

En effet, le père se prépare : « La ceinture lentement se défait, est empoignée par le bon bout. *Tu vas voir, toi.* Il s'avance vers Rose. Il la pousse de la table. Son visage, tout comme sa voix, ne lui ressemble plus du tout. Il a l'air d'un mauvais

¹² Alice Munro, « Sacrées Raclées » dans *Un demi-Pamplemousse*, op. cit. p. 7-8.

¹³ Pour une analyse de la théâtralité chez Munro, voir Jennifer Murray et Lee Garner, "From Participant to Observer: Theatricality as Distanciation in Alice Munro's 'Lives of Girls and Women' and 'Royal Beatings'", Actes du colloque international "Theatricality in the Short Story", CRILA, Angers, 30 novembre-1er décembre 2007, *Journal of the Short Story in English (Les Cahiers de la Nouvelle)*, n° 51 (2008) p. 149-58.

acteur, qui rendrait son rôle grotesque »¹⁴. La violence réelle et très personnelle qui est présentée ici au présent de la narration permet une forte identification du lecteur avec le personnage focalisant qui n'est autre que la victime ; en même temps, la métaphore du mauvais acteur permet à la narratrice d'obtenir une certaine distance objective sur la situation vécue, comme si la réalité était filtrée par un écran d'artifice. Cette double perspective va structurer la scène entière, permettant à Munro d'aller au bout d'une exploration des pulsions de violence inhérente à la condition humaine et des rapports de domination et de soumission, et cela au sein d'une famille banale, dont le modèle est sa propre famille. La honte est bien présente, mais elle n'est pas limitée à l'héroïne, humiliée par le fait d'être dépossédée de sa dignité ; elle s'étend pour inclure toute la famille, sonnée par le spectacle de leur propre violence¹⁵. De surcroît, cette théâtralisation de la violence permettait peut-être à Munro de la sublimer, d'en être moins la victime, dans la mesure où elle en fait quelque chose de puissant par le langage, par son art.

Trente ans plus tard, Munro revient sur ces « raclées » dans *Du côté de Castle Rock*, et plus spécifiquement dans la nouvelle « Des pères ». Nous sommes cette fois devant une narration au passé, qui marque plus nettement la distance du souvenir. Munro, et là il s'agit de sa voix propre, met en contexte ces moments de violence en disant qu'elle se souvient avoir été battue par son père, « de temps à autre », « trois ou quatre fois, me semble-t-il, au cours de mes onzième et douzième années »¹⁶. Munro analyse les sentiments qui furent les siens à propos de cette violence et affirme, au sujet de son père, « Je ne le haïssais pas, ne pouvais envisager de le haïr. Au contraire, je voyais ce qu'il haïssait en moi. L'arrogance mal assurée de ma nature, quelque chose d'effronté et pourtant couard qui éveillait en lui cette fureur »¹⁷. Nous voyons ici que le souvenir n'est pas accusateur, au contraire — il mène à une réprobation de soi, basée sur la conscience d'un regard négatif porté sur elle. Nous ne sommes plus dans la représentation, mais dans le commentaire, qui avance vers la justification quand Munro ajoute : « J'avais l'impression que c'était à mon être même qu'ils en avaient et je crois, en un sens, que tel était le cas. La part prétentieuse, raisonneuse, de mon être, qu'il convenait d'expulser par les coups »¹⁸. Le statut du signifiant « convenait » n'est pas clair : où se situe le point de vue : s'agit-il de celui des

¹⁴ « Sacrées Raclées » *op. cit.*, p. 40.

¹⁵ Voir également I. De Papp Carrington, *op. cit.*, p. 43-48.

¹⁶ « Des pères », *Du côté de Castle Rock*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁷ *ibid.*, p. 196.

¹⁸ *ibid.*, p. 195.

parents ? de Munro, et donc après-coup ? ou bien de celui de la société en conformité avec ces normes ? Cette tentative de comprendre les motivations de ses parents pourrait très bien s'inscrire dans un désir de neutraliser la douleur du souvenir ; cependant, cette impulsion est contrée par la résurgence d'un sentiment de honte et d'humiliation, fortement affirmé à la fin de l'évocation de ce souvenir : « La honte. La honte d'être battue, et honte de s'humilier pour éviter d'être battue. La honte perpétuelle. La mise à nu »¹⁹. Cette affirmation ne bénéficie d'aucun marqueur temporel, donnant à cette honte un caractère immuable. Là où la fiction permettait une revanche sur cette humiliation par sa sublimation presque jouissive, l'orientation autobiographique, elle, nous ramène aux sentiments bruts et non-sublimés, persistants dans leurs effets traumatiques.

De même, dans son double traitement de sa première histoire d'amour, le récit fictionnel est puissant, permettant à la protagoniste son moment de triomphe même dans la déception, tandis que le récit 'sincère' est plat et sans nuance. Dans *Lives of Girls and Women*, nous rencontrons le personnage de la jeune Del Jordan découvrant l'amour avec son petit ami au nom exotique de Garnet French ; sa description est teintée de mystère, celui propre aux amants gothiques des lectures de la jeune fille : « Il n'était pas très grand, avait la peau mate, un visage long et osseux aux yeux enfoncés et aux joues creuses ; il arborait une expression grave et inconsciemment arrogante »²⁰. Ce visage de squelette attribué au premier amant de la protagoniste parle de la pulsion de mort, de danger, et donc du fantasme. Par contraste, dans la version autobiographique que donnera Munro de cette relation, le garçon affiche un sourire, celui du « bonheur naturel »²¹. On est passé du fantasme au réalisme.

La fin de l'histoire du couple reçoit également un traitement différencié. Dans la première version, c'est la protagoniste qui provoque la rupture par son refus de soumission. Parlant de mariage, le petit ami de Del prend comme fait acquis que sa fiancée se convertira à sa religion, la religion Baptiste. Lors d'une baignade en rivière, le couple d'amants joue à se battre sur cette question. Del raconte :

¹⁹ *ibid.*, p. 196.

²⁰ « He was not very tall, dark skinned ; a bony face with deep eye sockets, long slightly hollowed cheeks, a grave, unconsciously arrogant expression. » Munro, « Baptizing », *Lives of Girls and Women*, *op. cit.*, p. 231 (toutes les citations provenant de *Lives of Girls and Women* sont de moi, aucune traduction en français n'existant pour ce recueil).

²¹ *ibid.*, natural happiness » p. 205.

Il répétait « Je te baptise! » puis il me poussait sous l'eau avec de moins en moins de douceur, et moi, je refusais, riais, lui faisais non de la tête. Peu à peu, sous l'effort du combat, on s'est arrêtés de rire, et les larges sourires sur nos visages se sont figés en rictus douloureux et déterminés²².

On voit littéralement le passage de l'innocence à l'expérience dans cette phrase, où le jeu cède la place à la lutte, et l'illusion d'une harmonie parfaite ou possible se dissout. La lutte s'intensifie et l'éventualité d'une noyade est entrevue : « Il me submergea une nouvelle fois, mais cette fois-ci je m'y attendais. J'ai retenu mon souffle et je me suis débattue »²³. Faisant surface, la jeune femme est plus étonnée qu'en colère :

[J]e vis son visage ruisselant de l'eau dont je l'avais éclaboussé et je fus stupéfaite, pas de ce que je me battais avec Garnet, mais qu'on pût faire une telle erreur, celle de croire qu'il avait un vrai pouvoir sur moi. J'étais si étonnée que je n'étais même pas en colère. J'en oubliais ma peur ; il me semblait impossible qu'il n'ait pas compris que tous les pouvoirs que je lui accordais étaient en jeu, que lui-même était en jeu ; que j'avais l'intention de le laisser enfermé dans cette image dorée d'amant imaginaire, même si, cinq minutes plus tôt, nous avions discuté de mariage²⁴.

Cette fin transforme l'échec du couple en affirmation de l'autonomie de l'héroïne et met en valeur son refus de se soumettre à la volonté de l'autre, ou pour reprendre les termes de Lacan, elle refuse de céder sur son désir ; pas son désir sexuel, mais le désir qui la définit et qui définit ce qu'elle trouvera désirable en l'Autre (c'est-à-dire l'autre en tant qu'il est inscrit dans l'ordre symbolique²⁵); de surcroît, elle inscrit ce refus dans une perception de la relation amoureuse où le pouvoir de l'autre n'est jamais qu'un pouvoir accordé et consenti ; c'est un

²² *ibid.*, « He kept saying, 'Baptize you!' and bobbing me up and down, with less and less gentleness, and I kept refusing, laughing, shaking my head at him. Gradually, with the struggle, laughing stopped, and the wide, determined, painful grins on our faces hardened » p. 260.

²³ *ibid.*, « He pushed me down again, but this time I was expecting it. I held my breath and fought him » p. 260.

²⁴ *ibid.*, « I saw his face streaming with water I had splashed over him and I felt amazement, not that I was fighting with Garnet but that anybody could have made such a mistake, to think he had real power over me. I was too amazed to be angry. I forgot to be frightened, it seemed to me impossible that he should not understand that all the powers I granted him were in play, that he himself was—in play, that I meant to keep him sewed up in his golden lover's skin forever, even if five minutes before I had talked about marrying him. » p. 260.

²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, (texte établi par Jacques-Alain Miller), Paris, Seuil, 1986.

pouvoir en 'jeu'. Cette scène met l'accent sur la part de fantasme et de transformation inconsciente de l'autre dans l'imaginaire relationnel.

En revanche, dans la deuxième version de cette histoire, cette première expérience de l'amour laisse à l'auteure le sentiment d'avoir été salie, méprisée dans sa confiance en l'autre. Cette fois-ci, le couple s'apprête à avoir son premier rapport sexuel, dans une grange où travaille le jeune homme. La ferme est la propriété d'une femme qui, soudain, fait irruption sur la scène, tirant un coup de carabine pour effrayer les voleurs qu'elle suppose à l'origine des bruits entendus. La réaction du jeune homme est inattendue ; il congédie la jeune Alice sans façons :

« Rentre chez toi », me soufflait Russell à l'oreille. Il me fit pivoter en direction de la porte.

« Allez, rentre chez toi » dit-il avec colère, ou du moins sur un ton si pressant qu'il ressemblait à celui de la colère. Comme si j'avais été un chien sur ses talons, ou une de ses petites sœurs, qui n'avait pas le droit d'être là. ²⁶

Ensuite, le jeune homme se presse d'aller dire à l'autre femme que c'est lui, son employé – mais plus encore, son chéri – qui est là. Alice entend alors les bruits et les mots d'un couple qui se rassure et qui se console, et comprend qu'elle n'est pas la seule femme, et surtout pas la femme qui compte dans la vie de son amoureux.

Profondément blessée par ce traitement humiliant, Munro parle de cette déception amoureuse comme d'un « tournant » dans sa vie :

Cela devait pourtant signifier quelque chose qu'à ce tournant de ma vie je me jette sur un livre. Parce que ce fut dans les livres que j'allais, pendant les quelques années qui suivirent, trouver mes amoureux.

[...] Ce n'était pas que j'aie renoncé à la passion. La passion, au contraire, entière, destructrice même, était ce que je recherchais. Exigence et soumission. Je n'excluais pas une certaine forme de brutalité, mais sans confusion, sans duplicité, sans surprise ni humiliation d'une nature sordide. ²⁷

Honte et humiliation envahissent les souvenirs de l'auteure, même ceux qu'elle avait pourtant si bien sublimés, transformés pour correspondre, non plus à

²⁶ « Couchée sous le pommier », *Du côté de Castle Rock, op. cit.*, p. 222.

²⁷ *ibid.*, p. 226.

la vérité des faits, mais à la vérité de son désir. Les réparations de l'art aux blessures de l'âme, se révèlent-elles donc fragiles, toujours à recommencer, finalement insuffisantes?

On constate, en effet, qu'à deux exceptions près, toutes les histoires dans *Du côté de Castle Rock* qui touchent à la vie d'Alice Munro ou à celle de ses parents incluent les mots 'honte' et 'humiliation'. Ces sentiments très liés diffèrent dans leur focalisation sur la source ou la cible de l'action honteuse ou humiliante : on a honte de ce que l'on fait ; on est humilié par ce que l'on subit. Cependant nous avons parfois honte de ne pas avoir réussi à ne pas subir. L'imbrication de ces sentiments est presque inextricable. Munro semble, dans son souvenir, avoir occupé toutes les positions possibles autour de ce complexe émotionnel. Elle s'est sentie humiliée à chaque fois que la partie de sa personnalité qu'elle considère intime a été mise à jour par une personne que l'on pourrait qualifier de 'non-autorisée'. Par exemple, lorsque, adolescente, elle avait occupé un emploi domestique saisonnier, le mari de son employeuse, ayant compris son goût pour la lecture, lui offre un livre ; ce geste lui procure un sentiment désagréable : « L'idée que le moindre recoin de mon être soit mis en lumière et vraiment compris me mettait en alerte »²⁸ ; une réaction similaire se produit lorsque, à la veille de son départ pour une ville lointaine où elle se mariera, la tante d'Alice lui glisse de l'argent entre les mains, en lui disant : « Si tu changes d'avis, dit-elle, [...] Si tu ne veux plus te marier, il te faudra de l'argent pour t'en aller »²⁹. Ici encore, les mots de cette tante visent juste, et Munro se sent exposée, presque violée dans le secret de ses sentiments : « Je ne pouvais me permettre de laisser quiconque voir clair en moi, moins encore une personne aussi simple que tante Charlie »³⁰.

Que cela concerne la honte ou l'humiliation, l'écriture voulue fictionnelle produit une distanciation interne entre l'héroïne et les événements de sa vie qui permet au lecteur ou à la lectrice de s'identifier à l'expérience décrite, alors que l'écriture de soi qu'entreprend Alice Munro est trop personnalisée pour créer cette espace d'identification. Prenons par exemple le regard porté sur la figure de la mère, figure qui, pour Munro fut centrale, excessive, indiscreète, importune : elle en avait fait le portrait dans *Lives of Girls and Women*. Un exemple : la scène se passe à l'école, lorsque la mère du personnage de Del Jordan vient faire la promotion

²⁸ « Employée de maison », *Du côté de Castle Rock*, op. cit., p. 252.

²⁹ « Mauvais cheval », *Du côté de Castle Rock*, op. cit., p. 281.

³⁰ *ibid.*, p. 282.

d'encyclopédies devant la classe de sa fille. Celle-ci gênée, regarde sa mère d'un œil critique:

Elle était si différente [...] si énergique et pleine d'espoir et naïve dans son petit chapeau Bordeaux, à faire des petites blagues et sûre de sa popularité. Qui d'autre avait pareille mère ? [...] Soudain, tout en elle m'insupportait – le ton de sa voix, sa manière de bouger, abrupte et imprudente, ses gestes si gais et absurdes [...] et surtout, son innocence, cette incapacité à percevoir que l'on se moquait d'elle³¹.

Ce portrait tout en paradoxes est fictif, et bénéficie du langage sophistiqué apporté par une narratrice adulte remémorant l'enfance. Le sentiment de gêne adolescente peut être partagé par tous. Mais la confession faite dans *Du côté de Castle Rock* est d'une autre tonalité : Munro évoque les efforts accomplis par sa mère pour vendre les fourrures produites par son père et confie le sentiment de honte qu'elle avait eu égard aux talents commerciaux de sa mère :

Je méprisais l'idée tout entière de s'instrumentaliser soi-même ainsi, de se rendre dépendant de la réaction d'autrui, d'user de la flatterie avec tant d'adresse et de naturel qu'on ne voyait même plus que c'était de la flatterie. Et tout cela pour de l'argent. J'estimais cette conduite honteuse...³².

Ici la honte n'est pas localisée, rattachée à un moment vécu, mais bénéficie d'une intensité forte et d'une durée indéfinie. Elle devient liée à la difficulté de Munro à accepter la déchéance physique de sa mère, atteinte de la maladie de Parkinson en 1943, lorsque l'auteure n'avait que douze ans ; tout ceci fait que Munro s'est distanciee de sa mère, repoussée par un sentiment de honte. Cependant, témoin de l'admiration d'autres, dont son père, pour l'énergie et le courage social de cette femme, elle revient sur ce sentiment pour finalement, le retourner contre elle-même, déclarant son jugement trop sévère : « Honte dont la boucle était désormais bouclée, puisque c'était d'elle [la honte] que j'étais honteuse,

³¹ «Princess Ida », *Lives of Girls and Women*, *op. cit.*, "She was so different [...], so brisk and hopeful and guileless in her maroon hat, making little jokes, thinking herself a success. Who else had a mother like that? [...] Suddenly I could not bear anything about her—the tone of her voice, the reckless, hurrying way she moved, her lively absurd gestures [...] and most of all her innocence, her way of not knowing when people were laughing » p. 90.

³² «Travailler pour gagner sa vie », *Du côté de Castle Rock*, *op. cit.*, p. 156.

finalement »³³. Le lecteur n'est pas invité dans cet espace ; c'est intime et particulier.

Dans les exemples vus ci-dessus, et plus largement dans l'ensemble des œuvres mentionnées, lorsque Munro travaille les faits de sa vie, la première version à visée littéraire et fictive, proposait une perspective qui offre à l'héroïne une échappatoire par l'imagination et propose, à travers une narratrice homodiégétique, un personnage complexe (et quelque peu mis à l'abri de la force destructrice d'un surmoi excessif) maniant le fantasme, la théâtralité, et l'affirmation de soi; par contre, la version à visée autobiographique témoigne du désir de Munro de porter un regard critique sur sa propre vie, ses échecs, ses ressentiments, et ses moments de honte ou d'humiliation. En effet, le recueil donne à lire les traces d'événements qui sont demeurés problématiques et qui se rappellent sans cesse à la mémoire de l'auteure, plus de trente ans après leur première mise en mots, plus de cinquante ans après les moments vécus. L'intensité affective reste intacte, mais la façon de l'exprimer n'est pas la même : d'une écriture analogique, dense et poétique, avec une ironie sous-jacente, l'auteure passe à une écriture d'explication et de mise en contexte, soulignant à volonté l'écart temporel entre le présent de l'écriture, et un passé personnel et communautaire prêt à verser dans le temps que l'on appelle 'historique.' Les références à ce basculement du temps abondent : « n'allait pas tarder à disparaître », « plus répandu alors qu'aujourd'hui », « de nos jours » et « à l'époque » en sont quelques exemples³⁴. Cette envie de mesurer l'écart historique semble symptomatique de la réévaluation de soi à laquelle procède Munro qui fait son examen de conscience tout en revenant sur son passé avec moins d'ironie, avec peut-être un peu trop de sérieux, tentant, encore et toujours, de mettre un point final à ces sentiments insistants de honte et d'humiliation³⁵.

³³ *ibid.*, p. 157.

³⁴ « Des pères », *Du côté de Castle Rock*, *op. cit.*, p. 175-76.

³⁵ Notons que la dialectique entre évocation jouissive de l'humiliation et retour sur soi honteux est encore et toujours active dans l'écriture d'Alice Munro, ces sentiments étant omniprésents dans son dernier recueil, *Too Much Happiness* (*op. cit.*).