Théâtralité et théâtralisme dans trois des premiers recueils d'Alice Munro : la métaphore théâtrale comme miroir d'une profonde crise sociale et identitaire

Theatricality and theatricalism in Alice Munro's first short story collections: the theatrical metaphor as a mirror of a profound social and identity crisis

Thomas Goncalves

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/4628>

DOI : 10.4000/eccs.4628

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 49-67

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Thomas Goncalves, « Théâtralité et théâtralisme dans trois des premiers recueils d'Alice Munro : la métaphore théâtrale comme miroir d'une profonde crise sociale et identitaire », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 90 | 2021, mis en ligne le 02 juin 2021, consulté le 02 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/4628> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.4628>

Théâtralité et théâtralisme dans trois des premiers recueils d’Alice Munro : la métaphore théâtrale comme miroir d’une profonde crise sociale et identitaire

Thomas GONCALVES, Université de Reims

La théâtralité est l'un des thèmes récurrents des premiers recueils d'Alice Munro. Qu'il s'agisse de performances artistiques ayant lieu sur scène ou de rôles sociaux endossés par les personnages, tout ou presque dans ces recueils est propice à la mise en scène. Il y a en outre une occurrence du terme « théâtral » qui n'appartient ni au domaine artistique, ni au domaine social, mais plutôt à celui de la psychologie. Proche des concepts de « théâtralisme » et « d'histrionisme », il est le point d'orgue des manifestations théâtrales dans ces recueils.

Theatricality is a leitmotif in Alice Munro's first short story collections. From artistic performances taking place on stage to social roles assumed by the stories' characters, almost everything in the environment created by Munro seems to be conducive to dramatization. Furthermore, Munro often uses the word “theatrical” in a sense neither entirely artistic nor social, but rather psychological. Such “theatricalism” or “histrionism” appears to be the climax of theatrical manifestations in these collections.

La théâtralité dans l’œuvre munroviennne a été maintes fois abordée par la critique de façon directe ou indirecte. Dans l’article « From Participant to Observer », Lee Garner et Jennifer Murray se concentrent par exemple sur l’effet de distanciation à l’œuvre dans la nouvelle « Royal Beatings » – qui ouvre le recueil *Who Do You Think You Are?* – dans laquelle la métaphore théâtrale permet de distancier la violence physique et sociale. Pedro Carmona Rodriguez explique quant à lui, dans l’article « ‘He Milton Homer’d Himself: Parody, Mimicry and Postcolonial Insurgency », que le jeu et l’imitation permettent à Rose et Ralph Gillespie, dans ce même recueil, de prendre de la distance avec un quotidien contraint et douloureux qui les oppresse. D’autres chercheurs se sont en outre intéressés – dans *Dance of the Happy Shades*, par exemple – à la fonction sociale du costume théâtral, ou encore aux attitudes spectaculaires de personnages décrits comme « théâtraux » ; c’est le cas par exemple de Mary Condé, qui s’interroge dans « Clothes in *Dance of the Happy Shades* » sur les enjeux des vêtements portés sur scène par Martin Collingwood ; ou de Catherine Delesalle-Nancey, qui, dans l’article « The Scream in Alice Munro’s “The Time of Death” », analyse la réaction hystérique de Patricia Parry. Dans *Controlling the Uncontrollable* enfin, Ildiko de Papp Carrington défend l’idée selon laquelle le voyeurisme, la violence et la perte de contrôle sont fréquemment décrits en ayant recours à la métaphore théâtrale :

She senses that Madeleine’s “calculated, theatrical” violence means that “[s]he was watching herself” (17). Thus, a spying watcher, Del watches a

THOMAS GONCALVES

self-watcher, Madeleine, which [...] is the point of view that Munro later uses in "Royal Beatings". (CARRINGTON 1989, 78)

Cette scène est extraite de *Lives of Girls and Women*, mais Carrington explique à juste titre que ces thèmes sont présents dans l'ensemble des recueils sur lesquels porte notre article.

Si ces exemples montrent bien l'intérêt fréquemment porté à la théâtralité dans la fiction munroviennne, cette notion a en revanche rarement été au centre des articles ou des ouvrages qui la mentionnent, ou bien se sont uniquement concentrés sur l'une des facettes de la théâtralité dans la fiction de Munro (le jeu d'acteur, le costume, l'hystérie, la perte de contrôle, l'imitation etc.). C'est la raison pour laquelle notre étude portera sur trois des premiers recueils d'Alice Munro, à savoir *Dance of the Happy Shades*, *Lives of Girls and Women* et *Who Do You Think You Are?*, en nous intéressant plus particulièrement à la façon dont les manifestations très variées de la théâtralité interagissent dans ces nouvelles.

Le choix de ce corpus a été motivé non seulement par la très grande place qui est accordée à la théâtralité dans ces trois recueils, mais également par leur unité, et ce à plusieurs titres. Deux d'entre eux, *Lives of Girls and Women* et *Who Do You Think You Are?*, se composent de nouvelles liées qui nous proposent de suivre le même personnage de l'adolescence à l'âge adulte, à la manière respectivement d'un Künstlerroman et d'un Bildungsroman. Cette forme de recueil originale peut être rapprochée de celle des nouvelles de *Dance of the Happy Shades*, dans lesquelles le narrateur adulte porte un regard rétrospectif sur des événements marquants de son enfance. Dans ces recueils, plusieurs nouvelles mettent en scène des personnages qui sont ou ont été acteurs ; c'est le cas par exemple de « Postcard » et « An Ounce of Cure » (*Dance*), mais également de « Changes and Ceremonies » (*Lives*) et de nombreuses nouvelles de *Who*, recueil dans lequel la protagoniste, Rose, est actrice. La place très importante que Munro donne à la théâtralité lui permet de mettre en exergue les conditions économiques et sociales parfois atroces dans lesquelles vivent des personnages ordinaires de l'Ontario rural, qui utilisent le jeu à la fois comme exutoire et comme échappatoire dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale.

Enfin, ces trois recueils ont pour point commun le fait d'être composés de plusieurs nouvelles très fortement autobiographiques et décrites par Munro comme des tournants dans sa carrière. Ces nouvelles, – notamment « The Peace of Utrecht », « Royal Beatings » et « Privilege » – reviennent sur des faits marquants de la vie de l'auteure et donnent à la théâtralité une place d'autant plus prépondérante.

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

Dans la nouvelle « Royal Beatings » par exemple, Munro raconte la violence de la « grande raclée » infligée à Rose par son père. Il est alors frappant de constater que dans cette histoire, au-delà même de la brutalité des faits rapportés, la voix narrative ne cesse d'associer chaque scène de violence à une métaphore théâtrale permettant de la distancier. Lee Garner et Jennifer Murray expliquent à ce sujet que la métaphore théâtrale permet dans ce cas de mettre à distance ce qui n'est pas « socialement acceptable » :

[...] the theatrical metaphor comes into play when the basic drives of sexuality and aggression are given expression in a context where the limits of socially acceptable behavior are transgressed. In these cases, the discourses of "theatricality" are called upon to illustrate the acting out of transgressive moments through a discourse which allows for a distancing gesture within the narration. (GARNER ET MURRAY 2008, 2)

Il est vrai qu'il y a dans les premiers recueils de Munro une brutalité et une cruauté des gestes, des faits et des paroles, dans cet Ontario rural d'après-guerre, qui tendront à s'estomper ensuite.

En outre, la théâtralité chez Munro est fréquemment mise en abîme – nombreux sont en effet les personnages qui se mettent en scène eux-mêmes à travers leur jeu ou leur direction – et elle nécessite une lecture fine du suggéré dans le non-dit, ou du dissimulé derrière le masque et le maquillage. Voilà autant d'éléments qui, comme l'explique Brecht dans *L'Art du Comédien. Écrits sur le Théâtre*, trouvent souvent leur source dans un besoin ou un désir de distancier la réalité :

Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. Ce qui se comprend tout seul est d'une certaine manière rendu incompréhensible, mais à seule fin d'en permettre une meilleure compréhension. Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaires. (BRECHT 1999, 142-143)

Certes, Brecht se concentre ici avant tout sur l'effet que la distanciation opère chez le spectateur, mais cet effet peut être transposé à l'acteur, voire au metteur en scène, quand ces derniers utilisent le théâtre, consciemment ou non,

comme un outil leur permettant de « transformer la chose », à savoir le quotidien, pour mieux le comprendre, l'accepter et vivre avec. C'est précisément ce phénomène de distanciation qui est à l'œuvre dans l'écriture des scènes qui mêlent très fréquemment violence physique, violence émotionnelle et violence psychologique.

La théâtralité munroviennne a toutefois ceci de particulier qu'elle ne saurait se réduire aux jeux, aux masques et aux rôles sociaux des personnages. Cette notion étant en effet utilisée par Munro à la fois comme un outil métafictionnel et trans-thématique, elle couvre un champ bien plus vaste et complexe qu'il n'y paraît à la première lecture. Dans les trois recueils sous étude, il est en effet possible de mettre en lumière trois formes de théâtralité qui ne cessent de s'entremêler ou de se répondre par effet de miroir : une théâtralité artistique qui se manifeste dans l'enceinte théâtrale ; une théâtralité sociale qui est à l'œuvre lorsque les personnages jouent un rôle qui dépasse la scène du théâtre traditionnel ; enfin une théâtralité plus psychologique que nous nommerons *théâtralisme*, un terme défini par Michel Godfryd dans *Vocabulaire Psychologique et Psychiatrique* comme un « discours et un comportement excessifs, d'allure artificielle et spectaculaire », proche de l'hystérie. (GODFRYD 2015, 116)

Chacune de ces formes de théâtralité se retrouve de façon assez équilibrée dans les premiers recueils d'Alice Munro. Nous verrons que les liens entre théâtralité artistique, théâtralité sociale et théâtralisme sont très étroits et que la porosité entre ces trois formes peut parfois rendre leur segmentation difficile, voire impossible. Nous considérons à ce titre que séparer ces trois formes de façon nette n'aurait pas de sens, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous emploierons le terme de « glissement » s'opérant naturellement et subtilement d'une forme de théâtralité vers l'autre. Nous verrons en effet par exemple que la théâtralité artistique porte les germes de la théâtralité sociale, qui elle-même anticipe chez certains personnages le basculement vers une théâtralité plus psychologique. Nous nous attacherons donc à mettre en exergue non seulement les sources et les conséquences du besoin de performance chez les personnages munroviens, mais également à identifier les « points de bascule » et les éléments sociaux qui rendent possible le glissement de la théâtralité artistique vers la théâtralité sociale et le théâtralisme.

Notre analyse portera ainsi successivement sur les trois formes de théâtralité à l'œuvre dans ces recueils de nouvelles, à savoir la théâtralité artistique, la théâtralité sociale et le théâtralisme, avec une attention particulière accordée à la façon dont elles s'interpénètrent.

La Théâtralité Artistique

Les premiers recueils d'Alice Munro mettent en scène une multitude de personnages liés de près ou de loin au théâtre ou à l'opéra, soit parce qu'ils le lisent, l'écoutent ou y assistent, soit parce qu'ils l'écrivent, le dirigent ou le jouent en tant que professionnels ou amateurs. Cette forme de théâtralité, que nous nommons « théâtralité artistique », est omniprésente et permet d'expliquer en partie comment s'effectue le glissement du théâtre à proprement parler vers une théâtralité plus sociale qui dépasse le cadre traditionnel de la scène.

En premier lieu, il est frappant de constater que ces trois recueils comptent environ vingt-cinq références à des œuvres opératiques et théâtrales permettant à Munro de créer un véritable réseau intertextuel qui, en toile de fond, préfigure ou renforce les thématiques en jeu dans ces nouvelles. Ces recueils sont en effet ponctués de références à diverses pièces de Shakespeare (*King Lear* dans *Dance of the Happy Shades* ; *Macbeth* et *The Merchant of Venice* dans *Who Do You Think You Are ?*) ou d'Euripide (*The Trojan Women* dans la nouvelle « Spelling »), mais également à des opéras et opérettes tels que *Carmen* et l'Acte III de l'oratorio *Messiah* de George Frideric Handel dans *Lives of Girls and Women*. À travers cette dernière référence, la notion de « réseau intertextuel » prend par ailleurs tout son sens, car cet opéra fait écho à un autre opéra de Handel, *Suite No. 5*, dont une musique est interprétée par l'une des élèves de Miss Marsalles dans la nouvelle « Dance of the Happy Shades ». En outre, comme l'explique Mathieu Duplay dans l'article « “The Other Country where she Lives” : Opera and its Doubles in Alice Munro's “Dance of the Happy Shades” », cette interprétation n'est pas la seule référence intertextuelle de cette nouvelle : « Miss Marsalles appears to have a strong interest in eighteenth-century music: her pupils play “The Harmonious Blacksmith”, actually the first movement of Handel's *Suite No. 5* for harpsichord (214), Mozart's *Turkish March* (214), the minuet from Handel's 1737 opera *Berenice* (220) and, most significantly, the “Danse des Ombres Heureuses” from Christoph Willibald Gluck's 1774 opera *Orphée et Euridice* (202) ». (DUPLAY 2015, 202)

Comme le souligne Laurent LEPALUDIER, « l'intertextualité fait fonction d'outil métatextuel car elle provoque chez le lecteur une prise de conscience du texte en tant que fabrication à partir d'autres textes déjà existants et repérés. » (LEPALUDIER 2016) Nous irons plus loin en soutenant que dans ces recueils, le réseau intertextuel créé par Munro a une triple fonction, car il opère effectivement en tant qu'outil métafictionnel, mais également en tant qu'outil d'ordre trans-thématique et qu'outil générique en ce sens que le genre

THOMAS GONCALVES

des pièces citées (le comique ou le tragique par exemple) entre constamment en résonnance avec la perception que les personnages ont de leur propre histoire.

Un exemple particulièrement frappant est celui de *Macbeth*, que la jeune protagoniste de *Who Do You Think You Are?*, Rose, lit, mémorise et interprète dans sa chambre. La pièce de Shakespeare est présentée par la voix narrative en ces termes :

She picked up *Macbeth*. She had memorized some speeches from it. She memorized things from Shakespeare, and poems, other than things they had to memorize, for school. She didn't imagine herself as an actress, playing Lady Macbeth on a stage, when she said them. She imagined herself *being* her, being Lady Macbeth. (*Who* 1978, 64-65)

Cette citation, où est visible le recours aux italiques très fréquents chez Munro, qui est analysé notamment par Corinne Bigot dans *Les Silences de la Nouvelle*, attire l'attention du lecteur dans un premier temps non pas sur le rapport entre Rose et la pièce *Macbeth*, mais bien sur la perception que Rose a de Lady Macbeth – le personnage – auquel elle s'identifie. L'unique et brève référence à *Macbeth* sert en arrière-plan de miroir aux problématiques auxquelles Rose fait face et sert ainsi également de miroir à des thèmes centraux de l'œuvre munroviennne. Yves Thoret, dans *La Théâtralité, Étude Freudienne*, analyse le personnage shakespearien de la façon suivante :

Le personnage de Lady Macbeth sert d'exemple à Freud pour illustrer un type particulier de caractère, ceux qui échouent devant le succès. Lady Macbeth a su faire passer l'ambition avant tous les scrupules de son mari, cette femme implacable a pris tous les risques pour parvenir à ses fins, et, *paradoxalement*, lorsque son entreprise réussit, lorsque Macbeth est couronné roi d'Ecosse, elle ressent un *sentiment d'échec*. On peut dire qu'elle s'identifie avec l'objet détruit, le roi Duncan, qui lui rappelait son père endormi. (THORET 1993, 95)

La théâtralité de Lady Macbeth telle qu'elle est analysée par Yves Thoret permet de mettre en lumière un certain nombre de thématiques communes entre la pièce et le recueil, et plus largement entre la pièce et les trois recueils sous étude. Tout d'abord, Lady Macbeth est l'exemple parfait d'une « femme implacable » dont la force de « caractère » lui permet de jouer à armes égales avec les hommes et de les manipuler. S'ajoute à cet élément la question de l'identité, indissociable d'un irrépressible désir de « succès » qui, alors même qu'il est en vue, s'accompagne paradoxalement d'un « sentiment d'échec ». Toutes ces thématiques sont au cœur de *Who Do You Think You Are?*, recueil dans lequel

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

Rose ne semble pouvoir construire son identité qu'à travers la perspective d'une reconnaissance constamment freinée et interrompue par la peur d'échouer et par la désillusion. Enfin, Yves Thoret souligne l'importance du « père » pour Lady Macbeth, qui n'est pas sans rappeler la relation forte et tumultueuse que Rose entretient avec son propre père, mêlée de respect, d'amour et de crainte.

Non seulement la référence à *Macbeth* permet à Munro, en arrière-plan, de suggérer ou de renforcer les thèmes qui seront développés dans les recueils, mais le genre-même de la pièce – le tragique – préfigure les épreuves à la fois dramatiques et comiques que Rose devra affronter dans ce *Künstlerroman*. Enfin, cette pièce s'ajoutant à de nombreuses autres références théâtrales et opératiques, elle contribue, comme nous l'expliquions ci-dessus, à la création d'un réseau intertextuel qui est soutenu par le fait que Rose elle-même devient actrice.

Tout comme Rose, de très nombreux personnages sont acteurs, quand d'autres créent ou dirigent du théâtre et de l'opéra. L'omniprésence des personnages acteurs et metteurs en scène convoquent alors immanquablement toute une série de codes et de symboles directement liés au théâtre, à commencer par l'importance donnée au maquillage et au costume, véritables *topoi* munroviens à la sémiotique riche et complexe qui s'appliquent parfois au jeu théâtral en tant que tel, parfois aux rôles que les personnages transposent en dehors de la scène.

Afin d'illustrer l'importance fondamentale du maquillage, du costume et de la mise en scène, nous prendrons pour exemple l'opérette dirigée par Miss Farris dans *Lives of Girls and Women*, dans laquelle la jeune protagoniste Del Jordan joue un rôle. Dans *Mothers and Other Clowns*, Magdalene Redekop insiste à juste titre sur l'excentricité et la bouffonnerie de Miss Farris :

During the performance of the operetta, Miss Farris wears a jacket with sequins – 'in circus-military style' (LGW, 136). She is a woman warrior, but also, like a puppet, she is 'her own little house' (LGW, 122). She is an artist, in a sense, because she makes 'all her own clothes' (LGW, 122). Although she may thus suit herself, so to speak, she is also a painful figure of isolation. Miss Farris's clothes are costumes, conscious disguisings and she herself is a kind of clown or fool. Her clowning is projected into the figure of the 'Pied Piper.' (REDEKOP 1992, 78)

Comme le montre très bien l'analyse de Redekop, Miss Farris est un personnage qui combine la plupart des éléments pouvant être associés à la

théâtralité artistique : elle choisit une opérette qui s'intègre au réseau intertextuel identifié précédemment, elle joue le rôle de metteuse en scène et elle crée ses propres « costumes ». Le talent de Munro réside ici dans le fait qu'en tant que metteuse en scène clownesque, Miss Farris ne cesse de se mettre elle-même en scène tout en dirigeant le jeu des acteurs et l'organisation de l'opérette.

Une telle mise en abîme permet en outre de souligner le lien étroit existant parfois entre théâtralité artistique, théâtralité sociale et théâtralité psychologique. Miss Farris est en effet l'illustration parfaite d'un personnage dont le rôle de metteuse en scène est si essentiel à son existence qu'il en devient un marqueur social et identitaire puissant, comme si l'enseignante ne parvenait pas à donner un sens à sa vie ni à trouver une place dans la société en dehors de ces représentations, qui semblent être les seuls instants où elle réussit à se sentir utile et où elle a réellement l'impression de vivre.

Les adjectifs utilisés par la narratrice rétrospective pour qualifier la personnalité, les costumes et la mise en scène de Miss Farris dénotent tous un excès qui, alors qu'on pourrait s'attendre à ce qu'il souligne l'implication, la vigueur et le talent du personnage, reflète en réalité une forte artificialité, ainsi qu'un désir criant de combler un vide et de masquer un incontrôlable manque d'assurance. Del Jordan raconte ses souvenirs en ces termes :

All her stage directions, dancing directions, were willfully, splendidly exaggerated, as if she thought to amaze us into self-forgetfulness. She insulted us, she told us we danced like fifty-year-old arthritics, she said she would put firecrackers in our shoes, but all the time she was hovering around as if we contained possibilities of lovely, fiery dancing, as if she could pull out of us what nobody else, and not we ourselves, could guess was there. (*Dance*, 165)

Tout comme les costumes de Miss Farris, au sujet desquels la narratrice explique qu'ils en disent très long sur elle, ou encore son maquillage – « self-consciously rouged and animated » –, la direction et la mise en scène de Miss Farris ont pour objectif de répondre à une crise identitaire, à un manque de confiance et à un vide qui ne semblent échapper à personne, pas même à ses propres jeunes élèves-acteurs.

La théâtralité artistique, qu'elle se manifeste à travers le réseau intertextuel, les acteurs, l'écriture d'une pièce, la mise en scène, le maquillage ou les costumes, est omniprésente dans ces trois recueils. De plus, comme le montre l'exemple de Miss Farris, cette forme de théâtralité porte parfois les germes d'une théâtralité sociale pour de nombreux personnages qui considèrent le métier

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

d'acteur ou de directeur comme un outil d'acceptation sociale et personnelle. Il résulte de cette vision de leur métier un fréquent effet de transposition qui les conduit à continuer à jouer un rôle en dehors de la scène en participant à ce qu'Erving Goffman nomme « la mise en scène de la vie quotidienne ».

De la théâtralité artistique à la théâtralité sociale

Dans *Dance of the Happy Shades*, *Lives of Girls and Women* et *Who Do You Think You Are?*, les mots « theatrical » et « theatricality » sont utilisés par les différentes voix narratives pour qualifier une série de rôles sociaux et de rituels de la vie quotidienne qui retiendront toute notre attention dans cette partie. Afin d'analyser la dimension sociologique de la théâtralité dans ces trois recueils, nous nous appuyons essentiellement sur les écrits d'Elizabeth Burns, d'Erving Goffman et de Judith Butler, dont les recherches ont eu un impact fondamental sur les études en théâtralité sociale et en performativité.

Elizabeth Burns rappelle tout d'abord que toute perception d'un événement ou d'une attitude en tant que construction ou manifestation théâtrale doit impérativement être replacée dans son contexte (social, culturel, historique, voire généré) afin d'être en mesure d'en évaluer précisément les sources et les implications :

There is of course always a social norm to which such people adhere and of which people in another society be unaware, so that degrees of theatricality are culturally determined. But theatricality itself is determined by a particular viewpoint, a mode of perception. (BURNS 1973, 13)

The theatrical metaphor suggests that in ordinary life, as on the stage, we take parts and fit into situations and scenes that are part of a larger scheme of action. In the first place we regard the roles that we adopt as means of imposing ourselves on society. [...]

Secondly, nearly everyone experiences some changes of role which present him with new situations in company with different actors. Even the basic roles, mother, father, child, husband or wife can be rejected for purposes of action. [...]

The ability to change from one role to another and yet remain recognisably the same person (recognisable in more than physical characteristics) is observable in all social interaction. (BURNS 1973, 126)

La mise en scène des interactions sociales et la dimension culturelle de la théâtralité du quotidien sont récurrentes dans la fiction munroviennne.

Prenons par exemple pour appui la nouvelle « Thanks for the Ride », dans laquelle Dick, l'un des rares narrateurs masculins de Munro, s'aventure en dehors de la ville le temps d'un soir en quête d'une relation sexuelle sans lendemain. Il rencontre alors Lois, une jeune fille qui lui semble encline à satisfaire ce désir, mais qui n'accepte de sortir avec lui qu'à la condition de pouvoir revêtir au préalable une tenue qu'elle juge plus appropriée pour l'occasion. Déstabilisé par cette demande incongrue, Dick se demande alors si Lois n'a pas l'intention de faire de lui la « caricature » du rendez-vous galant. C'est lorsqu'il rencontre la famille de la jeune fille que s'enclenche un véritable enchaînement grotesque et embarrassant de jeux de rôles et de mises en scène qui mettent en lumière la fracture sociale et culturelle entre les deux mondes qui se font face, comme l'expliquent Ailsa Cox et Christine Lorre-Johnston dans *The Mind's Eye* :

All the role playing and theatricality that has taken place that evening, the city boys picking up the small town girls, equipped with their car and their bottle, and then the whole date ritual, with its underlying impression of the mother pimping out her daughter, contrast with Lois's genuineness in love-making. (COX et LORRE-JOHNSTON 2015, 47)

La mère de Lois est en effet le point d'orgue d'une série de démonstrations en tout point caricaturales : en adoptant le rôle pleinement assumé de directrice matriarcale contrôlant à la fois le choix du costume de sa fille et le déroulement de la scène, elle jette cette dernière en pâture à un inconnu lors d'une scène de toute évidence minutieusement construite et maintes fois répétée. Néanmoins, rien dans cette mise en scène ne « sonne juste » ni ne fonctionne : non seulement la démonstration de la mère sombre très vite dans un paroxysme de gestes et de paroles excessifs trahissant d'emblée un besoin criant d'attention et de reconnaissance sociale, mais ses efforts se retrouvent ultimement anéantis lorsque sa fille redescend vêtue d'une robe de soirée que le narrateur compare à un « paquet-cadeau ». Dès lors, Dick ne cessera d'interpréter l'attitude et la personnalité de Lois en des termes faisant référence à l'excès de démonstration, à l'artificialité et à la théâtralité, avant de conclure à la fin de la nouvelle : « I moved to kiss her, but she seemed to draw slightly away, and I felt there had after all been something fraudulent and theatrical about this final gesture. She was not like that. » (*Dance*, 58)

Si la réaction de Dick concernant l'attitude théâtrale de Lois est de toute évidence due au fait que les deux personnages ne partagent pas les mêmes codes culturels et sociaux, un autre paramètre, moindre dans cette histoire mais incontournable dans d'autres, est à prendre en considération : les rapports de genre. Notons dès à présent que tous ces éléments sont constitutifs de ce

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

qu'Erwing Goffman nomme la « façade personnelle » dans *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne* :

Si l'on utilise le terme de « décor » pour désigner les éléments scéniques de l'appareillage symbolique, on peut parler de « façade personnelle » pour désigner les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables. » (GOFFMAN 1973, 30)

En outre, des études récentes sur la théorie de la performance se sont concentrées sur le lien étroit existant entre performance, construction du genre et manifestations publiques. Dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Judith Butler s'intéresse à l'aspect performatif des revendications sociales, économiques et politiques de diverses manifestations de masse ayant eu lieu aux États-Unis. Butler établit un lien entre « performativité » et « précarité » qui permet de mettre en lumière tout un ensemble de préconceptions sociales et genrées imposées dès le plus jeune âge ; cet ensemble conduit tout un chacun à imiter ou parodier une image de la masculinité, de la féminité ou de la classe sociale qui n'est pourtant fondée sur aucun modèle précis ou établi. Butler insiste également sur l'importance du regard de l'audience dans la construction sociale et sexuelle. Dans *Gender Trouble*, elle rappelle par exemple que le simple fait de considérer qu'un homme porte des vêtements de femme ou qu'une femme porte des vêtements d'homme traduit dans le regard du spectateur une idée du genre qui aura des conséquences sur la façon dont le sujet met en scène son propre genre ; et il en va de même pour la représentation des classes sociales.

Ceci est parfaitement illustré par exemple par la relation que Rose – la protagoniste de *Who Do You Think You Are?* – entretient avec Patrick Blatchford, qui, en accord avec la tradition coloniale dont il a hérité, essaie en vain de contrôler Rose, comme l'explique Christine Lorre-Johnston dans l'article « Alice Munro's *Who Do You Think You Are* as Cultural Moment: Colonial Culture Turned Inside Out » : « Rose appears, in the 1950s, as a young woman who feels oppressed by colonial culture (as represented by Patrick) and its many prejudices. » (LORRE-JOHNSTON 2004, 107) Pour ce faire, Patrick joue un rôle que Rose exècre et ne cesse de tourner en dérision pour diverses raisons :

THOMAS GONCALVES

Patrick comes from a wealthy family that has social claims [...] and he rejoices that Rose is poor, as this enables him to identify with a certain chivalrous code in which he is king. [...] Patrick is a caricature of middle-class pretensions and there are many symbols of that in the narrative. (*Who* 107)

Le terme « caricature » est intéressant car il traduit le besoin constant de Patrick de se mettre en scène de façon excessive en revêtant un déguisement qui le met mal à l'aise, ce qui rend chacune de ses prestations embarrassantes, voire insupportables aux yeux de Rose. Cette attitude excessive, qui vise à compenser un manque criant d'assurance, est l'un des premiers signes dans *Who Do You Think You Are?* du glissement subtil qui s'opère du jeu social vers le théâtralisme, autrement dit cette théâtralité psychologique dont nous parlions en introduction. Il s'agit effectivement de cette tendance aux attitudes et aux manifestations extravagantes visant à attirer l'attention sur soi. Le théâtralisme dans le cas de Patrick est toutefois contenu car le personnage, contrairement à Rose, ne perd jamais le contrôle au point de sombrer dans l'hystérie. La théâtralisation à l'œuvre chez Patrick a pour but de renforcer l'emprise de ce dernier sur Rose non seulement en tant qu'homme, mais aussi et surtout en tant qu'homme socialement et culturellement plus riche et puissant que son objet de convoitise.

Enfin, la dernière forme de théâtralité sociale mise en scène par Munro dans ces recueils est celle liée aux manifestations ou assemblées publiques et religieuses. Dans *Lives of Girls and Women*, Del Jordan est par exemple stupéfaite et fascinée par ce qu'elle nomme « the theatrical in religion ». (*Lives* 126). Medrie Purdham précise à juste titre que le rapport que Del entretient avec la religion ne dépasse d'ailleurs jamais cette perception théâtrale :

Her appearance in church is mainly theatrical; she designs to appear before others in the tableau of a lone, devout child. Del's "faith" is an artistic posture before it is a personal commitment: in worshipping, she creates an image of herself that she likes. Religion is also a kind of art to her in the sense that she uses it to test the limits of her own creative and determinative power. » (PURDHAM 2013, 116).

Del ayant décidé de pousser la porte de l'église car ce que son quotidien lui offre n'est plus suffisant et ne lui permet pas de trouver sa place dans la société, il n'y a rien de surprenant à ce que la religion telle qu'elle la perçoit semble, ne serait-ce que temporairement, combler ce vide. Comme cela est le cas également dans une autre mesure pour la théâtralisation de la violence sexuelle et physique dans *Who*, Del trouve dans la théâtralité de la religion un moyen de distancier sa réalité et de s'échapper ainsi d'un quotidien qui l'opprime.

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

De la théâtralité sociale au théâtralisme

A l'instar de la théâtralité artistique qui porte fréquemment chez Munro les germes de la théâtralité sociale, la frontière entre théâtralité sociale et théâtralisme est ténue. Elle repose sur des éléments fragiles et instables pouvant à tout moment provoquer un basculement brutal d'une forme de théâtralité vers l'autre. La différence entre théâtralité sociale et théâtralité psychologique – ou théâtralisme – est une différence d'intensité du mal-être et de la crise identitaire. Cette crise se manifeste lorsque les personnages jouant un rôle social perdent le contrôle et « explosent » ainsi dans un paroxysme de cris et de gestes violents, qui témoignent d'une perte de repères aigüe. Afin d'illustrer cette dernière forme de théâtralité, nous mêlerons trois exemples très parlants, celui de Patricia Parry dans *Dance of the Happy Shades*, de Madeleine dans *Lives of Girls and Women* et de Rose dans *Who Do You Think You Are?*.

Dans un ouvrage intitulé *The Histrionic Sensibility*, Ziad Elmarsafi rappelle l'un des dilemmes identitaires auquel tout un chacun est confronté un jour ou l'autre :

Our contemporary post-Romantic obsession with authenticity and devotion to “being ourselves” reinforces the belief in the priority of the “real person”, before time and circumstance throw that person into any number of social and theatrical roles. (ELMARSAFI 2001, 17)

Dans cet extrait, Elmarsafi explique que les attentes de la société sont souvent bien éloignées des besoins et des objectifs personnels des individus. En effet, l'homme est encouragé par les normes sociales et la morale à être « authentique » et à être « lui-même », ce qui conduit à une chasse à la « vraie personne » qui devient très vite une « obsession ». Pourtant, cette même société ne met pas toujours en place les outils économiques et sociaux qui permettraient à chaque individu de s'épanouir afin de se montrer tel qu'il est. Ce qu'explique Elmarsafi fait écho à l'impact des changements engendrés par la guerre dans *Who Do You Think You Are?* : l'authenticité, l'unité et la fierté sont affichées à chaque coin de rue et les institutions attendent de tous les habitants de s'y conformer sans envisager – voire en ignorant volontairement – les spécificités propres à chaque individu. Pour compenser ce manque, la population a recours, comme l'indique Elmarsafi, à un certain nombre de « rôles sociaux et théâtraux » qui s'imposent en fonction de ce que requiert chaque situation.

THOMAS GONCALVES

Dans *Who Do You Think You Are?*, Rose, par exemple, semble ainsi constamment prise en étau entre un monde (celui de West Hanratty) qui ne lui offre pas les opportunités dont elle aurait besoin pour s'épanouir et un monde plus « conventionnel » qui ne l'accueille pas à bras ouverts non plus et qui la pousse ainsi à jouer des rôles qui mettent en péril sa place dans la société. La sensation d'être comme emprisonnée ou prise au piège fait alors progressivement sombrer la protagoniste dans une profonde crise identitaire qui à son point culminant se manifeste par une attitude théâtraliste et hystérique d'une violence inouïe suite à la demande en mariage de Patrick Blatchford :

"You're a sissy," Rose said. "You're a prude." She jumped off the bed with great pleasure as she said this. She felt full of energy. More was coming. Terrible things were coming.

"You don't even know how to make love right. I always wanted to get out of this from the very first. I felt sorry for you. [...] [A]nd you're always bragging, it's so stupid, you don't even know how to brag right, if you really want to impress people you'll never do it, the way you do it all they do is laugh at you!"

Patrick sat on the bed and looked up at her, his face open to whatever she would say. She wanted to beat and beat him, to say worse and worse, uglier and crueller, things. She took a breath, drew in air, to stop the things she felt rising in her from getting out. (*Who* 123-124)

Dans cet extrait, il est frappant de noter qu'en l'espace de quelques lignes, le pronom personnel « you » apparaît à neuf reprises, associé à chaque fois à un jugement de valeur : « you're a prude », « you don't even know how to make love right », « you're always bragging », « you'll never do it », « all they do is laugh at you ». La récurrence de cette structure reflète le flot ininterrompu des attaques personnelles de Rose qui semble ne plus maîtriser la cruauté de ses paroles. En outre, cette violence est décuplée par l'accumulation de structures comparatives mettant en exergue le désir incontrôlable de Rose de blesser Patrick à la fois physiquement et psychologiquement : « More was coming. Terrible things were coming », « to say worse and worse, uglier and crueller, things. » La binarité qui rythme ces phrases, à l'instar de « she wanted to beat and beat him », ajoute à l'intensité des émotions de Rose un aspect de quasi inéluctabilité.

Le même processus de violence psychologique et théâtrale est à l'œuvre à la fin de la nouvelle « The Time of Death », lorsque Patricia Parry, excédée par le poids de la culpabilité que sa mère fait peser sur elle à la suite du décès de son petit frère, « explose » dans un paroxysme de cris et de douleur.

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

Si Rose et Patricia semblent ponctuellement dans une forme de théâtralité paroxystique à la suite d'une accumulation de drames ou d'événements marquants qui les déstabilisent au point de leur faire perdre le contrôle ainsi, d'autres personnages semblent, eux, affectés psychologiquement de façon bien plus durable et profonde. Ces blessures psychiques démultiplient alors l'extrême violence des scènes de théâtralisme dans lesquelles ils sont impliqués. C'est le cas par exemple de Madeleine, l'un des personnages les plus théâtralistes de la fiction munroviennne. Ce personnage incontrôlable est décrit ainsi par Beverly Rasporich dans *Dance of the Sexes* :

Her concept of womanhood is influenced by one of Munro's most striking models of female savagery, Madeleine of the Flats Road. Madeleine, the eccentric Uncle Benny's mail-order bride, is a fascinating character of uncontrollable fury who, raging against her unchosen status of wife of Uncle Benny and mother of the illegitimate child Diane, refuses to conform to even the minimal social expectations of the Flats Road. [...] Madeleine, as part of the animal world of ferrets and furred creatures and swamp, is ready to beat, maim, perhaps even to kill to escape her captivity. Despite the awful fact that Madeleine violently straps Diane, Del is impressed by her triumph, her raging acts against all and sundry, including men. [...] Madeleine is a mad independent and equated in Del's mature mind with animal maternity. (RASPORICH 1990, 45)

Les termes « sauvagerie », « excentrique », « furie incontrôlable », « rage », « monde animal », « violemment » et « folle » soulignent bien la fragilité psychologique, voire les problèmes psychiatriques de ce personnage, et permettent de comprendre les raisons pour lesquelles la quasi-totalité des interventions de Madeleine tombent inmanquablement dans le domaine du théâtralisme. Contrairement aux personnages qui perdent temporairement le contrôle, Madeleine, elle, ne l'a jamais et perd pied en permanence, ce qui se manifeste alors de façon théâtrale par des cris, de l'agressivité et de la violence.

En résumé, la métaphore théâtrale permet à Munro de mettre en scène la chute progressive de nombreux personnages qui transposent leur rôle d'acteur dans la vie quotidienne. Ces acteurs sont en outre indissociables des spectateurs qui observent et scrutent leur jeu. Ildiko de Papp Carrington explique à ce sujet que l'acteur et le spectateur sont fréquemment associés à la notion de « contrôle » et de perte de contrôle :

THOMAS GONCALVES

Some of the most frequently used words are shame, humiliation, watch, back off, power, control, abdicate, and abdication. Shame, humiliation, and the abdication of power are repeatedly combined with graphic images of exposure and helplessness. Watch, back off, power, and control frequently suggest a voyeur watching the shameful exposure and helplessness of others. The image of the watcher, often a voyeur, is an intrinsic part of Munro's manipulation of point of view». (CARRINGTON 1989, 5)

En effet, lorsque ces acteurs, influencés par le regard souvent voyeuriste du spectateur, sont contraints de jouer simultanément une multitude de rôles sociaux que la société leur impose ou qu'ils s'imposent à eux-mêmes, leur déstabilisation et leur perte de contrôle s'expriment alors par une attitude théâtraliste qui est le signe d'une crise à la fois sociale et identitaire.

Conclusion

Dans *Lives of Girls and Women*, Del Jordan dresse un portrait de Madeleine qui lui seul résume l'importance fondamentale de la théâtralité chez Munro :

Her rage was not immediate. She needed time to remember it, to reassemble her forces. Not that there was any possibility, from the moment she saw me, of anything but rage. [...] Her violence seemed calculated, theatrical; you wanted to stay to watch it, as if it were a show, and yet there was no doubt, either, when she raised the stove lifter over her head, that she would crack it down on my skull if she felt like it – that is, if she felt the scene demanded it. She was watching herself, I thought [...]. (*Lives* 22)

Qu'il s'agisse en effet de théâtralité artistique, de théâtralité sociale ou de théâtralisme, chaque situation requiert la présence d'une scène (à la fois au sens d'une scène à jouer (« scene ») et d'un lieu, *stage*, où accomplir cette performance), d'un acteur (« her violence seemed calculated, theatrical »), d'un script à mémoriser (« she needed time to remember it ») et de spectateurs (« you wanted to stay to watch it, as if it were a show »). Ce sont des paramètres omniprésents dans *Dance of the Happy Shades*, *Lives of Girls and Women* et *Who Do You Think You Are?*, que nous avons fait le choix de présenter sous le prisme de la mise en scène et de la théâtralité.

Ces trois formes de théâtralité sont rarement indépendantes : les personnages munroviens acteurs ou metteurs en scène transposent fréquemment leurs rôles en dehors de la scène, et lorsque la dichotomie entre attentes sociales

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

et besoins personnels est trop forte, cela conduit certains acteurs sociaux à une perte de maîtrise d'eux-mêmes plus ou moins brutale en fonction des situations. L'argument que nous défendons est donc le suivant : lorsque les jeux sociaux ne sont plus maîtrisés par les acteurs, leurs attitudes excessivement théâtrales deviennent alors le signe d'une crise identitaire et sociale qui est en lien avec ce que les sociologues et psychologues nomment l'histrionisme ou le théâtralisme. La porosité étant forte entre ces trois formes de théâtralité, il est par ailleurs souvent possible de déceler chez les personnages jouant, écrivant ou dirigeant du théâtre, les fragilités qui les conduiront à prendre part à la mise en scène de la vie quotidienne, et, de façon plus sporadique, à sombrer dans le théâtralisme.

Bibliographie

BIGOT, Corinne. 2014. *Alice Munro : les Silences de la Nouvelle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

BRECHT, Bertolt. 1999. *L'Art du Comédien. Écrits sur le Théâtre*. Paris : L'Arche.

BURNS, Elizabeth. 1973. *Theatricality, a Study of Convention in Theatre and in Social Life*. New York: Harper Torchbooks.

BUTLER, Judith. 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge Classics.

BUTLER, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.

CARMONA RODRIGUEZ, Pedro. 2004. "'He Milton Homer'd Himself': Parody, Mimicry, and Postcolonial Insurgency in Alice Munro's 'Who Do You Think You Are?'" *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (22): 9-24.

https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19511/RF_22_%282004%29_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y

CARRINGTON, Ildiko de Papp. 1989. *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*. Illinois: Northern Illinois University Press.

CONDE, Mary. 2015. "Clothes in *Dance of the Happy Shades*". "With a Roar from Underground": *Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, edited by

THOMAS GONCALVES

Corinne Bigot and Catherine Lanone, pp. 109-116. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.

COX, Ailsa et LORRE-JOHNSTON, Christine. 2015. *The Mind's Eye: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*. Paris : Éditions Fahrenheit.

DELESALLE-NANCEY, Catherine. 2015. "The Scream in Alice Munro's 'The Time of Death'". *Études de Stylistique Anglaise* (8): 149-156. <http://journals.openedition.org/esa/915>

DUPLAY, Mathieu. 2015. "'The Other Country where she Lives': Opera and its Doubles in Alice Munro's 'Dance of the Happy Shades'". *The Inside of a Shell. Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, edited by Vanessa Guignery, pp. 200-216. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

GARNER, Lee et MURRAY, Jennifer. 2008. "From Participant to Observer: Theatricality as Distanciation in 'Royal Beatings' and 'Lives of Girls and Women' by Alice Munro." *Journal of the Short Story in English* (51): 1-8. <https://journals.openedition.org/jsse/923?lang=en>

GODFRYD, Michel. 2015. *Vocabulaire Psychologique et Psychiatrique*. Paris : Presses Universitaires de France.

GOFFMAN, Erving. 1973. *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*, 1. La Présentation de Soi. Paris : Les Éditions de Minuit.

ELMARSAFI, Ziad. 2001. *The Histrionic Sensibility: Theatricality and Identity from Corneille to Rousseau*. Tübingen: Die Deutsche Bibliothek.

LEPALUDIER, Laurent. 2016. « Modèles im/pertinents : la métatextualité dans « The Loves of Lady Purple » d'Angela Carter. *Métatextualité et Métafiction : Théorie et Analyses*, pp. 93-115. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

LORRE-JOHNSTON, Christine. 2004. "Alice Munro's *Who Do You Think You Are?* As Cultural Moment: Colonial Culture Turned Inside Out". *Commonwealth Essays and Studies* (2): 103-112. <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=583445412642624;res=IELLCC>

MUNRO, Alice. 1968. *Dance of the Happy Shades*. Londres: Vintage.

MUNRO, Alice. 1971. *Lives of Girls and Women*. Toronto: Vintage.

MUNRO, Alice. 1978. *Who Do You Think You Are?* Toronto: Penguin.

THÉÂTRALITÉ ET THÉÂTRALISME DANS TROIS DES PREMIERS RECUEILS D'ALICE
MUNRO : LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE COMME MIROIR D'UNE PROFONDE CRISE
SOCIALE ET IDENTITAIRE

PURDHAM, Medrie. 2013. "My Mother's Laocoon Inkwell": *Lives of Girls and Women* and the Classical Past". *Critical Insights: Alice Munro*, edited by Charles E. May, pp.109-127. New York: Salem Press.

RASPORICH, Beverly. 1990. *Dance of the Sexes: Art and Gender in the Fiction of Alice Munro*. University of Alberta: University of Alberta Press.

REDEKOP, Magdalene. 1992. *Mothers and Other Clowns. The Stories of Alice Munro*. New York: 1992.

THORET, Yves. 1993. *La Théâtralité, Étude Freudienne*. Paris : Dunod.