

Une souris, une nuit, dans la vie de Winnie

Cahiers Renaud Barrault, n° 110, « A propos de Beckett », octobre 1985.

Marie-Claire Pasquier

« mon passé petit rat sur mes talons »
Comment c'est

« loques de vie dans la lumière »
Comment c'est

« Avoir souffert sous cette pauvre clarté,
quelle bévée. »
Textes pour rien

Au deuxième acte de *Oh les beaux jours*, Winnie est beaucoup moins affairée qu'au premier, et pour cause. Elle est cette image scénique saisissante d'un corps saisi par la terre, d'une tête qui seule émerge du mamelon où elle s'enfonce. Image si forte de succéder au premier acte, où Winnie gardait une mobilité à partir de la taille, et de suggérer une progression inéluctable vers la disparition, le silence définitif. Dans les indications scéniques, on lit : « Winnie enterrée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles ». Même dans la froideur descriptive — qui, au théâtre, est prescriptive — « ne peut plus » renvoie au passé, indique un renforcement des contraintes, et signale que l'empêchement est vécu par Winnie comme empêchement : « elle ne peut plus », c'est dire « elle voudrait bien encore ». Winnie s'est écriée, vers la fin du premier acte, « Quelle malédiction, la mobilité ! » On a l'impression qu'elle a été prise au mot par quelque puissance malveillante pour avoir osé se plaindre, cette unique fois ; par contraste, on a l'impression que c'était une femme libre, autonome, qui pouvait encore, au premier acte,

joindre les mains, les lever devant sa poitrine pour prier, ou tendre les bras pour farfouiller dans son sac.

De cette emprise diminuée sur le monde, de cette précarité croissante, son moral trouve-t-il à souffrir ? À première vue son optimisme reste intact. Nous, cela nous serre le cœur de la voir dans cet état, ou plutôt de ne presque plus la voir, et elle : « Salut sainte lumière... Quelqu'un me regarde encore... Se soucie de moi encore... Ça que je trouve si merveilleux. » Tout de même, dans son discours, l'imparfait sournoisement vient recouvrir le présent, et le mot « autrefois » s'impose avec une fréquence accrue. Elle-même s'en aperçoit et fait là-dessus un commentaire qui trahit une lassitude : « Autrefois... maintenant... comme c'est dur, pour l'esprit. »

Oui, quand plus rien n'est identique, c'est dur de maintenir son identité. Mais elle ne dit pas ces mots-là. Elle dit : « Avoir été toujours celle que je suis — et être si différente de celle que j'étais. » Elle tient les deux bouts — elle maintenant, elle autrefois — mais elle n'arrive pas tout à fait à les faire tenir ensemble, il y a alternance plutôt, comme dans la schizophrénie (mais elle ne dit pas ce mot-là). Elle dit : « Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre... Tantôt l'une, tantôt l'autre. »

Au premier acte, comme garant de son identité, il y avait le sac. Source d'émerveillement, repaire d'activités. Faute de maison, faute de promenades, faute de courses à faire, de rangements et de ménage, de visites, le sac. « Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. » Ce grand sac noir, « genre cabas », c'est Willie qui le lui avait donné, pour faire son marché. Femme d'intérieur, bonne ménagère, il avait de la chance, Willie. Winnie aussi, parce que sans le sac, il n'y aurait peut-être pas eu de Winnie. Ce qu'on sait grâce à Alan Schneider, qui fut le premier à mettre en scène *Happy Days*, à New York en 1961, c'est que la première idée de Beckett était de faire de Winnie (qui se serait appelée autrement) un personnage masculin. Ce qui le fit changer d'avis, ce fut le sac. Un homme a des poches, pas de sac. Dramatiquement, le contenu d'un sac était plus riche de possibilités — de trésors, dans les profondeurs. Les poches, Beckett en avait déjà fait le tour, dans *En Attendant Godot* : un navet, une carotte. C'est pour le sac que Winnie fut faite femme, en un sens. Dans une autre œuvre de Beckett, écrite la même année que *Happy Days*, *Comment c'est* (1960), il y a un sac omniprésent, et lié à un personnage masculin cette fois. Non pas « bag », en anglais, ou « shopping bag », comme le cabas de Winnie ou des *bag ladies* de New York, mais « sack » : un grand sac de jute comme les sacs à pommes de terre ou les sacs à charbon. Un sac rempli

de boîtes de conserve avec aussi un ouvre-boîtes, et une corde pour pouvoir voyager « sac au cou », en gardant les mains libres. Le narrateur-personnage est inséparable de son sac, il ne peut pas imaginer de s'en passer : « Le sac quand il sera vide mon sac une possession ce mot qui siffle tout bas ici une possession bref abîme et apposition enfin anomalie un sac ici, mon sac quand il sera vide bah j'ai le temps des siècles. » Le sac n'est pas seulement une possession, c'est un compagnon : « Le sac encore d'autres rapports je le prends dans mes bras lui parle y fourre ma tête y frotte ma joue y pose ma bouche m'en détourne avec humeur m'y presse de nouveau lui dis toi toi... » « Le sac ma vie que jamais je ne lâche... ». Mais c'est aussi, comme dans *Oh les beaux Jours*, un accessoire de théâtre, un élément indispensable pour rehausser en drame la vie quotidienne : « C'est la scène du sac les deux mains en écartent les bords de quoi peut-on encore avoir envie la gauche y plonge dans le sac c'est la scène du sac et le bras après jusqu'à l'aisselle et après. »

En tant qu'accessoire dramatique, le sac, au deuxième acte de *Oh les beaux jours*, est déjà moins utile. Pas seulement parce que Winnie ne peut plus farfouiller dedans. Mais aussi parce qu'il est posé sur le côté et qu'elle ne peut plus tourner la tête, seulement les yeux, alors elle le voit à peine. Ça ne fait rien, elle s'en contentera, ce n'est pas quelqu'un qui se laisse aller, Winnie : « Un peu flou... mais le sac. » Ce qui lui reste surtout, c'est de pouvoir parler encore : « Il y a mon histoire, bien sûr, quand tout fait défaut. » Isolée comme un caillou dans les sables mouvants de son discours, mais se délitant elle aussi, se laissant traverser par des digressions, des obsessions, son histoire. Les pensées du moment, les émotions du moment disloquent le récit, mais le récit s'obstine, obsédant lui aussi, le récit de ce qui est arrivé à la petite fille Mildred, quand elle avait quatre ou cinq ans (« déjà »), une nuit. Avant le récit, pendant le récit, et même après, mais assez peu, cela va être la fin bientôt, ça va sonner pour le sommeil, Winnie parle. Une fois qu'elle a la parole elle ne la lâche plus, elle s'y accroche, résolue, incertaine, trébuchant sur les mots, et chantant pour finir sa chanson, comme une prière. Nous qui l'avons écoutée tant de fois, pensons en écho, un bref instant, et en manière d'hommage, à Joséphine la cantatrice, dans « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », de Kafka, et redisons avec le narrateur : « Quand elle ne sera plus, la musique disparaîtra de notre vie, et qui sait pour combien de temps ? »

Dans la longue galerie des voix de Beckett, Winnie n'est ni la première ni la dernière. Toute l'œuvre on le sait est fondée sur ce rapport difficile, empêché, obligatoire à la parole. Qu'on ouvre au hasard les *Textes pour rien*, composés en 1950, et publiés en 1955 : « Seuls les

mots rompent le silence, tout le reste s'est tu. Si je me taisais je n'entendrais plus rien. Mais si je me taisais les autres bruits reprendraient, ceux auxquels les mots m'ont rendu sourd, ou qui ont réellement cessé. » Ou encore : « Des mots, des mots, la mienne ne fut jamais que ça, que pêle-mêle le babel des silences et des mots, la mienne de vie, que je dis finie, ou à venir, ou toujours en cours, selon les mots, selon les heures, pourvu que ça dure encore, de cette étrange façon. » Mais la parole des femmes, au début surtout, a un statut un peu spécial. C'est de l'extérieur qu'elle est perçue, comme intarissable, par un partenaire masculin exaspéré pour qui le silence serait le refuge suprême : « Mais qui les fera taire à la fin », dit-il entre ses dents, et il ajoute même, emporté par une hargne qui l'arme d'un scalpel : « Qui circoncirca leurs lèvres, pour les faire taire ? » (« Who shall circumcise their lips from speaking? », dans *More Pricks than Kicks*). Le héros Belacqua est animé par toute la misogynie qu'on peut avoir à vingt-six ans (ou avant, ou après), et la malheureuse qui a attiré par son bavardage cette malédiction sur tout son sexe s'appelle Winnie déjà... Vingt ans plus tard, la vieille Nell dans sa poubelle ne dira pas grand-chose, elle est là pour écouter plutôt le vieux Nagg qui lui raconte pour la centième fois l'histoire du monde et du pantalon. Et puis il y a Maddy Rooney, en 1956, dans *All That Fall (Tous ceux qui tombent)* : elle parle, elle parle, il le faut bien, comme chanter dans un opéra : la pièce est radiophonique. Suante, soufflante, emphatique, outrée, elle a des répliques de théâtre, s'exclamant par exemple : « Quel est ce pays où une femme ne peut pas se promener tranquillement par monts et par vaux en pleurant toutes les larmes de son corps sans être empoisonnée par des coulissiers à la retraite ! » Elle a des traits de Winnie déjà, si l'on veut : elle qui se traîne sur la route considère aussi la mobilité comme une malédiction, mais elle le dit bien autrement, en images peu reluisantes qui la rejettent du côté des caricatures de *More Pricks Than Kicks* : « Comment continuer, je ne peux pas. Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle. » Beckett ne la prend pas très au sérieux, on le sent, il nous invite à rire d'elle. Rions-nous de Winnie ? Pas de la même façon. Winnie c'est plutôt, encore une fois, comme la Joséphine de Kafka : « On ne rit pas de ce qui vous est confié, ce serait contraire au devoir. La pire méchanceté que les plus méchants d'entre nous puissent se permettre à l'égard de Joséphine, c'est de dire parfois : "Rien que de la regarder, cela nous coupe le rire". »

Parler, ce n'est pas forcément raconter une histoire, mais il y a « aussi une longue galerie des histoires de Beckett, celle de Winnie n'est ni la première ni la dernière. Que veut

dire « raconter son histoire » ? Ce n'est pas clair, même pour celui qui raconte. « Histoire » n'est pas clair, et « son » non plus, ces histoires d'appartenance sont louches : les histoires, parfois on se les approprie, à tort ou pas, parfois on cherche à les refiler à quelqu'un, qui en veut ou qui n'en veut pas : « Il raconte son histoire toutes les cinq minutes, en disant que ce n'est pas la sienne, avouez que c'est malin. Il voudrait que ce soit moi qui l'empêche d'avoir une histoire, bien sûr qu'il n'a pas d'histoire, est-ce une raison pour vouloir m'en coller une ? » (*Textes pour rien*). Que faut-il pour raconter son histoire ? Un auditeur. Dans *Fin de partie*, quand c'est l'heure de son histoire, Hamm est prêt à de lourds sacrifices pour que Nagg accepte de l'écouter : un bonbon, et même une dragée s'il le faut. Nagg se fait prier, c'est son seul pouvoir. Winnie, heureusement pour elle, a Willie, car elle n'a jamais appris à parler toute seule, elle pensait autrefois qu'elle apprendrait, mais non. Avant de raconter son histoire, donc, elle s'assure, une nouvelle fois, de la présence de Willie : « Et maintenant, Willie ? » Dans le silence qui suit, elle fait le compte, sans doute, des secours qui lui sont maintenant refusés, de ces grandes bontés moins présentes, moins fréquentes, elle cherche ce qui lui reste, elle cherche, mais, semble-t-il, en vain. Alors, dernier recours : « Il y a mon histoire, bien sûr, quand tout fait défaut. » Et elle se lance dedans avec précipitation presque, comme pour ne pas céder à une brusque rupture de digue : et si l'optimisme, lui-même, se mettait à faire défaut ?

Il y a une sorte de prologue à l'histoire, un prologue assez surprenant : « Une vie. Une longue vie. » Comme si la partie contenait le tout. Et, à propos de contenir : « Commencant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle. » Un souvenir qui émerge n'est pas une simple anecdote, une pièce détachée, il contient en raccourci une vie, une longue vie. Comme la matrice elle-même contient en germe cette même vie, cette longue vie de Mildred, ou de Winnie.

D'où sort-elle, cette Mildred, et pourquoi est-ce d'elle que Winnie veut parler ? C'est un prénom pompeux, un peu désuet, victorien, on imagine bien la famille qui décide d'appeler sa fille Mildred (ou Winifred). Par la suite il sera remplacé par le diminutif Millie, Winnie, Millie : le début de l'une, la fin de l'autre, cela donne Willie. Et le début de l'autre et la fin de l'une, cela donne Minnie. Minnie ? Mais oui, la compagne d'un illustre « souriceau anthropomorphe », comme dit le Larousse. Coïncidences tout cela, sans doute, mais amusantes puisqu'il s'agit d'une histoire de souris. Winnie pouvait-elle s'appeler Millie quand elle était petite fille ? S'agit-il d'elle ou de quelqu'un d'autre ? À ce qu'il paraîtrait, c'est le

premier nom que Beckett avait envisagé pour Winnie. Il s'agirait, en somme, d'une simple erreur de script. De ne pas l'avoir corrigée renforce la mise à distance, par la femme qui raconte, de cette petite fille et de l'épisode qui la concerne. Winnie est Millie et n'est pas elle. Mildred se souvient, se souviendra, mais quand, mais d'où ? (« Où suis-je, si et quand ? » disait Neary dans *Murphy*). « Son » histoire, c'est l'histoire de qui ? Tout est louche, ici encore. Winnie peut parler de la petite fille à la troisième personne, en position de narratrice, comme si elle avait assisté à tout, même à ce qui n'eut pas de témoin : Millie descendant toute seule l'escalier abrupt, allant dans la nursery, déshabillant sa poupée. Soudain une souris... (vue par qui ?).

Et ici le récit s'interrompt, pour un long moment. C'est un récit cassé en deux, selon les lois du suspense, ou de la digression, ou du souvenir, ou du fantasme. Mais n'anticipons pas. L'histoire commence par la description de la poupée, une grande poupée en cire, victorienne elle aussi, une belle poupée toute neuve. (« Elle a déjà quatre ou cinq ans et vient de se voir offrir une grande poupée de cire. » Comme Sophie dans la Comtesse de Ségur. « Déjà », qu'est-ce à dire « déjà » ? Quatre ou cinq ans, ce n'est pas si vieux. Oui, mais il y a eu ellipse, à la phrase précédente elle était encore dans la matrice.) La vision de la poupée est d'une netteté photographique, d'une netteté de gravure. Tout est fait, quand on offre une poupée à une petite fille pour que la poupée ait l'air vrai, qu'il s'agisse d'une véritable réplique de petite fille, copie conforme. Et tout est fait, dans la description, pour qu'on croie la voir, dans les moindres détails : « Tout habillée, ensemble complet. Souliers, socquettes, dessous à trous-trous, jeu complet, jupette bergère, gants. Ajourés blancs. Petit chapeau de paille blanc, avec élastique. Collier de perles. » Et puis, plus frappant que tout, le livre d'images « avec légendes en vrais caractères ». Comme si la poupée pouvait lire. Quant aux images, elles représentent, sans doute, une petite fille avec sa poupée « tout habillée, ensemble complet », et un petit livre sous le bras. Plaisir inépuisable de la miniature, de la reproduction, du modèle réduit, de la maison de poupée où tout est à l'échelle, du faire semblant plus vrai que le vrai. Alice, contemporaine de Mildred.

La description de la poupée, on le remarquera, est en noir et blanc, (gravure, photographie), du moins la seule couleur notée est-elle le blanc : ajourés blancs, petit chapeau de paille blanc. À une exception près : les yeux bleus pervenche qui s'ouvrent et qui se ferment, comme les yeux de Winnie (« Ouvre et ferme les yeux, Winnie, ouvre et ferme, toujours ça »). Imitation de vie ou signe de vie. En anglais, ce sont des *China blue eyes*, des yeux bleu faïence, des yeux de porcelaine ? La poupée a les yeux bleus, comme une vraie petite fille, ou comme

une princesse. Les poupées ont toujours les yeux bleus, car c'est ce qui fait rêver les petites filles, cette image idéalisée de la pureté, de l'innocence, et de la séduction féminine. La scène est une scène de nuit, parce que tout le monde dort dans la maison, mais ce n'est plus la nuit tout à fait, le soleil se lève à peine. (En anglais la formule est négative : « the sun was not well up ».) Millie n'est pas une petite fille malade et tourmentée, qui fait des cauchemars ou qui ne dort pas la nuit, non, c'est une petite fille entreprenante qui se réveille avant tout le monde et qui décide d'aller jouer avec sa poupée à l'heure où il n'y a personne pour le lui interdire, et pour lui interdire de descendre toute seule l'escalier. Pour l'escalier, la nature de l'interdiction n'est d'ailleurs pas claire : « descendit toute seule l'escalier abrupt, à quatre pattes à reculons, quoique cela lui fût défendu » : est-ce qu'on lui interdit de descendre seule l'escalier parce que c'est dangereux (escalier abrupt) ? Ou est-ce qu'on lui interdit de descendre à quatre pattes à reculons, comme un bébé, une grande fille comme elle, quatre ou cinq ans *déjà* ? Oui, plutôt cela, et elle, ce n'est pas le moment de prendre des risques, on pare au plus pressé, « le vieux style », pour une fois que personne ne la regarde. Première transgression. Ensuite, elle « franchit sur la pointe des pieds le corridor silencieux ». Y a-t-il des gens qui dorment en bas ? Elle sait bien en tout cas qu'il ne faut réveiller personne, sous peine de se voir renvoyée dans sa chambre. Mais il faut du courage, pour cette expédition furtive, c'est assez sombre, généralement, les corridors, et si l'on n'entend même pas le bruit de ses propres pas... Winnie, elle, sait bien que les bruits sont quelque chose de rassurant : « Oui, ce sont de beaux jours, les jours où il y a des bruits. Où j'entends des bruits. » Le silence n'arrête pas Millie, car elle sait ce qu'elle veut depuis le début. L'ellipse du récit reproduit la façon dont elle va droit au but : « entra dans la nursery et se mit à déshabiller Fifi ». Curiosité coupable de petite fille, c'est sûrement interdit de déshabiller une si belle poupée, avec tous ses beaux habits, pour voir ce qu'elle a en dessous. Deuxième transgression. Et curiosité qui trouve son parallèle dans celle du couple qui passe près de Winnie enfouie : « Est-ce qu'elle est à poil là-dedans ? » Millie sait si bien qu'elle est en train de faire une bêtise qu'elle « s'enfile sous la table ». Deuxième fois qu'on voit à quatre pattes cette petite fille qu'on « dresse » sûrement si bien par ailleurs, bien droite sur ses deux Jambes, et à qui on a offert une si belle poupée parce que cela fait partie des mille façons d'inculquer les bonnes manières. Voilà Millie sous la table, pour qu'on ne la voie pas, si quelqu'un entrait. Dehors, il ne fallait pas qu'on l'entende, dedans, il ne faut pas qu'on la voie. C'est sûrement une de ces tables recouvertes d'une lourde tenture, d'une tapisserie, comme on en faisait jadis, pour qu'elle ait à « s'enfiler » dessous. « S'enfiler », le

terme n'est pas dénué de double-sens, Winnie n'est sûrement pas tout à fait innocente. Et c'est peut-être de raconter ça qui la rend soudain inquiète pour Willie : « Plaise à Dieu qu'il ne se soit pas enfilé la tête la première ! Tu n'es pas bloqué, Willie ? »

Sous la table, il fait sûrement sombre aussi, mais on ne dit pas que la petite fille a peur. Pour découvrir certains secrets, il faut commencer par se plonger dans le noir : antre de la pythie, pénombre du divan, épaisses fumées des sorcières. Sous la table, dans les plis du lourd tissu, dans l'odeur de renfermé, c'est aussi un peu comme dans la matrice maternelle évoquée au début. « Fille », le mot est drôle et inattendu, un peu vulgaire pour une si belle poupée, mais c'est Winnie qui raconte. Et puis c'est bien son rôle de petite maman que joue (aussi) Millie. Comme Millie se sent coupable, elle gronde sa poupée, par un mécanisme bien connu : « La grondant cependant. » Vilaine poupée sans pudeur qui se déshabille. « Soudain une souris. — (*Un temps long*). » Qu'est-ce qui nous vaut ce silence ? « Soudain » réveille l'attention, pourtant, fait dresser l'oreille. Quand elle reprend la parole, Winnie s'admoneste, de façon ambiguë : « Doucement, Winnie. » Est-ce qu'elle va trop vite, ou qu'elle y met trop de chaleur ? En anglais : « Gently, Winnie. » C'est donc qu'elle y mettait trop de chaleur. Du coup, elle y met de la distraction, reprend pied, si l'on ose dire, dans le présent, interpelle Willie, se retrouve de plain-pied, si l'on ose dire, dans la journée qui bientôt sera écoulée, semble oublier qu'elle a laissé la petite fille en plan sous la table, face à la brusque apparition. Elle a oublié en cours de route, c'est de son âge, ou alors c'est que le souvenir est trop fort, au contraire, l'émotion trop forte, « doucement, Winnie », trop d'affect, il faut s'en distraire à tout prix. Les « faibles cris confus » qu'elle entend dans sa tête, est-ce que ce sont les cris de Willie, trop loin d'elle ? Les cris de la petite fille qui fut elle, qu'elle fut, et que personne n'entendait ? Est-ce que les deux se mélangent ? On a perdu les paroles, il ne reste plus que la musique...

Rapidement, la fin de l'histoire : « Soudain une souris... sur sa petite cuisse... plus haut... plus haut... et Mildred, lâchant Fille dans son épouvante, se mit à crier... » Peut-être est-ce une autre image du livre d'images, cette petite fille épouvantée, une souris sur sa petite cuisse, qui lâche sa poupée. Il faut rappeler ici avec quelle cruauté les livres d'enfants, au XIXe siècle, jouent sur la terreur des enfants pour leur inculquer de sains principes, punissent de sévères mutilations la moindre désobéissance. Qu'on feuillette, un peu, par curiosité, ces « Bibliothèques d'éducation et de récréation », ces « Musées des Enfants », on croit rêver. Lors d'une dînette en cachette, les enfants se trompent de bouteille, ils avalent de l'alcool à brûler. Une petite fille est renversée par un cheval (le récit s'intitule « Céline », il est de 1867), voilà

qui va l'aider à vaincre son égoïsme et son esprit de domination. Elle passe « des nuits dans le délire sans reconnaître personne », et sa mère, qui ne perd pas son sang-froid : « Console-toi ma fille, Dieu t'a envoyé cet accident pour te corriger, pour t'amener à réfléchir et à corriger tes fautes. » Voici maintenant une mère mécontente de sa fille qui l'amène au couvent (Chéron de La Bruyère, *Le Caractère de Mlle Suzanne*, 1899) : « Madame, lui dit la mère de Suzanne, je vous amène ma fille, qui n'a que six ans, mais dont je suis si mécontente que je ne veux plus la garder à la maison. J'espère qu'elle comprendra qu'il faut changer tout à fait... » On peut donc lire ce récit comme la punition de Mildred : « ...cria et cria jusqu'à ce qu'ils accourent tous, dans leurs vêtements de nuit, Papa, Maman, Bibbie et la vieille... Annie, pour voir ce qui n'allait pas, ce que ça pouvait bien être mon Dieu mon Dieu qui n'allait pas. (*Un temps.*) Trop tard. (*Un temps. Bas.*) Trop tard. » Le tableau de famille, on est tenté de le rattacher à Beckett enfant, à cette photo de lui agenouillé devant sa mère et qu'il a si bien décrite, à cette prière elle-même citée dans *From Fair to Middling Women* : « God bless dear Daddy, Mammy, Johnny, Bibby... » Bibby, nom couramment donné à une nourrice, et qui, en français, est moins clair. Et l'on est tenté de poser la question : à quoi se rattache pour Beckett, cet épisode ? À quel souvenir, à quelle lecture ? Peu importe la réponse, ce qu'il faut souligner c'est la force visuelle, et dramatique, du récit, dans son ellipse même : trop tard... trop tard... Qu'est-ce qui a pu se passer ? Une souris, c'est souvent dans les récits pour enfants un objet de frayeur pour les petites filles, les grands frères ne manquent pas d'en jouer, et d'en rire. Dans ces époques d'innocence pré-freudiennes, on prend peu de précautions — narratives ou éducatives. Le récit ici insiste sur la *petite* cuisse, sur la taille relativement importante, donc, en proportion, d'une souris même petite (mais on ne dit pas « petite souris ». Il s'agit sans doute d'une agression symbolique : une souris ne peut pas, en principe, mutiler une petite fille, ni la « déflorer », comme l'ont suggéré certains critiques. Mais les cris sont à la mesure de l'épouvante vécue, de l'atteinte à l'intégrité corporelle. On peut dire les choses autrement, on peut dire que tout ici — la netteté de l'image, son insistance, son côté anodin en surface, tout indique le souvenir-écran. Une fois qu'on a dit ça, on n'a pas dit grand-chose : écran à quoi, et surgi d'où, et pourquoi cet écran plutôt qu'un autre ? Force troublante, en tout cas, d'un épisode, dans ce qu'il a de plausible, d'évocateur d'une époque, de proche (netteté visuelle) et distant (poupée comme on n'en fait plus), et, finalement, d'inexplicable, ce qui lui donne son caractère vécu, non illustratif, ne prouvant rien. Et, en ce qui concerne la vie, la vie de la petite Millie, son caractère enfoui dans l'oubli, irréversible, lourd de dommages.