

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale Lettres, langues et spectacle
Discipline : Langues, littératures et civilisations des pays anglophones

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
Docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
présentée et soutenue par

Delphine Soulhat

Le 30 septembre 2011

**Poétique de la rencontre
dans les nouvelles de Katherine Mansfield**

Directrice de thèse : Mme le Professeur Claire Bazin

JURY

Mme Valérie Baisnée, Maître de conférences, HDR, Université Paris Sud 11

Mme le Professeur Claire Bazin, Université Paris Ouest Nanterre

Mme le Professeur Christine Berthin, Université Paris Ouest Nanterre

M. le Professeur Jean-Pierre Durix, Université de Bourgogne

Mme le Professeur Catherine Pessio-Miquel, Université Lyon 2 Lumière

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale Lettres, Langues et spectacle
Discipline : Langues, littératures et civilisations des pays anglophones

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
Docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
présentée et soutenue par

Delphine Soulhat

Le 30 septembre 2011

Poétique de la rencontre dans les nouvelles de Katherine Mansfield

Directrice de thèse : Mme le Professeur Claire Bazin

JURY

Mme Valérie Baisnée, Maître de conférences, HDR, Université Paris Sud 11

Mme le Professeur Claire Bazin, Université Paris Ouest Nanterre

Mme le Professeur Christine Berthin, Université Paris Ouest Nanterre

M. le Professeur Jean-Pierre Durix, Université de Bourgogne

Mme le Professeur Catherine Pessio-Miquel, Université Lyon 2 Lumière

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mes parents, dont le soutien sans failles m'a portée depuis le début de ma vie d'étudiante jusqu'à ce jour.

Je remercie chaleureusement Mme Claire Bazin, dont les qualités professionnelles et humaines m'ont permis de suivre un parcours de recherche enrichissant sur un plan personnel autant qu'intellectuel.

Je remercie les membres de ce jury, pour leur présence et le temps consacré à la lecture de cette thèse.

Je suis également reconnaissante envers Mme Bernadette Bertrandias, qui a guidé mes premiers pas vers l'œuvre de Mansfield et a contribué à la genèse de ce projet de recherche.

J'adresse enfin une pensée chaleureuse et je remercie les amis et parents qui ont manifesté leurs encouragements et leur enthousiasme, ou ont participé à la relecture de cette thèse.

SOMMAIRE

Sommaire

LISTE DES ANNEXES	5
INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE : QUÊTES INTERSUBJECTIVES	22
CHAPITRE 1 : Au seuil du Deux, résistances et réticences	23
CHAPITRE 2 : Rencontre du même et de l'autre	57
CHAPITRE 3 : Intimes Rencontres.....	142
DEUXIÈME PARTIE : CONFLUENCES INTERNATIONALES	212
CHAPITRE 1 : Dynamique des classes et structure de l'espace social.....	215
CHAPITRE 2 : Mécanique des flux internationaux	232
CHAPITRE 3 : Cinétique des antipodes.....	275
TROISIÈME PARTIE : AFFINITÉS INTERARTISTIQUES	325
CHAPITRE 1 : Réunion des arts graphiques	328
CHAPITRE 2 : Rencontres Littéraires	377
CHAPITRE 3 : Rencontre des acteurs de l'espace narratif.....	407
CONCLUSION	427
ANNEXES	438
BIBLIOGRAPHIE	446
INDEX	468
TABLE DES MATIÈRES	472

LISTE DES ANNEXES

1. PICASSO, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*, 1906-1907, Museum of Modern Art, New York.
2. MONET, Claude. *La promenade, Mme Monet et son fils*, 1875, National Gallery of Art, Washington.
3. MONET, Claude. *Le pont d'Argenteuil*, 1874, Musée d'Orsay, Paris.
4. PISSARO, Camille. *Le Boulevard Montmartre de nuit*, 1898, National Gallery, Londres.
5. DAVIS, Charles Harold. *All Hallows Eve*, collection privée.
6. TURNER, Joseph Mallord William. *Going to the Ball (San Marino)*, 1846, Tate Gallery, Londres.
7. MONET, Claude. *Le Parlement, effets de brouillard*, 1900-1901, Musée des Beaux Arts, St Petersburg, États-Unis.
8. MONET, Claude. *Le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard*, 1904, Musée d'Orsay, Paris.
9. MONET, Claude. *Cathédrale de Rouen, effet de Soleil, fin de journée*, 1892-94, Musée Marmottan, Paris.
10. MONET, Claude. *Cathédrale de Rouen, le portail, effet du matin*, 1892-94, Collection Beleyer, Riehen.
11. MONET, Claude. *Façade de la Cathédrale de Rouen*, 1892-1894, Pola Museum of Art, Kanagawa, Japon.
12. MONET, Claude. *Impressions soleil levant*, 1872, Musée Marmottan, Paris.
13. SEURAT, Georges. *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886, Art Institute of Chicago, Chicago.
14. SEURAT, Georges. *La parade du cirque*, 1888, The Metropolitan Museum of Art, New York.
15. SEURAT, Georges. *La parade du cirque, détail*.
16. VAN GOGH, Vincent. *La nuit étoilée*, 1889, New York Museum of Modern Art, New York.
17. MUNCH, Edvard. *Le cri*, 1893, The National Gallery, Oslo.
18. HOPPER, Edward. *Office at Night*, 1940, Walker Art Center, Minneapolis.

INTRODUCTION

La puissance évocatrice de la rencontre se développe a priori dans une dimension thématique et diégétique plus que problématique. Il serait dès lors aisé de faire de ce travail de recherche une typologie de la rencontre dont l'intérêt académique serait limité. Face au poids des représentations collectives, l'œuvre pleine de minutie de Katherine Mansfield offre à la fois la possibilité de disséquer le cliché de la rencontre pour en briser les ressorts, mais aussi de se projeter au-delà de la surface lisse et ennuyeuse de ce même cliché pour aborder ses modalités les moins attendues. Le cliché renvoie à des scènes que la littérature et le cinéma ont contribué à élaborer. Chacun a participé à faire de ce terme banal, en apparence descriptif, un puissant catalyseur dénotatif et connotatif, très souvent galvaudé.

La « rencontre » est ainsi devenue dans l'imaginaire collectif l'instant décisif d'une vie amoureuse, d'une carrière, ou simplement d'une existence. Cette radicalité serait le fait de son caractère ponctuel. S'il est bien un élément que l'on pourra retenir de ces évocations, ce sera celui-ci. La rencontre nécessite avant toute chose de la situer un espace et un temps où circulent celles et ceux qui sont impliqués dans cet événement. Mais admettre cette condition spatio-temporelle revient à s'interroger sur le principe déterministe susceptible de la sous-tendre, et donc d'envisager l'œuvre de Katherine Mansfield sous un angle existentiel, et finalement, existentialiste. Comment son image stéréotypée peut-elle faire place à une poétique et à une problématique de la rencontre ? Comment la rencontre pourrait-elle passer du statut d'événement ponctuel et marginal – parce qu'éphémère – à celui d'événement nodal existentiel ? C'est en portant notre regard au-delà de l'événement, sur un plan temporel et spatial métaphoriques que l'on pourra comprendre l'attention particulière portée par Mansfield à la rencontre dans ce travail de recherche. Car, bien que cela confirme quelque peu le cliché, la rencontre influence l'orientation des rapports intersubjectifs et interculturels de façon décisive, et à long terme. Réussie, achevée, elle peut ainsi se définir en tant que connexion potentiellement à l'origine de l'organisation du réseau intersubjectif et interculturel sur quoi repose l'épanouissement individuel, la stabilité sociale et la créativité artistique de l'auteure elle-même.

Mais avant de chercher à apporter un éclairage sur point, revenons à cet individu, celui qui se matérialise dans l'imagination de celui – lecteur, universitaire, ou non – à qui l'on suggérera de réfléchir à la question de la rencontre. C'est bien sûr le sujet qui s'impose comme premier concerné par la rencontre. La rencontre est l'instant où la dynamique des corps et des esprits voit sa trajectoire marquée par ce qui deviendra potentiellement un événement dont le caractère déterminant, ou non, reste à établir. L'image de ce mouvement convergent exige ainsi d'assimiler la rencontre à une dynamique. Rencontrer serait aller de

l'avant, suivre une trajectoire qui croisera celle d'un autre, et s'arrêtera peut-être là. Mais l'interaction que ceci suppose devra inévitablement nous amener à cibler les moteurs et obstacles au mouvement intersubjectif ou interculturel. Désir, ambition et affects sont autant de possibilités, et chacune peut endosser une fonction fondatrice, ou destructrice.

L'univers mansfieldien est peuplé de nombreux personnages, récurrents, parfois¹, dont on saisit quelques instants, quelques heures, ou quelques jours de l'existence. Mais une œuvre, si on peut la qualifier de « moderniste », peut difficilement échapper à la caractérisation oblique. Le courant de pensées a souvent été salué comme la technique par laquelle le sujet fictionnel a livré la richesse de la subjectivité brute au lecteur. Il a également irrité plus d'un lecteur dérouté par ses mouvements erratiques et ses blancs, et donc par les limites de ce matériau brut – ou tout au moins aussi brut que peut le restituer le langage. Si Katherine Mansfield n'a pas eu l'occasion d'atteindre le même degré de maîtrise de la technique que celui dont a fait preuve Virginia Woolf, elle a malgré cela su exploiter ses atouts afin de donner accès à l'univers intime de ses personnages, plus particulièrement dans les nouvelles écrites sur la fin de sa vie. La restitution du courant de pensées, le jeu sur la focalisation, s'avèrent essentiels lorsque vient de temps d'identifier les ressorts individuels de la dynamique de rencontre. La forme brève de la nouvelle et le cadre temporel restreint qui s'y associe encouragent, eux, une certaine concentration des trajectoires individuelles, et offrent une perspective idéale, parce que resserrée, sur la dynamique de rencontre.

Cette-ci est par ailleurs nourrie par la diversité du panorama offert au lecteur. Car si la critique a parfois accusé Mansfield de céder à la même facilité qu'Austen en ne donnant à voir qu'un univers social très restreint², les nouvelles dans leur intégralité montrent au contraire une réelle diversité de milieux, organisée autour d'unités affectives, familiales, ou communautaires. De l'arrière-pays néo-zélandais aux quartiers populaires de Londres, des villas bourgeoises de la côte méditerranéenne aux stations thermales de la Bavière allemande, c'est en premier lieu au sein de microcosmes que se dispersent les flux individuels et que se dessinent des formes de rencontre inattendues. Alors que l'unité familiale de nouvelles comme « Prelude » ou « At the Bay » est déjà construite, alors que la rencontre est semble-t-il stabilisée en un lien familial, alors aussi que la rencontre entre la mère patrie britannique et sa colonie du Pacifique semble appartenir depuis longtemps à l'histoire, Mansfield nous apprend

¹ Cf. les nouvelles dites « néo-zélandaises » que sont « Prelude », « At the Bay » et « The Doll's House. »

² GORDON, Ian A. *Katherine Mansfield*. London: Longmans, Green & Co., 1954, p. 19.

à redéfinir la rencontre, et à retourner à son étymologie³ qui suggère le principe d'itération. Si la rencontre doit être une redécouverte permanente de l'autre inconnu ou déjà connu, la nécessité de reconfigurer une relation qui ne sait pas s'installer, se fixer, s'impose.

La richesse de la langue permet alors de décliner toute la gamme des possibles modes de rencontre, des plus idéalistes, aux plus pessimistes : symbiose, fusion, union, ou simple frôlement, frottement, ou bien encore confrontation et collision. Il s'agira bien sûr de cibler et définir ses déclinaisons, mais définir et décrire ne sera finalement qu'une préoccupation de surface : saisir les mécanismes qui sous-tendent les modes de rencontre et donc, par la même occasion, les entités subjectives, culturelles, ou intellectuelles qui sont impliquées dans ces événements sera l'objectif principal de ce travail. Ceux-ci sont d'autant plus essentiels à la problématique qui nous préoccupe ici qu'ils décident également de l'orientation des développements de la rencontre, c'est-à-dire de sa potentielle transformation en relation.

La rencontre ne serait, dans l'idéal, qu'une étape, la phase initiale d'un processus qui vise à engager durablement les entités en présence dans un rapport, voire un lien. Elle serait, au mieux, l'événement qui jette les bases de ce lien et ouvre des perspectives opposées de collaboration ou de destruction. Le cliché d'une rencontre pour le meilleur ne peut résister très longtemps à l'évidence selon laquelle toute dynamique implique des chocs. Le potentiel destructeur de la rencontre n'a pu échapper à une Katherine Mansfield très au fait de la noirceur des âmes et des idées. À l'horizon de ces chocs, se dessinent des risques d'aliénation, mentale ou socioculturelle, dont il faudra repérer les avatars. Les mêmes catalyseurs de la rencontre pourront devenir ses plus dangereux atouts lorsqu'ils s'enfuient vers des extrêmes émotionnels ou idéologiques.

L'originalité de son approche tient en ce qu'elle s'oriente sur deux, voire trois perspectives. Il s'agit dans un premier temps pour la Néo-zélandaise de donner à voir les modalités de la rencontre intersubjective. Il faut bien l'admettre : l'œuvre de Katherine Mansfield compte de nombreux exemples de couples qui ont pris leur distance, de familles où règne le silence, de prétendants incapables de mener leur quête amoureuse à son terme. La diégèse n'offre en apparence que peu d'espoir de rencontre fondatrice : les premiers regards sont biaisés, les retrouvailles gâchées. Mais puisque Mansfield semble avoir compris que l'itération du mouvement de rencontre est inévitable, puisque la rencontre est une nouvelle

³ Association du terme médiéval « encontre » et du préfixe « re » d'itération, le terme rencontre évoque une mise en présence déjà réalisée ou pensée. Les connotations sont multiples : anticipation, quête de l'autre consciente ou inconsciente, mais aussi renouvellement du fonctionnement relationnel à partir d'une seconde rencontre. REY, Alain, dir et MORVAN, Danièle, ed. « Rencontre. » *In Dictionnaire Culturel en Langue Française*. Vol. 3. Paris: Robert, 2005, p. 153.

occurrence de la convergence d'univers intimes, les raisons de cette inévitabilité sont à chercher dans la définition même du sujet. Les personnages de Mansfield sont, à la première lecture, comme à la seconde, souvent difficiles à cerner. L'univers fictionnel des nouvelles est une quête permanente de la vérité du sujet et la rencontre sera la condition d'une possible quête herméneutique à la fois sur l'autre et sur soi. Quand le microcosme se compose lui-même de sphères individuelles fuyantes, telles celle de Linda Burnell, personnage emblématique de l'œuvre de Mansfield, la question n'est plus de définir les enjeux de la rencontre mais d'en déceler les conditions exceptionnelles, malgré les obstacles aux flux subjectifs, malgré le repli sur soi. Le parcours vers l'autre ne peut-il être que tortueux ? Une intersubjectivité acquise au prix de détours et compromis insatisfaisants peut-elle générer un rapport épanouissant ? Le rôle joué par les pressions affectives et sociales peut-il être fédérateur ? Plutôt que de répondre à ces interrogations, il faudra cerner les nombreuses métamorphoses qui affectent à la fois l'individu isolé dans sa chair et son esprit, mais aussi dans la dyade qu'il compose avec l'autre dans l'œuvre de Mansfield.

Ouvert aux pensées intimes des personnages, le lecteur devra pourtant prendre soin de ne jamais se limiter à ce qui est paradoxalement offert comme une évidence de la suprématie de l'esprit sur le corps. Car si les nouvelles pourraient laisser penser que le mouvement intersubjectif est coordonné par les flux de pensée, l'articulation des corps et des esprits des sujets voués à se rencontrer est une condition essentielle à ce mouvement. La dimension sexuelle, trop peu souvent analysée en profondeur par une critique toute prête à laisser à l'auteure ses réticences apparentes sur cette question⁴, occupe pourtant une dimension prépondérante dans le sujet qui nous occupera ici. Quand l'époque explore d'identité sexuelle de chacun à travers les travaux de Freud, il paraît difficile pour l'œuvre littéraire d'échapper à la question. L'œuvre de Katherine Mansfield ne fait pas exception, et sous couvert de l'implicite, du symbolique et du métaphorique, aborde la rencontre sexuelle jusque dans les tabous tel que le lesbianisme. Si l'on doit envisager son œuvre sous l'angle de l'analyse freudienne, se pose alors la question du potentiel féministe de cette même œuvre, souvent éloigné de théories freudiennes phallogcentrées. Mansfield n'a jamais, à juste titre, été incluse dans le cercle des auteurs féministes. Mais de même qu'une écriture dite « féminine » n'échappe jamais à la question du féminisme, la production littéraire de Mansfield, qui accorde une place si étendue aux personnages féminins, doit être soumise à une analyse

⁴ C'est là un des points de discordance entre Katherine Mansfield et D. H. Lawrence. MANSFIELD, Katherine. « Letter to Beatrice Campbell, May 1916. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield: a Selection*. Ed. C. K. STEAD. London: Penguin Books, 1977, pp. 76-77.

orientée sur les problématiques féministes, ne serait-ce que qu'afin de vérifier qu'elles sont soulevées, et pas nécessairement développées.

La coordination du corps et de l'esprit de chacun est une autre des conditions de l'accomplissement du mouvement intersubjectif. On touche là à une seconde modalité de l'aspect subjectif de la rencontre, à savoir non plus l'intersubjectivité, mais l'« intrasubjectivité », la rencontre avec soi-même, cette dynamique introspective. Le personnage de Beryl Fairfield incarne à elle seule la complexité de la coordination entre corps et esprit. Elle invite également à envisager et à dépasser la traditionnelle dichotomie entre apparence et profondeur pour envisager d'autres formes de disjonction subjective. Elle laisse espérer, enfin, la possibilité d'une cohérence du moi, selon des modes originaux façonnés par les aléas du conscient et de l'inconscient, du psychologique et de l'affectif.

Les conditions de cette cohérence sont également à chercher en dehors de l'univers subjectif. Si une thèse a récemment été consacrée aux objets dans les nouvelles de Mansfield⁵, c'est qu'ils jouent un rôle majeur. L'univers de la néo-zélandaise n'est pas uniquement peuplé par les sujets mais aussi par nombre d'objets, naturels ou non, dont l'importance dépasse de loin la fonction décorative, utilitaire, ou même contextuelle. Quand l'objet surgit dans l'horizon intime des individus, c'est la définition même de l'animé et de l'inanimé non humain qui doit être remise en cause. Mansfield met en place une dynamique sujet-objet qui repose sur une combinaison inattendue entre des influences littéraires (le symbolisme), philosophiques (la phénoménologie) et scientifiques (la psychanalyse)⁶ et s'incarne ainsi paradoxalement dans un rapport sensoriel et charnel alors même qu'elle relève du méta-physique.

Qu'elle se décline en tant que rencontre intersubjective, « intrasubjective », ou entre sujet et objet, la rencontre exige finalement que l'une et l'autre – voire les autres – des entités impliqués dans le dynamisme soient à même de se définir elle-même et de définir l'autre. C'est donc en fait la définition de l'altérité même qui est l'enjeu de ce travail, à chacune des étapes qui mènent à la rencontre. Il s'agira alors de savoir, si malgré cet apparent panorama dystopique des relations intersubjectives, l'altérité doit inévitablement condamner à

⁵ LAMY-VIALLE, Elisabeth. « L'objet dans la littérature britannique de l'entre-deux guerres. » Thèse de doctorat. Université Paris 3, 1995.

⁶ En 1920, Mansfield disait à propos du rapport entre psychanalyse et littérature, « the Garden City of literature » : « [it] is only recently that the possibilities and the attractions of this desirable site have been discovered by the psychoanalysts ». MANSFIELD, Katherine. « Two Modern Novels. » *In Novels and Novelists*. Ed. John MIDDLETON MURRY. London: Constable, 1930, p. 9. 15 octobre 2010. <<http://www.nzetc.org/tm/scholarly/teiManNove.html>>.

l'aliénation, si donc l'altérité ne peut qu'être radicale, ou bien si, au contraire, elle peut être nuancée. La rencontre amène donc à une définition de l'altérité dans une perspective relationnelle, la seule qui conditionne la cohérence du moi, comme celle du cercle familial, et du réseau social. Si l'altérité s'installe au cœur de la problématique de la rencontre, c'est justement parce qu'elle n'est soumise ni aux catégorisations conceptuelles, ni aux partis-pris idéologiques.

Cet enjeu essentiel à l'analyse de la rencontre intersubjective est tout aussi indispensable à l'approche des croisements interculturels exposés – de façon discrète – dans l'œuvre de Katherine Mansfield au sens large. Il faut bien avouer que les nouvelles présentent une surface diégétique organisée en premier lieu autour d'enjeux intersubjectifs, affectifs et psychologiques. On ne parlera pour l'instant que d'une trame sous-jacente, donc. Des nouvelles écrites sur le vieux continent par une femme imprégnée de la culture coloniale de la Nouvelle Zélande qui l'a vue naître et grandir ne peuvent manquer d'évoquer le mouvement interculturel, ne serait-ce que pour vérifier si ce mouvement existe. Elles ne peuvent non plus échapper à la question corollaire de l'exil. Très jeune, Katherine Mansfield a pu voyager en Europe, comme un grand nombre de jeunes filles issues de la bourgeoisie coloniale. Dès son retour en Nouvelle-Zélande, elle n'a eu qu'un désir : y retourner⁷. « For some centuries now the Englishman has been a considerable traveller. War, adventure, commercial instincts, empire-building, the selfless missionary *spirit*, a profound faith in the English way of life, » écrit Ian Gordon en introduction à sa biographie de la nouvelliste⁸. Lorsque le moment de voyager en Europe se présente, Mansfield ne sait pas encore que les contraintes que lui imposeront sa maladie, ainsi que les aléas de sa vie de femme, la conduiront à passer beaucoup de temps hors de la métropole londonienne, en Allemagne, en Suisse, en Italie, et en France. Mais bien avant, déjà, l'existence de vagabonde de la jeune Kathleen Beauchamp s'était dessinée. Dès son plus jeune âge, de brèves et intenses rencontres et relations ont marqué sa vie, tant dans le domaine affectif qu'artistique. Son premier voyage en Europe était en grande partie motivé par sa brève passion pour un jeune prodige du violon, Arnold Trowell⁹. Plus tard, certains de ses voyages en France avaient pour objectif de rejoindre son amant, Carco. Ce n'est donc ni l'esprit d'entreprise, ni la curiosité culturelle qui ont mené

⁷ C'est afin de compléter leurs études dans la métropole que Vera, Charlotte, et Kathleen Beauchamp (15 ans) sont envoyées à Londres en 1903, jusqu'en 1906. Kathleen/Katherine repartira pour l'Europe en 1908, pour ne jamais rentrer en Nouvelle-Zélande. BERKMAN, Sylvia. *Katherine Mansfield: A Critical Study*. London: Oxford University Press, 1952, pp. 22-23, 31.

⁸ GORDON, *op. cit.*, p. 5.

⁹ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: A Biography*. London: Hamish Hamilton, 1978, pp. 10-11.

Katherine Mansfield sur le chemin du cosmopolitisme, mais bien des impératifs indépendants de sa volonté. L'exil de Mansfield s'est forgé autour de conditions physiques et affectives en premier lieu – intellectuelles et artistiques dans un second temps. Elle a passé un temps relativement équilibré entre la Nouvelle-Zélande et l'Europe. Lorsqu'elle quitte son île en 1908, elle ne sait pas encore que c'est pour ne jamais y retourner¹⁰. Prendre en compte cet exil et les errances européennes qui lui ont fait suite invite donc à interroger le potentiel créatif et interprétatif du déracinement et de la double culture.

Élargir cette interrogation du registre biographique individuel au registre collectif permettra d'aborder la perspective post-coloniale. L'enjeu de cette analyse serait donc dans un premier d'aller à la recherche des signes d'une trame culturelle, voire politique. Car Katherine Mansfield n'a jamais fait montre d'un véritable esprit politique. Si elle a longtemps fréquenté, par affinités individuelles plus que par engagement politique, les avant-gardistes inspirés du socialisme, ses écrits personnels – notes, lettres, journaux – ne sont que très rarement l'occasion de prises de position¹¹. D'ailleurs, le foisonnement intellectuel de l'époque ne saurait se limiter aux politiques fabiennes domestiques. L'enjeu colonial, au centre des préoccupations de l'époque de Mansfield, doit aussi trouver une place dans cette analyse. Le mouvement de rencontre s'accompagne d'un engagement, qu'il soit physique, émotionnel, affectif, politique, ou esthétique. D'où une inévitable curiosité pour le rapport entretenu par Mansfield avec le principe même d'engagement, mais aussi avec son engagement affectif, politique et philosophique. L'énigme que représente le positionnement de l'auteure, qui s'est toujours montrée discrète quant à ses opinions, pourra peut-être être partiellement élucidée, entre l'héritage du conservatisme colonial bourgeois et la tentation libérale d'une intellectuelle « moderne ». Les nouvelles pourraient ainsi permettre de comprendre quelle était la position de Katherine Mansfield au sein d'une littérature moderniste dont l'un des credos est le refus du politique en tant que tel, et la priorité accordée à l'individu.

Mais inscrire le déracinement de l'auteure au cœur de la problématique qui nous préoccupe ici revient aussi à affirmer la nécessité d'une approche influencée par la biographie

¹⁰ Dès lors, ses contacts avec l'environnement néo-zélandais se limiteront aux rares visites des membres de sa famille, et aux lettres échangées avec eux jusqu'à sa mort en 1923.

¹¹ C'est à l'occasion de sa rencontre avec Orage, fondateur de la revue progressiste *The New Age*, que Mansfield accède à un cercle d'intellectuels parmi lesquels se trouvent les partisans du Fabianisme. Elle-même n'a approché ces théories que de façon très périphérique. ALPERS, Anthony. *The life of Katherine Mansfield*. New York: Viking, 1980, p. 128. L'unique événement politique dans lequel elle semble s'être publiquement impliquée concerne un épisode du combat des suffragettes en Angleterre auquel elle a participé malgré elle. TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: une vie secrète*. Trad. Anne DAMOUR. Paris : Éditions Bernard Coutaz, 1990, pp. 64-66, 78.

de Mansfield. Les études littéraires ont toujours, à raison, souligné la nécessité d'éviter cet écueil qui consiste à céder à la tentation biographique, c'est-à-dire, à verser dans une analyse littéraire éclairée par la vie de l'auteur. S'il n'est pas question, ici, de céder à la tentation, il faudra pourtant bien accepter l'idée qu'explorer l'œuvre de Mansfield sans avoir au préalable pris connaissance des événements qui ont constitué sa vie serait une erreur qui amputerait le potentiel interprétatif. Il ne s'agit pas de faire de l'existence de l'auteure un outil analytique, mais plutôt d'inverser cette logique, en y cherchant les problématiques soulevées par la rencontre.

Katherine Mansfield a vu le jour à la fin du XIX^{ème} siècle, dans le Pacifique sud. Elle a rendu son dernier souffle au début du XX^{ème} siècle, en Europe. C'est entre ces périodes, entre ces dates, que les historiens situent « the turn of the century », que la culture anglo-saxonne a su saisir au point d'être capable d'en faire une expression consacrée, et l'exil de la Néozélandaise vers l'Europe. Entre les deux, aussi, se trouvent la genèse et le développement inachevé de l'œuvre de Mansfield. La simple traduction du terme « turn » impose le doute quant à ce qui caractérise cette période : s'agit-il d'un tournant, et donc d'un instant décisif en même temps que d'une radicale modification de la trajectoire socioculturelle ? S'agit-il plutôt d'une transition, qui l'inscrirait dans la durée indéfinie et une courbe d'évolution lente ? La critique historique s'est appliquée à lever ce doute, sans infirmer ni confirmer ni l'une ni l'autre des deux possibilités. L'époque dont Mansfield a été une observatrice assidue et à laquelle elle a apporté sa contribution intellectuelle, a connu de nombreux qualificatifs, appliqués aux domaines des sciences dures et technologies, des sciences humaines et sociales ou des arts, des plus enthousiastes, aux plus désabusés. L'empire britannique a vu sa domination géopolitique remise en cause par la guerre des Boer ; les structures socio-économiques bourgeoises ont été bousculées par l'émergence de nouvelles alternatives politiques et économiques ; la foi chrétienne s'est heurtée au rationalisme et à l'intellectualisme de penseurs venus proclamer la mort de Dieu ; l'univers physique a révélé la relativité de son système ; le rationalisme tout puissant a douté face aux explorations scientifiques de la psyché ; l'orateur a vu la solidité de son mode de communication se fissurer face aux théories de l'arbitraire du signe ; l'observateur confronté à l'art impressionniste n'a pu que constater les aléas de son pouvoir de perception. Un tel condensé du « turn of the century » est très réducteur, à dessein, car il a pour lui de créer un effet dévastateur qui illustre le ressenti de certains. Mais si l'époque est celle d'un effondrement des certitudes, elle est aussi celle de l'émergence d'un potentiel scientifique, sociopolitique, intellectuel, et culturel à explorer : l'émergence de cultures dites mineures, le développement

des nouvelles théories physiques (Einstein) et psychiatriques (Charcot, Freud, Jung), les explorations linguistiques de Saussure, les nouvelles techniques artistiques (symbolisme, expressionnisme) sont autant de nouvelles étapes de ce processus fondateur, en renouvellement permanent, et particulièrement actif au « tournant du siècle ». Et Katherine Mansfield a été l'une des volontaires qui a mené à bien cette exploration, en sa qualité d'éclaireur parfois, d'observateur secondaire en d'autres occasions. Car l'auteure, par son goût prononcé pour la lecture, était aussi une érudite. Ses lettres, journaux et cahiers de notes constituent un panorama des développements intellectuels de l'époque, vu sous l'angle critique d'une Mansfield sans concessions, fascinée par les peintres fauvistes¹², inspirée par Tchekhov¹³, critique ou admiratrice du talent de Gissing¹⁴, Woolf¹⁵, et de nombreux autres.

Immergée, ou observatrice de son époque, Katherine Mansfield n'a pu, comme nombre de ses contemporains intellectuels, que constater le processus de désolidarisation intersubjective et la rupture du monolithisme et de l'apparente stabilité des structures sociopolitiques. Pourtant chacun de ces événements ou processus supporte autant le nom de destruction que celui de fondation. Le contexte sociopolitique et culturel au sens large présente à la fois une destructuration propre à encourager des chocs où se creusent des béances à même d'empêcher la course des mouvements convergents et à créer de nouvelles formes de rencontre. Il s'agira alors de déterminer si l'immersion dans cette époque a pu, malgré tout, se matérialiser en une œuvre où la question de la rencontre en tant que rassemblement, réunion, est possible. Il faudra donc s'interroger sur la capacité de Mansfield à rapatrier les morceaux d'un tout socioculturel pour produire une œuvre homogène. La question de la cohérence de la pensée culturelle et, par ricochet, de l'œuvre elle-même, s'installe donc en profondeur de la problématique de la rencontre. La théorie critique qui me servira dans les développements à venir se dessinera donc nécessairement sous forme de cohabitation – harmonieuse, espérons-le – entre les influences structuraliste, psychanalytique, féministe et post-colonialiste contemporaines et antérieures à ce travail de recherche, et la théorie contemporaine à l'œuvre et à la vie de Mansfield. Il semble impossible de s'intéresser à une problématique mansfieldienne, quelle qu'elle soit, sans l'envisager sous les angles théoriques que l'époque de Mansfield a vu naître, se développer, que l'auteure elle-même a lues et commentées dans sa correspondance, ses notes, ou ses critiques.

¹² MEYERS, *op. cit.*, p. 59.

¹³ MANSFIELD, Katherine. « 21 August 1919 », « 5 January 1920 », « 21 December 1920. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield, op. cit.*, pp. 137, 164, 203.

¹⁴ « 23 May 1918. » *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ « April 1919. » *Ibid.*, p. 133.

Ce panorama intellectuel pose justement la question de la place de l'auteure au sein de l'élite intellectuelle de son époque. Mansfield semble avoir toujours entretenu des liens plus ou moins serrés avec ses contemporains penseurs, auteurs et artistes tels que Beatrice Hastings, compagne d'Orage¹⁶, V. Woolf¹⁷, ou D.H. Lawrence¹⁸ (avec qui elle a entretenu une amitié contrariée par leurs points de vue artistiques divergents) sans pourtant avoir fait partie des cercles officiels modernistes. Le Bloomsbury Group ne faisait pas partie de son univers immédiat ou bien ce sont seulement quelques-uns de ses représentants qui ont eu l'heur de la rencontrer. L'élitisme du Bloomsbury n'était pas pour elle, qui était sévèrement jugée par certains de ses membres¹⁹, mais elle savait en revanche louer les talents individuels, à commencer par celui de Woolf, qu'elle n'avait pourtant rencontrée qu'en de rares occasions. Car Katherine Mansfield n'a fréquenté ses contemporains que, bien souvent, par le biais épistolaire, rendant extrêmement difficiles les opportunités de collaboration prolongée. Rien, d'ailleurs, ne laisse à penser qu'elle aurait souhaité de telles collaborations, à l'exception peut-être de son travail avec Orage²⁰ et S. S. Kotliansky²¹. Influencée par ses pérégrinations, autant que par son caractère parfois versatile, le positionnement intellectuel de Mansfield au sein de son époque semble donc rester ambigu, indubitablement marqué par de multiples rencontres, mais sans qu'on puisse en évaluer a priori la réelle portée. Son œuvre peut-elle apporter un éclairage quant aux influences littéraires et intellectuelles qui ont su trouver un chemin jusqu'à elle et s'ancrer là ? Une réponse à cette question permettrait d'évaluer en quoi l'auteure était moderne, mais aussi moderniste, et selon quelle définition.

Le territoire culturel de son œuvre fictionnelle se décline en deux espaces géographiques majeurs, eux-mêmes caractérisés par une grande diversité. Il y a d'une part, cette Nouvelle-Zélande de l'enfance, qui servira de décor – et plus encore – aux nouvelles majeures de Mansfield, telles que « Prelude » ou « At the Bay », et à de nombreuses nouvelles mineures, mais non moins essentielles à l'analyse. Par ailleurs, l'Europe occupe une place

¹⁶ C'est par l'intermédiaire de la revue *The New Age* que leur rencontre intervient.

¹⁷ Mansfield et Woolf ont entretenu des liens épisodiques et ambigus dès leur rencontre en 1916. MEYERS, *op. cit.*, pp. 136-148. STRATCHAN, Walter J. « Virginia Woolf and Katherine Mansfield: Facets of a Relationship. » *Contemporary Review* 256.1488 (1990), pp. 16-21.

¹⁸ À partir de 1913, Mansfield et Murry développèrent une amitié contrariée avec D.H. et Frieda Lawrence qui a été l'occasion de nombreux échanges intellectuels. MEYERS, *op. cit.*, pp. 78-104.

¹⁹ À ce sujet, Jeffrey Meyers écrit : que Mansfield était « sometimes the victim of Bloomsbury malice. » *Ibid.*, p. 138.

²⁰ Orage publie ses premières nouvelles en Europe dans *The New Age*. TOMALIN, *op. cit.*, pp. 104-112.

²¹ Cf. CONROY, Geraldine L. « "Our Perhaps Uncommon Friendship": The Relationship between S. S. Kotliansky and Katherine Mansfield. » *Modern Fiction Studies. Numéro Spécial « Katherine Mansfield »* 24.3 (1978), pp. 355-367 et DICKINSON, J. W. « Katherine Mansfield and S. S. Kotlianski ». *Revue de Littérature Comparée* 45.1 (1971), pp. 79-99.

prépondérante sur un plan numérique, dans la mesure où une grande partie de l'ensemble de nouvelles se situe sur ce continent²². Mais cette répartition binaire, qui semblerait suggérer une dichotomie entre l'un et l'autre des antipodes, n'est en rien représentative du rapport créé par Mansfield entre l'un et l'autre des continents. Car les nouvelles sont à la fois l'occasion de briser les descriptions monolithiques de chacun des deux espaces, mais aussi de suggérer les espaces réels ou symboliques de rencontre. Motivée par une curiosité analytique quant à l'organisation géopolitique mondiale, Katherine Mansfield dessine un univers qui fut le sien. Guidée par la dynamique des flux, elle utilise la confluence des diverses identités nationales et réunit des différentes acceptions de ce terme pour mettre à jour le stéréotype culturel, et, peut-être, mener à une représentation plus proche des réalités culturelles de la Nouvelle-Zélande, comme de l'Angleterre, l'Allemagne, ou la France.

Posons dès à présent ce constat reconnu par tous: si on la place en regard d'un auteur tel que Kipling, Katherine Mansfield n'est pas un écrivain colonialiste, pas plus qu'elle n'est un écrivain post-colonialiste, si on considère son œuvre en regard de celle de Conrad. Qui plus est, la définition de ces deux termes est encore aujourd'hui sujette à caution. Pourtant des nouvelles telles que « Ole Underwood », « Millie », ou « The Woman at the Store » renvoient à une Nouvelle-Zélande encore peuplée par des pionniers, celle de l'outback sauvage. C'est l'occasion d'un retour à la phase même de colonisation du territoire par le colon britannique, et donc au premier contact durable entre les deux. D'autres nouvelles (« Prelude », « At the Bay », et bien d'autres encore) ouvrent la perspective sur une Nouvelle-Zélande de la périphérie de l'archipel, où la phase de colonisation atteint un degré de sophistication que d'autres nommeraient civilisation. Il est alors possible, à travers cette diversité, de retracer une chronologie critique de l'approche, par le colon, de l'archipel néo-zélandais. Peut-on espérer un mouvement inverse, qui verrait la colonie se rapprocher de la mère-patrie, sur son territoire géographique de l'hémisphère ? Le mouvement semble utopique si on l'envisage en tant que flux unilatéral et massif, à la manière du colonisateur. Il faudra alors chercher les moyens détournés et intermédiaires par lesquelles la colonie parvient à se manifester aux yeux du vieux continent, sur un territoire géographique, peut-être, artistique, plus sûrement.

L'époque offerte au lecteur est celle d'une modernité qui implique la vitesse de flux des hommes et des marchandises tout en entrant dans une phase de déclin colonial. C'est aussi celle d'une grande guerre propre à briser la dynamique de cette course à la modernité. Assez

²² On peut estimer qu'environ 50 % des nouvelles publiées sous forme de recueil se déroulent de façon clairement identifiée ou identifiable sur le continent Européen.

pessimiste quant à l'idée et l'expérience de la guerre²³, Mansfield n'évoque le conflit belligérant que dans quelques nouvelles, et sans jamais le placer au premier plan contextuel ou diégétique. Pourtant, il sera intéressant de voir si ces rares et discrètes allusions peuvent contribuer à dessiner une modulation des flux et échanges induits par la modernité. Et si cette modernité existe bien, quels échanges peuvent-ils produire, au-delà du pragmatisme commercial et touristique ?

Mais il semble impossible qu'un auteur comme Mansfield ne puisse s'interroger sur le rapport du sujet à son environnement immédiat. Si l'on peut aisément penser, comme l'attestent certains indices²⁴, que les nouvelles sont contemporaines à l'existence de l'auteure, on doit en revanche composer avec l'absence de marqueurs temporels ou géographiques exacts qui permettraient de saisir immédiatement les zones de contact du sujet et de son époque, du sujet et de son territoire. Pourtant le lecteur, dès la première lecture, aura saisi le contexte de guerre qui entoure l'intrigue de « A Journey to Bruges » ou bien encore « Two Tupenny Ones », de même qu'il saura situer les nouvelles dans l'un ou l'autre des deux hémisphères, en Nouvelle-Zélande, ou dans un pays européen. La rencontre devient ici une problématique de lecture, où l'enjeu est la matérialisation discrète mais incisive d'un univers fictionnel face aux attentes et préconceptions d'un lecteur souvent passif.

Car c'est bien le langage qu'il faudra envisager comme la condition même d'un accès aux modalités et subtilités de la rencontre intersubjective, ou interculturelle. Existe-il seulement un langage à même de restituer l'expérience intime de la rencontre intersubjective, et celle des échanges interculturels ? Dentellière de la langue anglaise – mais aussi d'autres langues²⁵ – Mansfield sait jouer à la perfection du caractère arbitraire du langage et de ses spécificités structurelles. Sur le chemin de l'œuvre de Mansfield, le lecteur trouvera de quoi faire de l'accès à l'univers mansfieldien un parcours actif plus qu'une évidence. Mansfield revient sur l'évidence même de l'apparent lien entre écriture et lecture, entre auteur et lecteur, mais celui-ci livre également toute sa richesse. Car il s'agit pas simplement d'une écriture de

²³ Peu de temps après la fin de la première guerre mondiale, elle écrit: « But through everything it is the calmness of those sea-governed men which compels us most. Shall we of the land ever be calm again? Shall we ever find our way out of this hideous Exhibition with its lights and bands and wounded soldiers and German guns? There is a quivering madness in all this feverish activity. Perhaps we are afraid that when we do reach the last turnstile we shall push one another over the edge of the world, into space—into darkness. » MANSFIELD, « A Citizen of the Sea. » *In Novels and Novelists*, p. 9.

²⁴ Parmi ceux-ci, les références obliques à la première guerre mondiale, les descriptions d'une Nouvelle-Zélande encore largement rurale, etc.

²⁵ En jeune fille de bonne famille, Katherine Mansfield maîtrisait largement le français, l'allemand, l'italien, mais aussi, de façon plus modeste, le russe et le latin. TOMALIN, *op. cit.*, p. 32.

la rencontre, mais bien d'une poétique de la rencontre, soit, si l'on se réfère à la théorie aristotélicienne, une création. Si la rencontre intersubjective et interculturelle ne se donne qu'à condition que la poétique le permette, il est inversement vrai que la création littéraire et artistique au sens large repose sur une dynamique de rencontre. Les nouvelles ne sont pas qu'une écriture, un tracé graphique, reproduction imparfaite de l'idée. Elles sont aussi le produit d'une collaboration artistique dont Mansfield est le maître d'œuvre. Sensibilisée à l'art musical et à l'art pictural très jeune, et davantage qu'une jeune fille de bonne famille moyenne, l'auteure fait de la nouvelle le lieu expérimental – et pourtant très abouti – d'une construction artistique élaborée autour de références littéraires et d'influences musicales et picturales identifiables ou génériques. L'intérêt est ici de comprendre comment peuvent s'agrèger ces références et influences pour former un ensemble accessible et cohérent où le mot reste maître-mot.

On tentera ainsi de saisir quel peut-être le pouvoir de ce mot, couché sur la page, en apparence, donc, prisonnier de l'organisation syntaxique et de la valeur sémantique inscrites par une auteure aux commandes. Emprisonné entre celle qui l'écrit et celui ou celle qui le lit, le sème prend toute son ampleur dans un dispositif où le sens et les sens, l'esprit, aussi bien que le corps, sont mis en jeu, remettant en question l'impossible rencontre entre auteur et lecteur, entre objet-texte et sujet-lecteur.

Cette courte exploration des implications diégétiques et stylistiques recouvertes par le sujet de recherche qui nous intéresse ici dessine ainsi trois horizons d'attente : le premier exige d'explorer les modalités d'une rencontre intersubjective et intrasubjective ; le second invite à confirmer la possibilité d'une rencontre intra et internationale ; le troisième et dernier désigne la rencontre interculturelle comme origine d'une poesis originale à définir. Dans un premier temps, la problématique de la rencontre intersubjective nous invitera à revenir aux sources de la définition même du sujet, afin d'établir les conditions et configurations d'une rencontre intersubjective et intrasubjective. Je soulèverai de ce fait la problématique de l'altérité et tenterai de mettre à jour la gestion de cette altérité en apportant une perspective diversifiée mais organisée selon des dispositifs institutionnels, familiaux, sentimentaux, sexuels, et intellectuels. Déplacer les enjeux du personnel à l'impersonnel, du microcosme intime au macrocosme social et géopolitique me permettra d'envisager la possibilité d'une rencontre intra-nationale et internationale. C'est en élargissant les perspectives analytiques de l'espace provincial à l'espace urbain, du contexte social domestique à la structure impériale globale, et à l'organisation internationale que je m'appliquerai à situer les enjeux sociopolitiques, mais aussi et surtout socioculturels, et identitaires. En filigrane se posera la

question du rapport entre une structure et le mouvement qu'implique la rencontre. Enfin, je soumettrai l'intitulé de cette thèse à un renversement imparfait afin d'évaluer les rencontres interculturelles impliquées dans la mise en place d'une poétique mansfieldienne. Il s'agira de retrouver les origines de l'amalgame mais également de situer l'originalité de cette poétique sur un plan quantitatif (quelles en sont les limites expérimentales ?) et qualitatif (quelles aires culturelles sont impliquées ?). C'est à cette condition que la rencontre et sa poétique telles que Katherine Mansfield les a écrites mettront en valeur les parcours individuels et collectifs des acteurs intra et extradigétiques de son œuvre. C'est également par ce biais que pourra se concrétiser une rencontre féconde entre le lecteur critique et l'œuvre de Mansfield.

PREMIÈRE PARTIE : QUÊTES INTERSUBJECTIVES

CHAPITRE 1 : Au seuil du Deux, résistances et réticences

La rencontre, rapprochement d'entités, humaines, en ce qui nous concerne ici, ne peut a priori s'établir que dans un espace, qu'il soit géographique ou symbolique. Afin que ces individualités évoluent du singulier au pluriel, du « je » au « nous », il faudra pourtant traverser cet espace transitionnel qu'est le seuil. Frontière visible ou invisible, le seuil invite à accéder à un autre, autant qu'il impose des barrières. Chez Katherine Mansfield, il apparaît que l'accès à l'autre n'est pas une évidence. La rencontre est autant une quête de l'autre qu'une quête de soi. Elle est encore une lutte contre l'autre, et soi-même. Il s'agit de l'aboutissement d'un processus complexe, à étapes, défini par les énigmes ou obstacles issus de failles humaines ou structurelles.

1. Freins structurels et failles individuelles

1.1. Défaillance de la parole

La pensée collective, influencée par l'approche sociétale, envisage généralement la rencontre comme étant intimement liée à un échange verbal, initiation à la communication. Chez Mansfield, la parole, manifestation audible, de la rencontre, existe toutefois largement dans le semblant. L'auteure reprend une des thématiques héritées de la tradition austénienne¹ pour suggérer la dichotomie tragique qui existe entre conversation et communication², dans le milieu bourgeois principalement. Celle-ci est au cœur même de la problématique de « *The Dove's Nest* ». La veuve Fawcett et sa fille reçoivent la visite impromptue d'un riche américain, ami de feu Mr. Fawcett. L'homme est charmant, doté d'excellentes manières, tout comme ses hôtes. Or, c'est précisément cette éducation à la sociabilité qui s'impose comme frein à la rencontre : la conversation s'engage autour de thèmes particulièrement superficiels tels que la Riviera ensoleillée et les hôtels locaux, ainsi que le mobilier de la villa (441). Rien

¹ Une grande partie des romans de Jane Austen incluent des scènes où l'art de la conversation à des fins sociales est ironiquement mis en scène par l'auteure. Mansfield avouait volontiers avoir une « petite faiblesse » pour ses œuvres. MANSFIELD, « *A Ship comes into the Harbour.* » *In Novels and Novelists*, p. 108.

² On définira la conversation en tant que processus langagier de surface, qui implique un échange de propos, là où la communication est un processus en profondeur, créateur de lien entre communicants, sur la base d'un échange d'informations ou d'idées, au moyen d'une forme de langage.

ici ne semble différer des premières rencontres parfois malaisées entre inconnus. La stratégie de Mansfield consiste alors à jouer sur le principe du double identique. Ces personnages se rencontrent une seconde fois. Là où les protagonistes auraient dû voir leurs sujets de communication évoluer, les thèmes abordés restent les mêmes, au point que certains extraits sont, pour ainsi dire, superposables :

“Is it your first visit to the Riviera?”

“It is,” said Mr Prodger. “The fact is I was in Florence until recently. But I took a heavy cold there –”
(441)

“Is it your first visit to the Riviera?” asked Miss Anderson graciously, dropping her handkerchief.

“It is,” answered Mr Prodger composedly, and he folded his arms as before. “The fact is I was in Florence until recently, but I caught a heavy cold –” (451)

La concrétisation de toute rencontre dépend en partie du passage de la conversation, jeu social, à la communication, enjeu sociétal. Or celui-ci semble bloqué à un stade structuré par les convenances, où la subjectivité, et donc l’individualité, n’ont pas d’espace où s’exprimer. L’enjeu sociétal étouffe l’individualité : la libération de la parole devient un enjeu existentiel.

Cette crispation se confirme dans les nouvelles consacrées non plus à une première rencontre, mais à une énième rencontre, comme dans « Psychology ». La conversation ici n’est plus simplement babillage social, mais se veut échange intellectuel entre deux personnes qui ont pris l’habitude se retrouver. Cependant, l’échange démarre et se poursuit maladroitement : la parole semble échouer à créer un contact durable et solide entre les deux personnages. Or, comme l’a affirmé Laurent Lepaludier, « instead of marking the separation between people, silence can also be a time for communion, a moment which abolishes the usual categories of space. [...] This is only possible on particular occasions. Otherwise, silence is experienced as distance and depth³. » La distance par le silence est en effet suggérée dans cette nouvelle. Elle est ensuite confirmée de façon plus radicale par de multiples jeux sur la dualité. La dichotomie entre cette conversation prétendument intellectuelle et maladroite et

³ LEPALUDIER, Laurent. « Beyond Binary Knowledge? A Cognitive Approach to K. Mansfield’s “Psychology”. » In DUBOIS, Dominique, LEPALUDIER, Laurent et SOHIER, Jacques, dir. *Les nouvelles de Katherine Mansfield : actes du colloque des 16 et 17 janvier 1998*. Angers : Presses Universitaires d’Angers, 1998, p. 74.

un véritable échange est mise en évidence par un procédé de double dialogue. Les mots articulés qui se répondent existent en parallèle aux mots du cœur, tus par l'un et l'autre :

He wanted to murmur: "Do you feel this too? Do you understand it at all?"... Instead, to his horror, he heard himself say: "I must be off [...]."
(116)

"You've hurt me – hurt me," said her heart. "Why don't you go?"
(117)

La critique a perçu ici « un dédoublement de la parole comme négation de son fonctionnement⁴ », et il semble en effet que griefs et désirs restent inarticulés, inexprimés. Ceci les oblige ainsi l'un et l'autre à rejouer sans cesse la comédie peu convaincante de la confluence intellectuelle de deux esprits, empêchant la rencontre d'évoluer du registre intellectuel au registre affectif.

Le phénomène est plus cruel encore dans son ironie dans « *Marriage à la Mode* », dont le titre annonce un idéal moderne du couple. William et Isabel sont mariés depuis quelques années, mais William, dont le bureau est situé en ville, ne rentre chez lui qu'en fin de semaine, laissant Isabelle à ses amis mondains. Les retrouvailles devraient donc, selon toute logique, être empreintes de familiarité et de chaleur communicative. La scène est décevante par rapport aux attentes « romanesques » que pouvaient créer le titre :

"Hillo, William!" She was at the station after all, standing just as he had imagined, apart from the others, and – William's heart leapt – she was alone.

"Hallo, Isabel!" William stared. He thought she looked so beautiful he had to say something, "You look very cool." (314)

La parole est ici symptôme en même temps qu'instrument des écueils de la rencontre. La modulation du terme « hello » permet tout d'abord de marquer visuellement et oralement la discordance entre les deux. En outre, l'instant de silence observé par William avant d'enchaîner donne à l'échange l'aspect d'un écho défectueux qui échouerait dans un vide sonore. Enfin, lorsqu'il retrouve la parole, c'est un euphémisme qui traduit ses pensées. La parole défaillante est, qui plus est, handicapée par le défaut du langage, impropre à traduire les pensées. Le mi-dire, ou le non-dit s'impose comme intermédiaire entre l'un et l'autre. Le

⁴ BESNAULT-LEVITA, Anne. *Katherine Mansfield: Selected Stories, ou la voix du moment*. Paris : Messene, 1997, p. 88.

silence devient le symptôme d'un « bruit » dans la communication, selon les définitions des linguistes Shannon et Weaver⁵. Le contact est imparfait, rendant la communication impossible. Le passage de l'un au deux est soumis à une forme de mutilation.

1.2. Identité protéiforme

1.2.1. Hyper-personnalités et hypo-personnalités

Les failles de la psyché humaine font l'objet d'une attention toute particulière chez Mansfield. Celle-ci s'est penchée avec attention sur le profil psychologique de ses personnages, tentant de dessiner des profils-types, sans pour autant sombrer dans la caricature grossière. Ainsi, la compatibilité entre les profils psychologiques des personnages semble conditionner en partie la rencontre. Si l'équilibre entre les deux pôles d'un couple est essentiel à un contact satisfaisant, il faut également que chacun présente une personnalité affirmée et équilibrée. Or, ce cas de figure est rare dans les nouvelles. Le phénomène affecte plus largement les hommes, « hollow men⁶ », ou plutôt « shadow men », dont la vie intérieure est plus riche que ne le laisse présager l'affirmation minimale de leur personnalité. « Feuille d'Album » est construite autour du personnage d'un artiste solitaire dont le désir de rencontrer sa voisine d'en face reste insatisfait. Reclus dans son studio la plupart du temps, ses fantasmes de relation amoureuse avec la jeune femme sont riches, vivants ; les scènes dans lesquelles il se projette sont détaillées et montrent un jeune couple heureux. Mais Ian se contente de regarder sa voisine. Peintre, il se morfond dans une position d'esthète, observateur de son modèle, non pas sujet d'un tableau, mais objet de ses fantasmes. Il stagne donc dans un statut de voyeur, à l'étroit dans une personnalité-cliché d'artiste timide, « [too] shy altogether. With absolutely nothing to say for himself » (160). L'homme au sens large, que la structure sociale bourgeoise post-victorienne du début de XX^{ème} siècle définit encore comme un être entreprenant, dominant sa propre existence et celle des autres, peut s'avérer incapable d'être à la hauteur des attentes sociales et, au contraire, endosser le rôle de l'élément passif.

⁵ En 1948, Shannon et Weaver établissent un schéma communicationnel où la transmission du message entre la source et le destinataire est compromise par le « bruit », « altération du signal » due à une distorsion du son, de la forme ou à une erreur de transmission. SHANNON, Claude E. et WEAVER, Warren. *Théorie Mathématique de la Communication*. Trad. J. COSNIER, G. DAHAN G et S. ECONOMIDES. Paris : C.E.P.L., 1975, p. 36.

⁶ L'expression est empruntée au titre éponyme du père de T.S. Eliot. ELIOT, Thomas Stearns. « The Hollow Men. » *In Collected Poems, 1909-1962*. London: Faber & Faber, 1963, pp. 87-92.

Car c'est bien dans une logique passive-agressive que doit être envisagé le déséquilibre entre hypo-personnalités et hyper-personnalités. L'une des nouvelles est dotée d'un titre transparent, « The Man Without a Temperament ». De façon assez révélatrice, toute référence à l'homme en début de nouvelle n'est faite qu'au moyen du pronom personnel « he ». Le pronom de la troisième personne s'apparente paradoxalement à une non-personne, ce qui crée un effet tout à fait impersonnel pour cet homme déjà sans nom, et dont l'identité est ainsi entamée. Mais c'est dans son rapport à son épouse que s'opère le déséquilibre. « Il » est au service de son épouse, qui lui laisse pourtant bien peu de place. La réciprocité affective équilibrée est irréalisable entre eux tant l'une a une personnalité écrasante au détriment de l'autre. Aucun échange véritable n'est possible. C'est la distribution de la parole qui en est le premier signe : une très large part du dialogue est consacrée aux interventions de l'épouse. C'est ensuite la qualité et la tonalité de ces interventions qui confirme cette première impression. Ses interventions ne sont qu'enchaînement d'ordres déguisés (« Won't you bring the other [chair] up closer? » 130 ; « Leave me here and go for a little constitutional, won't you? » 136) et questions ou interrogations rhétoriques (« What happened? What kept you? The tea's here, you see. I've just sent Antonio off for the hot water. Isn't it extraordinary? » 131 ; « You do know what nutmegs smell like – do you, Robert? » 131; « Robert, do you mind if I go to bed very soon? Won't you go down to the *salon* or out into the garden? » 141). Face à la passivité de l'homme servile, le monopole de la parole associé aux interrogations, rhétoriques pour la plupart, fait office de harcèlement. Les questions sont en effet formulées de façon très courtoise, mais l'itération transforme ce mode d'expression en manifestation agressive. L'ensemble ne laisse aucune chance aux deux unités du couple : le contact ne peut s'établir. On aboutit ici à une situation à sens unique, et sans issue. Or toute rencontre nécessite un mouvement conjoint pour satisfaire les parties concernées. Le déséquilibre des profils ne peut produire qu'un contact avorté, aussi répétitif soit-il. En son seuil, la rencontre requiert un contrôle de soi.

1.2.2. Polymorphisme identitaire : l'être, les êtres, le paraître.

Or, il paraît bien difficile d'accéder à une maîtrise de soi, si l'on considère les particularités identitaires des personnages de Katherine Mansfield. La rencontre est en effet rendue plus ardue encore par des contingences identitaires, dont un bref panorama peut ici donner un aperçu de leur impact dans un registre intersubjectif. Les personnages sont soumis

à un polymorphisme identitaire⁷, dont il n'est question pour l'instant que d'en faire un constat. Tel est le cas de Raoul, le personnage principal et narrateur de « Je ne Parle pas Français ». Raoul est un poseur narcissique dont l'égoïsme le mène à faire des rencontres dans lesquelles il ne souhaite en aucun cas s'impliquer. Ce cas de figure se présente lorsqu'il rencontre Mouse, la compagne de son ami Dick. Lorsque ce dernier abandonne la jeune femme, Raoul, pourtant très curieux à son sujet, préfère faire acte de lâcheté, et l'abandonner à son sort. Il renonce ainsi à une seconde rencontre qui se muerait en relation. Pour Mouse, dont on ne sait que peu de choses, le problème est différent : elle rencontre Raoul, le charmant et spirituel ami français de son compagnon, mais ne sait pas encore qu'elle sera abandonnée par ce même Raoul, qui est pourtant aussi un Français volage. Car Raoul l'avoue lui-même, il dépend également d'un « other self », « chasing up and down out in the dark », « like a lost dog who thinks at last , at last, he hears the familiar step again » (65). La comparaison avec le chien errant, Cerbère à deux têtes en quête du prochain visiteur de son enfer personnel, confère ici une double identité humaine et bestiale à Raoul.

La mythologie ouvre donc la porte aux analogies avec les figures multi-faces, mais il n'est pas ici question de personnages Janus, dont les deux faces s'opposent, mais plutôt de l'émergence de traits dominants, puis de leur régression dans l'ombre, à la manière de Jekyll et Hyde. Linda Burnell constate ce phénomène chez son mari, dans « Prelude ». Si, au quotidien, elle redoute la présence d'un Stanley exigeant, elle reconnaît avoir une tendresse particulière pour un Stanley plus innocent et plus humble, « [not] the Stanley whom every one saw, not the everyday one ; but a timid, sensitive, innocent Stanley who knelt down every night to say his prayers, and who longed to be good » (222). Au Stanley adulte, patriarche autoritaire en devenir, s'ajoute un Stanley infantilisé dans une position d'humilité face au Dieu tout puissant. Dans les deux cas, il ne s'agit pas seulement d'une dichotomie tenant au caractère. La narratrice insiste en effet sur le terme « self », comme elle le fait également dans « A Married Man's Story » (427). C'est d'ailleurs ici que cette multiplicité identitaire problématise la rencontre: « It is the owner, the second self inhabiting [the human beings], who makes the choice for his own particular purposes, and [...] it's the second self in the other which responds » (427). La rencontre ne se joue donc pas entre deux êtres mais quatre, si ce n'est plus, dont certains sont tyranniques, d'autres impuissants. La définition deleuzienne

⁷ A ce stade de l'analyse, et en ce qui concerne l'auteure elle-même, on s'en tiendra à la formule « polymorphisme identitaire », Katherine Mansfield n'ayant donné que peu d'indications permettant de définir plus clairement la frontière pourtant essentielle entre multiples personnalités et multiples identités, à l'exception du terme « self ».

de la « synthèse disjonctive »⁸ trouve donc dans les nouvelles de Mansfield une illustration adéquate :

Le moi dissous s'ouvre à des séries de rôles, parce qu'il fait monter une intensité qui comprend déjà la différence en soi, l'inégal en soi, et qui pénètre toutes les autres, à travers et dans les corps multiples. Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède⁹.

L'adéquation avec l'œuvre de Katherine Mansfield se heurte toutefois à un détail clé : on peut difficilement recouper l'expérience de chacun de ces personnages, et s'arrêter sur une définition du phénomène (s'agit-il de « rôles », comme le veut Deleuze, de multiples personnalités, ou de multiples identités, comme le suggère le terme « self » ?). Mais la définition de Deleuze manifeste aussi très clairement certains phénomènes dominants : les personnages de Mansfield n'ont que peu de contrôle sur leurs désirs, ou plus exactement sur la concrétisation de ces désirs lorsqu'ils impliquent un autre – un autre soi, ou un autre *autre*. Ce dernier point devra faire l'objet d'une analyse détaillée dans un cadre intrasubjectif¹⁰. Mais en ce qui concerne la perspective intersubjective qui nous préoccupe ici, une question reste en suspens : comment, alors, stabiliser son attention sur un mouvement continu vers la rencontre avec un autre, potentiellement soumis à la même synthèse disjonctive ?

Le schéma identitaire du sujet est d'autant plus complexe que la synthèse disjonctive cohabite avec une approche plus traditionnelle de la dichotomie être-paraître. Raoul est certes victime du syndrome mansfieldien de polymorphisme identitaire, mais, on l'a constaté précédemment, il est aussi un poseur, conscient des effets qu'il crée. La première rencontre avec Mouse se joue sur le paraître : Raoul noue une cravate de soie noire à pois argentés tout en répétant le discours, avantageux pour lui-même, qu'il souhaite faire à Dick en guise de bienvenue. La narratrice en conclut : « He was looking the part. He was the part. » (75). Le glissement de « look » à « be » suffit à synthétiser la philosophie Mansfieldienne : entre être et paraître, il existe une confusion certaine. « The Married Man » lui-même cède à cette confusion, bien qu'il semble en être la victime plus que l'instigateur. Toute rencontre avec sa femme est l'occasion de jouer un rôle, phénomène qui s'étend à l'univers qui l'entoure :

⁸ DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1977, p. 348.

⁹ *Ibid.*, p. 346.

¹⁰ Cf. Première Partie, Chapitre 3, 2.2. « True to oneself? Which self? »

She is gone; she will not come back again to-night. It is not only I who recognize that – the room changes too. It relaxes, like an old actor. Slowly the mask is rubbed off; the look of strained attention changes to an air of heavy, sullen brooding. (428)

Le motif du masque – polysémique chez Mansfield – suggère à nouveau une dichotomie entre être et paraître. Mais ce que l'on retiendra dans un premier temps n'est pas tant la rupture que la transition de l'être au paraître, voire à l'autre en soi. Mais les termes « changes », « relaxes », « slowly » représentent la véritable clé de ce passage et probablement de l'analyse de la question identitaire. Tous renvoient à l'idée d'un glissement, et ce également dans leur aspect phonétique (les consonnes sifflantes et chuintantes). Ce n'est pas seulement le glissement, mais l'envol qui caractérise également Bertha, dans « Bliss ». Celle-ci est incapable d'entrer en contact avec son mari, capable seulement de fantasmer la rencontre avec Pearl, et assimilée à un oiseau par le biais de la métaphore (« down she flew », 94-95). Le verbe « voler » n'est plus indicateur du pas aérien d'une héroïne de roman sentimental, mais de l'inconstance de l'être volage. Les motifs du glissement et de l'envol amènent alors à envisager l'être humain selon Katherine Mansfield en tant que flux. Cette fluidité de l'être, capacité quasiment morphique à devenir autre pour échapper à un moi indéfini, est un obstacle majeur à la rencontre en ce qu'il crée une instabilité. Or, une rencontre paraît difficilement envisageable si les parties concernées sont fuyantes.

La fluidité affecte alors le temps de la rencontre, et occasionne des problèmes de synchronie entre les prétendants à la rencontre. Les personnages de « Six Years After » sont les premières victimes de cette a-synchronie. Suite au décès de leur fils, les deux époux se sont éloignés l'un de l'autre – si tant est qu'ils aient été proches un jour. L'instant saisi par la nouvelle pourrait être l'occasion d'une seconde chance, d'une seconde rencontre. Mais dès les premiers paragraphes, le narrateur, dont on suit les pensées, brise cet espoir en révélant un détail sur l'histoire de leur couple qui n'a de couple que le nom : « They had been married twenty-eight years, and it was still an effort to him, each time, to adapt his pace to hers » (455). La description d'un détail physique sert de déclencheur au déroulement d'une intrigue où le décalage entre ces deux êtres n'est plus seulement physique, mais comportemental, au sens large. L'un et l'autre sont isolés dans leur espace intime, entraînés dans un cercle infernal à des rythmes qui ne concordent pas. Le lieu et l'instant où se retrouver leur échappent. Linda et Stanley, dans « Prelude », sont confrontés à une situation similaire: « The stairs were too narrow for them to go up arm in arm » (38). La scène est d'autant plus symbolique que

l'étreinte de leurs bras aurait été la rencontre physique prélude à la rencontre totale sexuelle, dans la chambre à coucher, au premier étage. Ici, comme dans « Six Years After », l'impossible co-gestion de l'espace est signe d'une a-synchronie. En l'absence d'un espace et d'un temps mutualisés, la rencontre ne peut s'accomplir.

Dans un rapport totalement inversé, la synchronisation démesurée peut mettre en échec toute tentative de contact. « Psychologie » tient ici lieu d'exemple, principalement parce que la nouvelle est construite sur la base d'un dialogue malaisé entre un homme et une femme. L'espoir d'une connexion par la parole est prégnant, chez le personnage masculin comme chez le personnage féminin. Pourtant, le silence s'est installé. « And then, both of them broke it. She said : "I must make up the fire ," and he said: "I have been trying a new..." Both of them escaped. » (114). La synchronie de leur mouvement l'un vers l'autre était trop parfaite. Elle échoue lorsque les mots de l'un et l'autre se percutent, créant ainsi un effet de recul chez l'un comme chez l'autre. Le désir d'aller vers l'autre se heurte aux caprices de la temporalité. Ni la synchronie, ni l'a-synchronie n'aboutissent à la rencontre. Celle-ci paraît subordonnée à une ironie tragique dont les êtres sont les pantins, à la manière de personnages shakespeariens soumis à la Roue de La Fortune. Dans l'œuvre fictionnelle de Katherine Mansfield, la coïncidence de deux désirs de rencontrer l'autre peut tout à fait être vaincue par la difficile coïncidence d'un temps T et d'un espace adéquat.

2. L'inévitable du Deux

Malgré les failles de la nature humaine et les contingences spatio-temporelles, il semble que Katherine Mansfield partage l'approche existentialiste de Sartre selon laquelle « ce que je vise constamment à travers mes expériences, ce sont les sentiments d'autrui, les idées d'autrui, les volitions d'autrui, le caractère d'autrui¹¹. » Les personnages de Mansfield, malgré de nombreuses résistances et réticences, sont résolument tournés vers l'autre, dans l'espoir ou l'attente de la rencontre.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943, p. 283.

2.1. L'impulsion romantique

Cet instinct du deux s'exprime tout particulièrement dans l'approche amoureuse. L'instinct du deux apparaît tout d'abord lors de la phase d'anticipation de la rencontre, à savoir l'impulsion romantique. Concernant ce premier point, de nombreuses nouvelles mettent en scène un personnage féminin ou masculin en proie à des fantasmes de rencontre amoureuse. Dans « Feuille d'Album », l'artiste peintre fantasme une improbable rencontre avec sa voisine à travers leurs fenêtres situées face à face : « He stared at the house across the way, the small, shabby house, and suddenly, as if in answer to his gaze, two wings of windows opened and a girl came out on to the tiny balcony carrying a pot of daffodils » (164). La comparaison rend compte ici à la fois du fantasme illusoire et de la tentative de rationalisation de ce même fantasme. L'idée d'une rencontre destinée à avoir lieu n'en est pas moins suggérée par le sous-entendu quasi-déterministe qui se dégage de l'expression « as if in answer ». Pour Beryl, la jeune sœur célibataire de Linda, la projection romantique est une occupation récurrente. Elle fantasme dans « Prelude », comme dans « At the Bay », mais c'est dans la seconde nouvelle que la technique du courant de pensée est plus largement utilisée : « Their lips met. [...] Her arms were around his neck ; he held her. And now he whispered, "My beauty, my beauty!" » (241). On ne trouve pas ici de distinction dans la technique narratologique entre le récit descriptif de la scène et la mise en abyme sur le fantasme : aucun style indirect n'est souligné par des verbes introductifs. Réalité et fantasme s'interpénètrent par le biais du mode narratologique, soulignant ainsi l'emprise que peut avoir le fantasme de rencontre amoureuse sur la réalité.

Le processus qui évolue de l'impulsion romantique au fantasme amoureux se déroule de façon particulièrement transparente dans « Something Childish but Very Natural », nouvelle au titre évocateur, et pourtant ambigu¹². L'instinct à l'origine de la rencontre est l'objet de la première partie de cette nouvelle. Henry lit un poème de Coleridge « Something Childish, but Very Natural » consacré au rêve de réunion de deux amants¹³. Sous le charme de cette envolée lyrique romantique, Henry reproduit le schéma du poème: il commence par fantasmer la connivence immédiate avec Edna, qui partage le même wagon que lui : « He felt that it was absolutely necessary that she should look up and understand him – understand him

¹² Comme David Dowling, on y voit une double lecture, où l'impulsion romantique est à la fois louée et remise en cause dans ses motivations et ses développements. DOWLING, David. « Mansfield's "Something Childish but Very Natural". » *Explicator* 38.3 (1980), p. 46.

¹³ COLERIDGE, Samuel Taylor. « Something Childish, But Very Natural. » *In Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1969, p. 313.

at least. He leant forward and clasped his hands round his knees » (599). Le processus cognitif idéalisé est déjà accompagné d'un mouvement vers l'avant qui anticipe la rencontre. Il fait ensuite place au fantasme romantique, au sens large du terme: « What was happening between them? They said nothing, but to Henry their silence was alive and warm » (599-600). Edna, à son tour, se penche en avant (600). L'esprit et le corps sont les deux canaux qui véhiculent l'instinct du deux. Dans cet exemple, l'écriture de Mansfield, qui implique un modal radical (« should ») suggère la quasi impossibilité que la rencontre amoureuse puisse avoir lieu¹⁴. Du fantasme à sa réalisation, il n'y a, pour Henry, qu'un pas. Plutôt que dans l'instinct du deux, Katherine Mansfield se situe dans l'inévitable du deux, rendu accessible par la toute puissance des projections mentales.

En effet, l'un des motifs récurrents utilisés par Mansfield est non celui du couple, mais celui du couplage, « pairing ». L'inévitable du deux est avant toute chose une logique numérique, et non affective (comme pourrait le suggérer le terme « couple ») qui vise à satisfaire un idéal social (lui-même issu de l'idéal biologique procréatif). Ainsi, l'époux de « A Married Man's Story » définit son couple comme « ideally-suited pair » (430). De même, plusieurs titres jouent sur l'équilibre entre deux éléments désignant les deux membres du couple, réunis par la conjonction de coordination « and » : « Mr. and Mrs. Williams », « Mr. and Mrs. Dove » en font partie. Le premier met en scène un couple parfait, synchronique, symétrique. Le second au contraire désigne deux entités d'un couple qui ne pourra jamais se constituer, malgré les signes évidents d'un « couplage » possible (évoqué par le symbole des colombes). L'inévitable du deux ne correspond donc pas à un inévitable du couple. S'il correspond à une évidence du couple (« Mr. and Mrs. Williams »), il impose à celui-ci une perfection quasi exemplaire qui semble plus que douteuse.

Car l'instinct du deux ne peut aboutir au couple que lorsqu'il combine l'impulsion romantique et la prise de risque. Pour Ian French, dans « Feuille d'Album », la rencontre fantasmée avec la voisine ne pourra se concrétiser qu'au prix d'un sursaut de courage. Lorsqu'enfin ils se trouvent dans un périmètre géographique très restreint, il prétend avoir ramassé un œuf que la jeune femme aurait laissé tomber (166) – chose discutable, si l'on

¹⁴ Plus précisément, on pourra parler ici d' « obligation atténuée » comme le font Lapaire et Rotgé, de « pression exercée sur le sujet grammatical ». Si « shall » exprime la « détermination vis-à-vis de la réalisation » du souhait d'Henry, la forme –ED, elle, rappelle que l'on se situe dans le « non-réel ». LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 494-498.

considère la fragilité d'un œuf et la probabilité qu'il ne se soit pas cassé¹⁵. La nouvelle s'interrompt à cet instant, avant la concrétisation de la rencontre, mais le geste physique (la main tendue), et psychologique (l'excuse, l'initiative) laissent envisager un avenir possible pour ces deux personnages. Le cas de Beryl dans « At the Bay », est inversé. Celle-ci multiplie les projections dans des instants où un homme lui exprimerait son désir. Les références au désir de l'autre se multiplient : « She wants a lover » (242) ; « Save me, my love. Save me ! » (242) ; « Oh why doesn't "he" come soon ? » (243). Ces références semblent se rapprocher d'une « angoisse de l'un », d'une lassitude face à la solitude, plus que d'un véritable désir du deux. En effet, l'instant suivant, un homme vient à sa rencontre. Il s'agit d'Harry Kember, qui l'attire malgré elle. Alors même que son corps lui signifie le désir d'aller vers l'autre (« something stirred in her », 244), Beryl recule face aux avances non déguisées de cet homme, lorsque la rencontre physique a lieu, à l'instant où Harry lui prend la main : la concrétisation par le corps du désir d'un autre brise l'élan. Sartre l'a écrit, de même qu'« aimer est, dans son essence, le projet de se faire aimer¹⁶ », « le désir est consentement au désir¹⁷ ». Or, Beryl semble incapable d'accepter le second principe. Entre « lover »-amant et « lover »-amoureux, la polysémie de l'anglais concentre en un mot l'état de confusion de Beryl. Face à l'intuition d'une rencontre qui ne peut qu'aboutir à une sexualité redoutée, Beryl refuse à Harry l'engagement physique que requiert la rencontre amoureuse. Elle se refuse à elle-même la satisfaction de l'instinct du deux. L'instinct du deux n'est en effet pas seulement une impulsion romantique, mais bien également un instinct du corps.

2.2. L'instinct du corps : désir de l'autre

C'est principalement du point de vue des personnages féminins que Katherine Mansfield a choisi d'explorer la question du désir. L'auteure semble toutefois réticente à aborder le sujet : le traitement de cette question reste en demi-teinte, ou implicite. Métaphore et métonymie sont les deux stratégies de contournement sur lesquelles repose le traitement du désir de l'autre masculin. On a vu précédemment que « Something Childish but Very Natural » mettait en scène l'impulsion romantique du Deux. Mais face à ces deux personnages adolescents, immatures encore, Katherine Mansfield semble avoir voulu suggérer la latence

¹⁵ Cette improbabilité fera l'objet d'une analyse dans les développements à venir.

¹⁶ SARTRE, *op. cit.*, p. 443.

¹⁷ *Ibid.*, p. 457.

de l'instinct du corps sans affirmer sa toute puissance. Elle a ainsi recours au déplacement métonymique. La rencontre d'Edna et Henry a lieu dans un train. L'auteure souligne alors la vitesse à laquelle ils sont emportés : « At that moment the train dashed into a tunnel. » (600). Ce mouvement vers l'avant est suivi du mouvement du corps d'Edna vers Henry : « She leant forward » (600). La concomitance du mouvement du corps et de celle du train ne peut être fortuite : c'est là une façon indirecte de figurer l'émergence de l'attraction des corps, l'instinct du corps de l'un vers celui de l'autre – mais émergence et suggestion ne sont que des modes obliques d'expression.

« A Dill Pickle » s'impose alors en exemple quant à l'ambiguïté qui organise les manifestations du désir. Deux anciens amants se retrouvent par hasard après plusieurs années, et décident de discuter quelques instants. Le personnage féminin étant focalisateur principal, le lecteur comprend que la jeune femme ne sait pas si elle est heureuse ou non de cette rencontre. Son interlocuteur évoque ses voyages, quand soudain intervient le paragraphe métaphorique suivant :

As he spoke, so lightly, tapping the end of his cigarette against the ash-tray, she felt the strange beast that had slumbered so long within her bosom stir, stretch itself, yawn, prick up its ears, and suddenly bound to its feet, and fix its longing, hungry stare upon those far-away places. (170)

Puis à nouveau, quelques instants plus tard, « the strange beast in her bosom began to purr » (173). La métaphore évoque certes une animalité qui renvoie à l'instinct sexuel. Pourtant le contexte dans lequel cette métaphore s'inscrit est plus difficile à cerner : quel est l'objet de cet éveil animal ? L'homme qui lui fait face, ou plus simplement une vie qui n'est pas ou plus la sienne ? La métaphore joue sur l'ambiguïté entre désir charnel, envie teintée de dépit, et nostalgie. Si le désir s'exprime à travers divers déplacements ou remplacements, c'est peut-être parce que pour ces personnages féminins, il n'est pas tant conscience du désir, qu'évidence du vide ou du manque. Le désir, si c'est bien ce dont il s'agit ici, n'existerait donc qu'en creux, principalement comme résultat d'une frustration amoureuse. Il serait alors là non pas en tant qu'épanouissement physique de la rencontre mais comme moyen de combler un vide émotionnel, suggérant ainsi la confusion des registres affectif et physique.

Reste que lorsque le désir existe chez le personnage féminin, il n'est que rarement assumé. Linda, dans « At the Bay », présente un cas de figure assez répandu chez les femmes dans les nouvelles de Mansfield. Son attraction pour Jonathan, son beau-frère, est évidente

pour le lecteur. Lorsque tous les deux se rencontrent, le paragraphe consacré à l'instant s'ouvre ainsi : « Looking at him as he lay there Linda thought again how attractive he was. » (236). S'ensuivent plusieurs métaphores qui relèvent des canons, sinon des clichés, de l'expression du désir : « a new fire blazed in Jonathan », « Jonathan went about it with a look like hunger in his eyes » (237). Pourtant la focalisation interne à partir de Linda montre toute la retenue face à ce désir : Linda cherche et trouve les marques de passion chez Jonathan, trahissant ainsi l'envie que son propre désir trouve un écho en Jonathan. Mais lorsqu'il s'agit de reconnaître sa propre attirance, Linda se réfugie dans un statut d'observatrice. La phrase « how attractive he was » est en effet précédée de « Looking at him ». En d'autres termes, Linda prend des distances par rapport à son propre désir. Le désir est considéré plus que vécu.

Pour Bertha, dans « Bliss », le constat final peut être le même, mais les raisons en sont différentes. Bertha, comme Linda, prend soudain conscience de son attirance pour son mari (« He really was a most attractive person », 98). Comme Linda, elle considère les charmes de son mari avec une certaine distance, qui point dans l'utilisation du substantif impersonnel « person ». Lorsqu'enfin elle s'abandonne au désir (« For the first time in her life Bertha Young desired her husband », 103 ; « But now – ardently! Ardently! The word ached in her ardent body! », 104), le revirement semble trop radical pour être sincère. Le recul fait place à l'exultation. L'important reste de savoir si ce désir, qu'il soit artificiel ou spontané, trouvera une concrétisation dans une rencontre physique entre Harry et Bertha, car comme l'a écrit C. Butterworth-McDermott, il existe en Bertha « a dichotomy between ideals of 'sexuality' and 'sex', the physical act. The 'vision' of sexual unity is more powerful and appealing to Bertha than Harry's actual willingness to consummate the act¹⁸. » Qui plus est, « Bertha Young se trouve prise entre le besoin de dire son désir, l'auto-censure de ce désir, et l'absence d'un langage propre à l'exprimer, » selon les propos d'Anne-Besnault-Levita¹⁹. Contrairement à son homonyme, Bertha Rochester, qui a cédé sans aucune censure aux plaisirs de la chair²⁰, la libération du désir de Bertha est une lutte contre elle-même. On pourrait ajouter à cela qu'elle est également abasourdie, et, de ce fait, privée de parole, par un constat sur lequel elle n'a aucun pouvoir : Pearl Fulton et son mari ont une liaison. Katherine Mansfield n'offrira pas

¹⁸ BUTTERWORTH-McDERMOTT, Christine. « Surrounded by Beasts: Bertha Young's Thwarted Fairy Tale. » *Katherine Mansfield Studies* 2 (2010), p. 63.

¹⁹ BESNAULT-LEVITA. *op. cit.*, p. 124.

²⁰ L'analogie entre les deux personnages va plus loin. Bertha Rochester et Bertha Young ont en commun d'être des femmes trompées par leur mari. La libération sexuelle de l'une et l'auto-censure du désir de l'autre les mènent à deux formes d'aliénation : le discours victorien associe la libération sexuelle de Bertha Rochester à l'aliénation mentale (auto-)destructrice ; l'auto-censure du désir de Bertha Young la mène probablement vers une aliénation psychologique grandissante. BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London : Penguin, (1847) 1994.

à Bertha la possibilité de concrétiser la rencontre charnelle avec son mari: le désir de l'autre restera insatisfait. Harry a préféré sa maîtresse à sa femme. Brisé par un tiers, l'élan charnel vers l'autre ne semble pas être le chemin le plus sûr de l'un au deux.

2.3. La quête de l'autre

L'instinct du deux reste malgré tout pour certains un catalyseur majeur. La passivité qui affecte certaines femmes n'est pas partagée par tous. Les stratégies de séduction sont mises en œuvre afin de faire de la rencontre – quelle que soit sa forme – l'instant privilégié où opère un charme qui amorce le lien. Pour Beryl, dans « Prelude » et « At the Bay », la séduction est un réflexe qu'elle met en pratique face aux hommes qu'elle convoite. Elle flirte ainsi avec ce même Harry Kember qu'elle finira par repousser, par un dialogue des plus insouciant ; elle prétend montrer quelque réticence à rejoindre Harry dans le jardin, par jeu (« At the Bay », 243). Beryl n'a aucun besoin de venir à la rencontre de Stanley, son beau-frère, qu'elle côtoie chaque jour. Le désir de ne plus être seule la pousse pourtant dans un même jeu de séduction qui vise à entrer en contact avec Stanley sur un mode autre que le lien familial. Comme le Commandant de *The Handmaid's Tale*²¹, elle utilise ainsi un jeu, le crib²², comme intermédiaire, afin de se retrouver dans un espace restreint avec Stanley, puis met en œuvre sa tentative de séduction, « toss[ing] her bright head, and pout[ing] », « exaggerating her woe because she knew how he loved winning » (« Prelude », 51). L'instinct animal brut motive le personnage, mais c'est la sophistication des stratégies organisées autour de la force de catalyse qu'est le jeu qui lui permet la mise en œuvre du plan de séduction : Beryl opère selon des stratégies comportementales éprouvées, comme un paon déploie ses atours, comme on adresse des stimuli en attente d'une réponse.

L'image de cette femme en quête de l'autre masculin n'est pas présentée par Mansfield comme une victoire pour celle qui prend en charge son destin. L'auteure semble plutôt suggérer qu'il y a là quelque chose de dangereux et malsain. John Middleton Murry lui-même avait noté les réticences de Katherine Mansfield face à ce comportement, que D. H.

²¹ Ce sont les échecs, jeu stratégique, qui servent d'intermédiaire entre le Commandant et le personnage féminin, à l'initiative du premier. ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, (1985) 1996.

²² En tant que jeu de stratégie, le crib ou cribbage, joué à deux ou trois, facilite les échanges visuels ou autres marivaudages propres à l'entreprise de séduction. « Cribbage. » In *Encyclopædia Britannica*, Vol. 3. 15th ed. London: Encyclopædia Britannica, Inc., (1974) 2003, p. 733.

Lawrence venait juste de mettre en scène sous les traits d'Anna, dans *The Rainbow*²³ : « pour Katherine, ce côté « femelle » était ce qu'il y avait de plus haïssable au monde, et c'était une apothéose de la « femelle » : une sorte de glorification de la vie intime des femmes, » écrivait-il²⁴. En effet, l'épisode n'encourage en rien l'empathie envers Beryl. Car Beryl elle-même se met en danger en jouant avec le feu, incarné par Harry Kember, l'homme marié qui se révèle trop entreprenant (« At the Bay », 243-244). Dans « The Dove's Nest », c'est la femme, à son tour, qui revêt un caractère dangereux. Le visiteur que la veuve et sa fille ont rencontré une première fois s'est vu inviter pour une seconde entrevue à la villa – entrevue qui, du point de vue de la domestique, pourrait être fatale au jeune homme : « These timid English ladies had captured a live lion » (452). La logique ancestrale est inversée : l'homme prédateur venu rencontrer ses proies lors de la première visite est devenu proie lui-même de deux femmes fatales déguisées en élégantes oiselles. La loi du plus fort est contrecarrée par des stratégies dont la sophistication met à mal le charisme masculin omnipotent. La rencontre d'un féminin actif, audacieux, et stratégique peut s'avérer être une combinaison mortifère.

3. Passages

L'effort dans la quête de l'autre est à double tranchant : s'il confirme l'instinct du deux qui est à l'origine de la rencontre et la renforce, il dissimule un potentiel égocentrique et pervers, une focalisation centrée sur ses propres désirs et de ce fait, une forme d'enfermement. Le mouvement vers l'autre n'en est pas moins réel. Mais l'exemple présenté par Reginald Peacock atteste du fait que l'être humain selon Mansfield est une entité fermée a priori, qui n'est accessible qu'à la condition d'en connaître la clé. L'auteure s'attache alors à cerner les modes d'accès à l'autre et les zones de passage qui font du mouvement de deux entités, ou plus, une rencontre.

²³ LAWRENCE, David Herbert. *The Rainbow*. Harmondsworth: Penguin, (1915) 1973.

²⁴ MIDDLETON MURRY, John. *Katherine Mansfield et Moi*. Trad. Nicole BORDEAUX et Maurice LACOSTE. Paris : Fernand Sorlot, 1941, p. 214.

3.1. Encodages et décodages

La rencontre du masculin et du féminin est soumise à un jeu d'ouverture et de clôture, ainsi que de voile et dévoilement. « Taking the Veil » illustre ce point sur le mode de la caricature. La jeune femme que retrouve la narratrice souhaite se faire nonne, et porter le voile. La raison de ce choix est révélée en toute fin de nouvelle : elle refuse de s'engager avec un jeune homme, n'étant pas prête à assumer l'aspect physique d'une relation, et ce, malgré son amour pour lui. Le choix du voile, analysé avec justesse par Gilbert et Gubar comme le choix paradoxal de l'oblitération et de la suggestion²⁵ peut être considéré comme le choix de l'imperméabilité à toute tentative de rencontre amoureuse et, a fortiori, sexuelle. L'uniformité du voile crée en Edna des fantasmes de sainteté et de pureté (« A saint ! », 410). Le voile devient l'écran total, l'instrument de l'inaccessibilité en même temps que celui d'un mystère quasi mystique qui semble séduisant aux yeux du personnage. Le repli sur soi implique un effacement de soi. C'est également selon le paradigme de l'ouverture et de la fermeture que fonctionnent Reggie et Anne, dans « Mr. and Mrs. Dove ». Lui incarne l'ouverture, par son arrivée chez elle et sa déclaration d'amour. Elle incarne la fermeture, par des gestes inconscients ou conscients, mais significatifs, toujours : « she stepped back from him » (289) ; « she shut her hand » (291) ; « she walked quickly away » (291), « she drew her hand away » (292). Le prétendant, Reggie, se situe donc dans une démarche interrogatrice, qui s'apparente à une invitation, démarche à laquelle Anne refuse de répondre²⁶. Mais seul le détail comportemental peut offrir une réponse : Katherine Mansfield donne à voir un univers de possibles rencontres intersubjectives soumises à une approche comportementaliste que n'aurait pas renié la psychologie behavioriste²⁷. Le détail significatif est précisément le point de départ de la conception mansfieldienne de l'accès à l'autre. La rencontre ne devient possible qu'à la condition que ces signes pour la plupart inconscients, comme autant d'appels silencieux à l'autre, soient déchiffrés.

²⁵ Selon Gilbert et Gubar, « [the] veil resembles a wall, but even when it is opaque, it is highly permanent, while transparency transforms it into entrance or exit [...] always holding out the mystery of imminent revelation; the promise or the threat that one might be able to see, hear, or even feel through the veil which separates [...] public appearance and private reality; conscious and unconscious impulses ». Le personnage de « Taking the Veil », si elle revendique le désir d'oblitération de soi, ne semble pas consciente de son attrait pour le côté suggestif mystique du voile. GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 468-469.

²⁶ « J'attends une réponse de l'être interrogé. C'est-à-dire que, sur fond d'une familiarité pré-interrogative avec l'être, j'attends de cet être un dévoilement de son être ou de sa manière d'être. » SARTRE. *op. cit.* p. 39.

²⁷ Les notes et lettres de Katherine Mansfield ne semblent pas avoir donné une quelconque indication quant à une possible initiation à ces théories, dont la naissance est toutefois contemporaine de l'œuvre de l'auteure.

L'être humain est donc une énigme, et Linda, personnage central des nouvelles néo-zélandaises, incarne l'archétype énigmatique. Si le lecteur a accès à ses pensées, il en va bien autrement pour les personnages qui l'entourent. Entrer en contact avec Linda n'est pas une mince affaire, y compris lorsque l'on vit sous le même toit qu'elle. Son mari Stanley se heurte de façon récurrente à une porte close alors même qu'il croit dialoguer avec elle. Lorsqu'il lui fait le récit d'un détail de son quotidien (l'achat d'une paire de gants), il demande : « What are you smiling at? You don't think it was wrong of me, do you? » (240). Le sourire de Linda restera en place sur son visage, même après qu'elle l'a détrompé : immuable, imperméable aux influences émotionnelles de son mari, il tient lieu de cadenas pour cette porte close qu'elle impose à Stanley. L'espace nodal de la rencontre se situe en dehors de l'articulé, et manifeste peut-être, à travers le corps, un des pendants de cette « double syntaxe » dont parlait Irigaray²⁸. Mais comme aurait pu le dire Deleuze, « cette femme ne nous « communique » rien, mais ne cesse de produire des signes qu'il faut déchiffrer²⁹. »

S'il existe une porte, aussi cadenassée soit-elle, elle n'est pas sans code d'ouverture. « A la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert³⁰, » écrit Bachelard dans sa *Poétique de l'Espace*. La nouvelle intitulée « Psychologie », tirée du recueil *Prelude*, offre un exemple explicite de cet « être entr'ouvert ». Les deux personnages, homme et femme, sont en tête à tête, amis, mais mus par un désir de modifier les conditions de cette relation, et pourtant incapables de se trouver véritablement, même lorsqu'ils essaient : « suddenly he turned and looked at her and she moved quickly away » (111). L'initiative envers l'autre est vécue comme mouvement d'ouverture vers un contact, auquel elle-même répond par un mouvement... de recul, refusant ainsi le contact. Les deux parlent, mais la qualité de la voix n'est jamais mentionnée. Or, l'écoute est une démarche herméneutique. Barthes a souligné le fait qu'« écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet³¹. » Mais enfermés chacun dans leur seule

²⁸ La « double syntaxe » selon Irigaray se distingue de la « double syntaxe » selon Freud en ce qu'elle n'est pas celle qui distingue le conscient de l'inconscient. Elle organise en revanche le rapport entre discours dominant masculin et discours dominé ou tu féminin. Le corps est l'un des exemples de cette syntaxe féminine cités par Irigaray. IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit, 1977, pp. 130-132.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964, p. 30.

³⁰ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 4^{ème} ed. Paris : Presses Universitaires de France, (1957) 1964, p. 200. Italiques de l'auteur.

³¹ BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, p. 226.

conscience d'eux-mêmes, les deux personnages sont incapables de s'investir dans une telle quête : la rencontre est impossible, la reconnaissance de d'un par l'autre et de l'autre par l'un ne peut avoir lieu. Le désir de l'un envers l'autre et vice-versa ne peut être reconnu, cette fois-ci, que dans son acception seconde : admis.

Comme un coffre-fort qui ne cède qu'à celui qui détient son code, l'être humain est en effet une combinaison de signes qui s'offre ou se refuse au déchiffrement. Dans « Mr. Reginald Peacock's Day », le protagoniste principal est tout à fait conscient de cet état de fait. Son épouse et lui semblent avoir atteint un point de non retour où la distance et le soupçon réciproque cohabitent. Reginald cherche encore pourtant à « re-trouver » sa femme, à entrer en contact avec elle, dans l'espoir de la comprendre. Face à cette énigme qu'est l'autre, Reginald est l'enquêteur défait, superficiellement impliqué dans une quête herméneutique : « Never a word – never a sign! », regrette-t-il (144). Reginald ne parviendra pas à déchiffrer sa femme : il ne prend pas la quête de l'autre assez au sérieux, et sa perception est biaisée par son narcissisme et son égocentrisme.

C'est donc en partie la position solipsiste (par laquelle l'ego envahit l'espace) ou tout au moins un certain désengagement face à l'autre sujet, qui met en échec la quête herméneutique. Dans « The Young Girl », la jeune fille, isolée du reste des préoccupations humaines par sa nature égocentrique, est incapable de créer la moindre connexion avec autrui, même lorsque parfois le regard se pose sur lui : « For the first time she stared about her, trying to see what there was... She blinked; her lovely eyes wondered. A very good-looking elderly man stared back at her through a monocle on a black ribbon. But him she simply couldn't see. She looked through and through him. » (300). L'effort vain qu'elle fait dans sa quête d'autrui est bien sûr souligné par la répétition de la préposition « through », alors même que le sémantisme du mot comporte l'inévitabilité de l'échec du contact visuel, l'incapacité de ce regard à se poser, et par là même, à trouver un repère en l'autre.

Certains encore échouent à aller à la rencontre de l'autre, aussi proche physiquement et socialement soient-ils, par défaut de perception. La nouvelle « All Serene ! » offre quelques exemples de ce défaut d'orientation de la perception. La jeune femme fait preuve d'une attention excessive envers son mari, scrutant chaque geste et chaque mot, dans l'espoir de trouver une réponse à ses attentes, quelles qu'elles soient. Pourtant tous deux échouent à créer un contact authentique et profond. La raison de cet échec réside dans l'objet du regard. A ce titre, une phrase prononcée par le jeune homme est exemplaire : « Look at me again. It's your eyes. They're like a child's » (473). On comprend ici l'erreur de ce personnage : il regarde les

yeux de sa femme, mais ne s'intéresse pas à son regard. Il se concentre sur elle en tant qu'objet anatomique, et non en tant que véhicule de désirs et affects. Or, le signe à déchiffrer ne peut se situer exclusivement en surface.

3.2. Le corps passerelle

Situer le lieu de la rencontre devient alors essentiel à la problématique mansfieldienne. La nouvelliste ne semble pas focaliser sa réflexion sur le lieu de rencontre en tant qu'espace géographique. Elle préfère rester dans la continuité de son exploration du rôle du corps, en travaillant très finement le principe d'un espace sensible de la rencontre.

3.2.1. Espaces sensibles de la rencontre

Si l'être constitue un ensemble de signes à cibler, puis à déchiffrer, son enveloppe charnelle sera le seuil de la rencontre. Dans cette perspective, les éléments et fonctions corporels sont les zones de passages ou les points nodaux de la rencontre intersubjective.

Sourires : les éphémères rencontres

On a pu constater que les contraintes imposées par un visage fermé complexifient l'accès à l'autre. Or, plusieurs des éléments constitutifs de ce même visage forment un point d'entrée, à commencer par le sourire. Pour la plupart, les personnages adultes de Katherine Mansfield ne rient pas, leur existence est trop lourde de préoccupations existentielles. En revanche, un sourire apparaît régulièrement sur les visages. On l'a vu, celui de Linda est le cadenas qui refuse l'accès à Stanley dans « At the Bay ». Porte des humeurs de Linda, il s'impose par son étirement, qu'on peut imaginer très léger, comme mystérieux. Pourtant le sourire se révèle également dans un rôle opposé. Il peut être la clé de la rencontre, le lieu et l'instrument du contact entre deux êtres. « Daphne », nouvelle mineure et inachevée, offre un exemple tout à fait essentiel de ce pouvoir du sourire. Le récit est justement celui d'une rencontre entre un homme, le narrateur, et une femme :

At that moment two girls passed in front of us. One I knew, a big fair girl called May Pollock, pulled her companion by the sleeve. "Daphne!" she said. "Daphne!" And the other turned towards her, then towards us, smiled and was born, christened part of my world from that moment.

"Daphne!" Her quick, beautiful smile answered... (464)

On remarque d'emblée que le sourire confirme l'intérêt de Katherine Mansfield pour le rapport stimulus-réponse (« her smile answered »). On note ensuite la métaphore utilisée par le narrateur. Si chaque être est constitué de son corps et de son espace vital, son halo intime, son monde, donc, le sourire est la porte d'accès à l'espace vital du narrateur. Le pouvoir du sourire ne s'arrête pas là : le terme « christened » donne une portée mystique à l'instant de la rencontre. D'une approche comportementaliste, Katherine évolue vers l'ésotérique.

Mais le pouvoir du sourire est ambivalent : s'il est point d'entrée, lieu de contact à distance, il doit être utilisé à bon escient, ce que n'ont pas saisi les personnages de « Psychologie ». En quête l'un de l'autre, totalement englués dans des tentatives stériles de rapprochement, les deux personnages sont conscients du pouvoir du sourire et en usent :

She turned in her chair to look at him while she answered. Her smile said: "You have won." And he smiled back, confident: "Absolutely."

But the smile undid them. It lasted too long; it became a grin. (116)

L'instant est découpé en minutieuses étapes par Mansfield: tout d'abord, le sourire, invitation silencieuse mais communicative; le contact, connivence de très courte durée; puis l'échec, la transformation du sourire en rictus. C'est que le pouvoir du sourire ne sait opérer que dans l'éphémère. Si rencontre il y a, par l'intermédiaire du sourire, elle est soumise à son caractère transitoire et immatériel : la rencontre ne peut être incarnée, au sens premier du terme.

C'est ici, dans un lieu sans substance qui ne peut être saisi dans le temps, que le contact avec l'autre peut se produire. Il faut alors chercher avec Mansfield d'autres lieux immatériels et transitoires issus du corps pour mieux comprendre quels sont les enjeux de ces lieux symboliques de la rencontre des êtres.

Voix, Regards, Dasein.

Parmi ceux-ci, on trouve le regard et la voix. La rencontre avec l'autre est soumise à une médiation sensorielle dont la voix et le regard se font supports, à la fois récepteurs et

émetteurs. La littérature pré-moderniste a réifié le visuel au point d'en faire un cliché, clé de voûte et passage quasi incontournable de la rencontre amoureuse. Avec les modernistes, « voir et être vu, regarder le monde et en interpréter les surfaces » devient un impératif de tous les instants : l'« univers fictif moderniste [est] structuré par la vision³². » Katherine Mansfield ré-envisage ce motif récurrent et l'étend à un second support, à savoir la voix.

Chez la nouvelliste, le premier contact est souvent le fruit d'un surgissement de la voix, plus que de l'apparition d'un regard. C'est notamment le cas dans « The Baron », entre la narratrice et le mystérieux aristocrate (690), ou dans « Prelude », entre Kezia et Pat, l'homme à tout faire (16). Mais l'intérêt de cette particularité s'arrêterait là, si regard et voix n'étaient dotés de caractéristiques physiques dont le champ émotionnel, psychologique et symbolique est très large.

Les développements précédents en avaient déjà donné quelques indices quant aux préoccupations existentialistes de Mansfield. Celles-ci se confirment lorsque l'on constate que c'est sous un angle existentialiste que se pose pour Mansfield la question de la valeur du regard et de la voix. La rencontre, via le regard et la voix, répond à un besoin du sujet d'être confirmé dans son être. Ce sont le regard et/ou la voix d'autrui qui permettent d'affirmer ou de réaffirmer sa propre individualité, dans un rapport de va-et-vient entre soi-même et la voix et le regard d'autrui. Chez Katherine Mansfield, l'enjeu existentialiste est multiple : l'individu recherche l'affirmation à la fois en tant qu'être sensible et en tant qu'être social. L'être sensible étant, par définition, celui qui est capable de réagir aux manifestations sensibles extérieures, il s'agit alors pour le personnage de Mansfield de s'affirmer dans un double mouvement : s'extérioriser par une offrande vocale ou visuelle à l'autre, ou recevoir une même offrande qui sera la condition de son affirmation.

C'est parce qu'une voix ou un regard se sont imposés comme catalyseurs que la rencontre de deux réalités sociales, mais aussi de deux entités sensibles, a lieu. C'est l'expérience que vit la jeune Laura, dans « The Garden Party ». Issue de la bourgeoisie néo-zélandaise, celle-ci se voit contrainte de rendre visite à la famille d'un ouvrier décédé brutalement. La rencontre avec cette autre réalité sociale, en parallèle à une confrontation avec la mort, est traumatisante, et ce en grande partie en raison du regard d'autrui : « She actually said, "Help me, God," as she walked up the tiny path and knocked. To be away from

³² BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 51.

those staring eyes, or to be covered up in anything, one of those women's shawls even » (259). La différenciation je/autrui affirme ici d'autant plus l'individualité qu'elle est renforcée par la présence du déictique « those », qui éloigne cet autrui. Il y a donc rencontre, certes, mais une distance se maintient malgré tout, comme condition de l'affirmation de sa propre individualité sociale et sensible.

Si, pour ces personnages, le franchissement du seuil sensible de la rencontre est douloureux, pour certains regard et voix se vivent comme une invitation au partage, c'est-à-dire une invitation à poursuivre la rencontre. C'est le cas dans « The Baron », où la narratrice finit par se voir offrir l'occasion d'entrer en contact avec cet homme mystérieux, resté à l'écart des autres hôtes de la pension allemande:

I went to the post office and, as I stood on the steps, umbrellaless, hesitating before plunging into the slushy road, a little, hesitating voice seemed to come from under my elbow. [...] Together we walked through the mud and slush. Now, there is something peculiarly intimate in sharing an umbrella. (690)

D'une ouverture de la voix, le Baron s'offre en fait bien plus largement, au point que la narratrice peut se permettre de voir une forme d'intimité naître entre eux. Porte ouverte à l'autre, la voix se fait lien.

Et c'est dans cette intimité que se joue le potentiel de réconfort de la voix et du regard. Dans « Prelude », comme dans « Spring Pictures », les voix s'affirment comme repères dans un univers peuplé d'autrui inconnus. Elles constituent alors une sphère auditive assimilable à un cocon. C'est en tout cas l'expérience qu'en fait Kezia, alors qu'elle s'apprête à s'endormir dans « Prelude » : « [from] all over the house came the sound of stairs. The house itself creaked and popped. Loud whispering voices came from downstairs. Once she heard Aunt Beryl's rush of high laughter, and once she heard a loud trumpeting from Burnell blowing his nose » (21). Les voix viennent à la rencontre de Kezia, qui, elle, y reconnaît des êtres familiers grâce à un phénomène métonymique. Cette même familiarité est envisagée dans « Spring Pictures », où les voix sont à la fois anonymes et familières, comme pourrait le suggérer le présent simple : « For a long time the music goes on and the proud voice thunders. Then somebody calls down the stairs [...] The voices cease » (635). Le narrateur semble ici ne pas connaître individuellement les personnes à qui appartiennent ces voix. Elles sont

pourtant appréhendées sans crainte, comme autant de rappels à la communauté de voix humaines.

Qu'ils soient garants d'un contact qui établit sa reconnaissance en tant qu'individu ou mieux, éléments fédérateurs à l'origine de la communauté familiale ou humaine, regard et voix sont les fondements d'un équilibre dans la relation à autrui chez Katherine Mansfield. La rencontre est alors potentiellement fondatrice, en tant qu'elle creuse ses fondations sur une base certes éphémère, mais équilibrée.

Voix, Regards, Néants

Le contact avec un regard ou une voix peut toutefois générer l'effet inverse : chez Mansfield, il est parfois vécu comme un événement stérile ou irrémédiablement incomplet. Si la voix et le regard ne sont plus fiables, l'amputation d'une partie de soi ou d'une partie d'autrui peut annihiler toute possibilité de rencontre féconde.

Car, comme l'a rappelé Barthes³³, voix et regards sont autant des modes d'expression que des qualités physiques. C'est précisément cette physicalité qui donne à chacun – ou prive chacun – de ses propriétés ambivalentes. En effet, voix et regards se révèlent comme autant de voiles ou écrans dans la relation à autrui. C'est dans « Bliss » que se révèle la véritable opacité du regard. Dans cette nouvelle, si souvent analysée, le regard porté au même moment sur un objet unique (le poirier) par Bertha et Miss Fulton, crée un lien mystérieux entre elles, et de la rencontre avec un phénomène naturel semble surgir la communion des êtres. C'est pourtant aussi le regard, celui de Bertha, qui sera l'instrument de leur aliénation. Lorsque Bertha surprend son mari et Miss Fulton, la séquence s'ouvre par ces quelques mots : « And she saw... » (105). Le regard de Bertha porté sur Miss Fulton l'a donc trompée quant à leur lien. Bertha est victime de l'opacité de son propre regard. Sa rencontre épiphanique avec Miss Fulton n'était qu'un leurre. A l'inverse, pour Mr. Hammond, dans « The Stranger », la construction de l'autre par le regard représente une possibilité de re-trouver l'autre. L'heure des retrouvailles a sonné avec son épouse, Janey. Après une séparation d'un an, Janey est de retour, son bateau vient d'accoster. Il l'aperçoit sur le pont, et déjà, il reconstruit l'image qu'il a d'elle : « There she was, leaning on the rail, talking to some woman and at the same time watching him, ready for him. [...] How little she looked to have come all the long way and

³³ « [C]orporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer. » BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, p. 226.

back by herself! Just like her, though. » (354) ; puis « [she] looked up with her familiar half-smile. She was just the same. Not a day changed. Just as he'd always known her » (355). Mr. Hammond ne peut véritablement voir Janey au point de lire sur son visage. L'image qu'il reconstruit répond plus à son désir d'être reconnu qu'à une reconnaissance de Janey. Quand rencontre signifie retrouvailles et par là même nécessité de re-connaissance, mémoire et regard collaborent afin de modeler la perception: le regard vient donc au secours de l'un, en qualité d'instrument de réconfort, en construisant l'autre à l'image de ses souvenirs. Sous l'influence combinée des deux produits de la psyché que sont le fantasme et la mémoire, en lutte l'un contre l'autre, le regard construit l'autre, nie certains aspects pour en créer d'autres, dans un espoir de rapprochement.

Katherine Mansfield va plus loin encore en faisant de la voix et du regard des objets désincarnés, détachés de l'individu. La technique de la « voix de l'ombre », fantomatique et mystérieuse, est utilisée dans « At the Bay ». L'espace liminal à l'articulation du corps et du discours dont parlait Roland Barthes³⁴ est parfois décevant dans les nouvelles. Alors que Jonathan converse avec sa belle-sœur, Linda, et que cette scène révèle très implicitement une attirance mutuelle, le mouvement de rencontre est rendu impossible, et c'est la voix de Jonathan qui l'exprime : « "It's all wrong, it's all wrong", came the shadowy voice of Jonathan » (239). Quelle est la voix de l'ombre, si ce n'est celle d'une vérité non verbalisable ? Quelle est la voix qui converse avec Linda, sinon celle du semblant ? On arrive ici au carrefour d'une problématique de la voix et d'une problématique de l'énonciation, où le timbre crée l'articulation. Cette voix sous-jacente présente des caractéristiques indistinctes, et enclos un sens essentiel dans l'établissement d'un rapport avec l'autre mais confus. L'espace liminal de la rencontre est situé, certes, mais reste difficilement accessible.

Qu'ils soient faussés par leur propre opacité ou par leur direction, le regard et la voix peuvent à eux seuls garantir ou non la portée fondatrice d'une rencontre. Lorsqu'ils créent un écho stérile ou une cécité partielle, la distance s'installe, et avec elle la néantisation de soi face à autrui. C'est ainsi que, chez Katherine Mansfield, des solitudes naissent de la rencontre inaccomplie ou inachevée.

³⁴ Cf. *supra*.

3.2.2. Du sensible au charnel

Si la rencontre sensible oscille entre l'épanouissement et l'incomplétude, c'est parce que nombre des rencontres mises en scène par Katherine Mansfield sont aussi des manifestations des fluctuations du désir. Il faut en effet envisager la voix et le regard en tant que lieux d'anticipation du contact physique. La voix et le regard s'inscrivent ensemble – ou séparément – dans une problématique physique tout autant que psychologique. Ils constituent, en tant qu'attributs physiques porteurs de sensation, précisément ce qui fait entrer en jeu le désir dans la rencontre.

Le corps sera donc réceptacle du désir physique de l'autre, masculin ou féminin, autant que l'origine de l'expression du désir. C'est avant toute chose la peau qui sera espace de transit du désir. A ce titre, la première rencontre entre le corps féminin et le corps masculin semble pouvoir influencer largement les nombreuses rencontres, charnelles, puis sexuelles, qui se succéderont. L'éveil au corps masculin fait l'objet d'un véritable intérêt de la part de Katherine Mansfield. C'est à son insu que la petite fille de « *The Little Girl* » accède au monde masculin et à sa physicalité. Car « [la] peau est une barrière, une enveloppe narcissique qui protège du chaos possible du monde³⁵. » Lorsqu'elle fait une bêtise, son père la punit d'un coup de règle sur la main : première rencontre au sens physique du terme qui présente le masculin comme pôle menaçant. Suite à cet incident le père module toutefois cette image lorsqu'il vient retrouver sa fille au moment du coucher, adopte un ton plus conciliant, et la serre contre lui (570). Un contact plus tendre semble alors s'établir entre le père et sa fille. Cette relation est doublée d'une référence sous-jacente à la sexualité. La rencontre physique entre un père et sa fille est condition de l'éveil au corps et à la sensualité. L'enfance est déjà pour la femme le moment propice à l'éveil aux sens. La petite fille, réconfortée par son père, découvre après la crainte et l'injustice (elle est punie pour une bêtise dont elle n'est pas responsable), la « nice hardness » du corps masculin de son père :

Poor father! Not so big after all! – and with no one to look after him... He was harder than the grandmother, but it was a nice hardness...
[...]
“What’s the matter?” asked father. “Another dream?”
“Oh,” said the little girl, “my head’s on your heart: I can hear it going. What a big heart you’ve got, father dear.” (571)

³⁵ LE BRETON, David. *La peau et la trace*. Paris : Métailié, 2003, p. 25.

Ce qu'elle découvre là, dans ce qui semble être la première étreinte avec un père distant, ce qui, donc, est sa première rencontre avec le corps masculin, est peut-être une curiosité envers le masculin qui se muera en attirance physique à l'âge adulte. Et puisque « [la] peau est sismographe de l'histoire personnelle [...], le lieu du passage du sens dans la relation avec le monde³⁶ », c'est peut-être aussi, déjà, la confusion du sens, et des sens, qui apparaît : confusion entre une perception féminine érotique de l'homme sexuel (« nice hardness ») et de l'homme objet et sujet d'affection (« big heart »). La théorie freudienne veut que ces « buts sexuels infantiles » soient refoulés avant l'âge de cinq ans³⁷. Mais la théorie ne coïncide pas avec la pratique, chez Katherine Mansfield. Cette rencontre est peut-être déterminante et représentative de l'ambiguïté de la rencontre du masculin : la peau, dans sa chaleur, le corps, dans sa solidité, entraînent une confusion entre physicalité et affect qui devra se résoudre à l'âge adulte.

L'adolescence selon Katherine Mansfield voit ressurgir ces mêmes enjeux, et devient anticipation de la rencontre sexuelle. Le corps prend alors pleinement conscience du corps de l'autre. Eve, le personnage principal de « Carnation », fait l'expérience de l'éveil des sens. Preuve en est cette nouvelle habitude qu'elle prend de porter en permanence une fleur et d'en humer le parfum sans cesse. Dans la nouvelle, la jeune Eve assiste à un cours de littérature dirigé par M. Hugo, figure pathétique de l'enseignant. Mais lorsqu'il récite de la poésie, sa voix devient symbole phallique qui reproduit les flux du désir en même temps que les manifestations physiques de ce désir:

He would begin, softly and calmly, and then gradually his voice would swell and vibrate and gather itself together, then it would be pleading and imploring and entreating, and then rising, rising triumphant, until it burst into light, as it were, and then – gradually again, it ebbed, it grew soft and warm and calm and died down into nothingness. (655)

Le schéma syntaxique en parataxe, les accumulations de verbes et adverbess, associés à l'allitération en [v], auxquels succède la chute finale qui s'ouvre sur le tiret, étirée par les multiples coordinations entre des termes à voyelles longues, rendent audible et visible

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁷ Avant 5 ans, c'est le refoulement qui impose le « renoncement à la plupart de ces buts sexuels infantiles. » FREUD, Sigmund. « État amoureux et hypnose. » In *Essais de psychanalyse*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Payot et Rivages, (1920) 2001, p. 196.

l'escalade du désir. Celle-ci est reproduite sur un plan sémantique jusqu'à une apogée, l'accomplissement du plaisir masculin, restitué par la métaphore filée de la vague (« swell », « rising », « burst »), et jusqu'au repos (« ebbed », « grew soft »). M. Hugo devient autre: lorsqu'il clame ses poèmes à voix haute, Eve rencontre non plus son professeur, mais un homme. La puissance de la voix et du regard de l'autre s'impose à elle ; son contenu érotique et sexuel la déstabilise. La réaction d'Eve souligne son embarras face à la découverte de ce désir: « The great difficulty was, of course, if you felt at all feeble, not to get the most awful fit of the giggles. Not because it was funny, really, but because it made you feel uncomfortable » (655). Par le rire, Eve s'offre une porte de sortie dans ce moment où la voix de l'homme représente une menace. Ce à quoi elle échappe n'est pas le ridicule, mais l'abandon de soi. L'éveil au désir n'est pas sans résistances. Eve n'est pas prête à céder à la tentation charnelle : elle n'a pas encore tout à fait atteint la maturité de son homonyme biblique dans son parcours vers la rencontre sexuelle.

Lorsque qu'arrive l'âge adulte, celui de la maturation sexuelle, Katherine Mansfield précise la question du charnel et l'aborde avec plus de mordant, se permettant d'utiliser des analogies sous-jacentes parfois très imagées. La voix et le regard, toujours dans une logique du désir, deviennent filtres du désir sexuel, appâts au bout d'une ligne. Trois exemples, anecdotiques, mais représentatifs, peuvent être mentionnés. Dans « At Lehmann's », Sabina est, sans s'en rendre compte, attirée par un jeune client du café qu'elle vient de rencontrer, the « Young Man ». Si l'on envisage cette scène du point de vue de l'être désiré, il apparaît que ce sont la voix et le regard de l'homme qui canalisent ce désir : « the Young Man's voice was strong and deep. She thought she had never seen anybody who looked so strong [...] and his restless gaze wandering over her face and her figure gave her a curious thrill deep in her body, half pleasure, half pain... » (724). Le regard audacieux du jeune homme associé à la virilité qui se dégage de son corps imposant, agissent comme amorce au désir. Le lecteur devine déjà que la jeune Sabina est toute prête à mordre à l'hameçon pour rejoindre le jeune homme dans une rencontre physique en bout de ligne. Rosabel, la jeune vendeuse de « The Tiredness of Rosabel » est soumise au même impact de la voix, quoique dans une moindre mesure. Lorsqu'il tente de la séduire par les mots (« Ever been painted? »), c'est à la voix qu'elle réagit : « “No,” said Rosabel shortly, realising the swift change in his voice, the slight tinge of insolence, of familiarity » (516). Le ton, autrement dit, le signifiant, est beaucoup plus « parlant » que le contenu, le signifié. C'est là un renversement des schémas linguistiques canoniques sous l'effet du désir. Dans « Something Childish But Very Natural », c'est le

regard qui transforme la rencontre entre Henry et Edna en échange chargé de désir. Dans un premier temps, la séduction opère par l'omniprésence et l'échange constant de regards, paradoxalement fuyants : « Henry did not dare to look at her, but he felt certain she was staring at him » ; [...] « feeling her eyes on him he gave her just the tiniest glance » ; « Quick she looked away » (598). Mais les regards finissent par se stabiliser et se rencontrer véritablement : « They looked at each other with desperate calmness. If only their bodies would not tremble so stupidly! » (602). De la rencontre furtive de deux regards (« glance ») naît alors le lien visuel, canal d'un désir qui se propage au(x) corps. Le corps est soumis à la contamination par le désir.

Le regard, point d'entrée du désir, foyer de contamination du corps, invite donc à la consommation physique de la rencontre. « Consommer », terme légal, pudique, et pourtant si banalisé lorsqu'il renvoie aux nourritures terrestres, est ramené à sa définition première par Katherine Mansfield lorsqu'elle aborde la question de la rencontre des corps. Ce retour à l'origine sémantique du terme apparaît clairement dans « All Serene! ». Au sein d'un couple en apparence modèle, l'épouse aime à observer les préparatifs de départ de son mari chaque matin : « How fantastic he looked, like a pierrot, like a mask, with those dark eyebrows, liquid eyes and the brush of fresh colour on his cheek-bones above the lather! » (476). Ici, la double comparaison est on ne peut plus révélatrice quant à la capacité du regard de satisfaire à l'idéalisation : l'image du Pierrot fardé de blanc ainsi que celle du masque viennent doublement incarner le voile imposé par le désir. Paradoxalement, ce même masque, cet artificialisation de l'autre, le révèle en tant que « chair » désirable : l'adjectif « fresh » est le premier indice d'une démonstration de la convoitise charnelle. Katherine Mansfield joue sur la trivialité³⁸ du désir physique pour créer une analogie avec une situation peu glorieuse : le mari apparaît comme une belle pièce de viande sur un étal, sa constitution est évaluée, sa qualité soulignée. L'envie de le dévorer émerge.

La métaphore cannibale n'est qu'une des déclinaisons violentes de la consommation sexuelle d'une rencontre que la littérature avait déjà su cerner³⁹, mais Katherine Mansfield l'exploite dans ses subtilités afin de rendre compte de l'ambivalence des positions de chacun face à la rencontre sexuelle. Pour ce faire, elle utilise deux nouvelles, à savoir « Prelude » et

³⁸ Terme que l'on entendra ici sous ses deux acceptions, à la fois « banal », et proche de la vulgarité. « Trivial ». *Le petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2000, p. 1034.

³⁹ On pensera au vampirisme de Dracula, dans l'œuvre éponyme de Bram Stoker, ou bien encore à Bertha Rochester, dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, dont la folie (potentiellement meurtrière) est implicitement mais très clairement associée à la libération de son appétit sexuel.

« The Swing of the Pendulum ». Dans la première, c'est le couple Linda-Stanley qui fait l'objet d'un intérêt tout particulier. En fin de journée, alors que tous deux se retrouvent, seuls, Stanley fait preuve d'un empressement manifeste envers Linda : « Burnell shut the glass door, threw his hat down, put his arms round her and strained her to him, kissing the top of her head, her ears, her lips, her eyes. » (37) Stanley incarne ici le mâle dévoreur, affecté d'un appétit vorace pour sa femme. La réponse de Linda à cette invitation sans réserve à la consommation sexuelle de leurs retrouvailles de fin de journée se fera par le biais du symbole qu'est la nourriture : elle commence par se dégager de l'étreinte de Stanley, prétexte sa curiosité pour le paquet qu'il a apporté, et y découvre des cerises, nouveau symbole de l'appétit de Stanley et de son goût pour la chair, qu'elle soit végétale ou humaine. Linda, pourtant, va décevoir cette attente : « You don't mind if I save them. They'd spoil my appetite for dinner » (37). Linda n'a donc que peu d'appétit: pour les nourritures terrestres, comme pour les nourritures charnelles. Qui plus est, là où Stanley incarne la spontanéité hédoniste, Linda rationalise son rapport aux nourritures, plutôt que de céder à la gourmandise.

Viola, dans « The Swing of the Pendulum », est beaucoup moins réticente face à l'idée d'une rencontre sexuelle. Lorsque cette possibilité se concrétise en la personne d'un inconnu très entreprenant qui lui propose de la payer pour ses faveurs, Viola se montre plus réservée. C'est à nouveau la bouche, zone érogène majeure, qui sera au centre des enjeux. Mais là où l'agresseur de Viola tente par-dessus tout de faire de la bouche l'instrument du baiser, premier acte sexuel avant la relation sexuelle à proprement parler⁴⁰, Viola subvertit le pouvoir sexuel de la bouche. Les lèvres, zone de contact du baiser, sont bien trop douces pour répondre à l'invitation à la rencontre sexuelle agressive. Viola choisit les dents comme zone de contact : elle mord son agresseur (773). La bouche n'est plus lieu de rencontre charnelle mais instrument de la blessure. Son potentiel érotique disparaît et avec lui toute possibilité de rencontre sexuelle. C'est alors le mouvement ambivalent entre attraction et répulsion qui se dessine dans ces instances.

3.3. Géométrie de la rencontre

Car si le corps s'offre en seuil stable de la rencontre, le contact, distant ou direct entre les êtres, n'est pas figé. Il crée au contraire une chorégraphie de la rencontre, ou plus

⁴⁰ On pourrait même parler ici de premier mode de pénétration, si Katherine Mansfield n'avait pas montré une vraie réticence face au symbolisme sexuel.

précisément une géométrie mouvante de la rencontre. S'il existe une rencontre idéale chez Mansfield, c'est uniquement selon des critères esthétiques projetés dans un espace abstrait. La rencontre peut donc s'envisager comme une réunion de lignes convergentes, réunion qui trouve une illustration dans les instants de symbiose, c'est-à-dire dans une étroite union. « The Wind Blows » met en scène un frère et une sœur lors d'une journée paisible en Nouvelle-Zélande. L'habitude fait que la rencontre de deux trajectoires individuelles aboutit ici à une promenade partagée : la convergence des trajectoires est couronnée par la fusion des deux parcours géographiques. Et cette convergence est dupliquée sur le plan symbolique par l'écriture mansfieldienne : « they have the same excited eyes and hot lips », peut-on lire (109). En d'autres termes, leur humeur est au diapason. Leur rythme l'est également :

They cannot walk fast enough. Their heads bent, their legs just touching, they stride like one eager person through the town, down the asphalt zigzag where the fennel grows wild, and on to the esplanade. (109)

Les stratégies d'écriture se multiplient afin de figurer la convergence absolue : elle martèle les marques personnelles plurielles (« they », « their ») comme pour imprimer la solidarité de leurs pas, et incarner dans un terme unique la réunion de leurs deux noms, Bogey et Matilda. A cela s'ajoute la description des lieux : celle-ci commence par se concentrer sur le détail physique, leurs jambes, pour ensuite s'élever afin d'obtenir une perspective large en plongée sur la route en zigzag. Ainsi, jambes et têtes finissent par disparaître avec la prise de distance pour ne laisser au lecteur que l'impression d'une entité unique cheminant sur la route. Le choix symbiotique est confirmé en fin de nouvelle par la désignation des deux personnages. Ils sont non seulement l'unité lexicale et sémique « they » mais aussi « brother and sister » (110), unis par la conjonction de coordination sans l'obstacle morphologique qu'auraient pu représenter des déterminants.

Mais la rencontre peut également s'inscrire dans un mouvement paradoxal divergent. Il semble en effet que, pour certains, la rencontre, lorsqu'elle est fortuite, prenne des dimensions inattendues : le « mouvement vers » ne peut être à l'origine d'un contact inopiné avec l'autre. Ce contact peut en revanche créer un mouvement inverse. Les deux personnes impliquées dans la rencontre se trouvent alors face à un miroir inversé, comme dans « A Dill Pickle ». La rencontre entre le personnage féminin et le personnage masculin, sous forme de retrouvailles inattendues pour cet ancien couple, est présentée comme un choc :

He must have felt that shock of recognition in her, for he looked up and met her eyes. Incredible! He didn't know her! She smiled; he frowned. She came towards him. He closed his eyes an instant [...].
And she sat down opposite him. (167)

Le passage est entièrement construit sur des structures binaires syntaxiques et descriptives: elle le reconnaît, lui ne la reconnaît pas ; elle s'assied face à lui ; elle sourit, il fronce les sourcils ; elle s'avance vers lui, dont le visage se ferme. Dans l'instant, la rencontre crée donc un réseau de contrastes qui vient annoncer, avant que le lecteur ne découvre qu'il s'agit là d'anciens amants, une rupture et un éloignement radical entre les deux. La nouvelle sera par la suite largement construite sur ce schéma de miroir inversé, de désirs divergents, d'attitudes incompatibles. La rencontre et le mouvement divergent spontané qu'elle révèle peut donc être le point de départ structurel narratif de la nouvelle mansfieldienne.

La géométrie symbolique de la rencontre est donc fédératrice, mais elle peut également révéler les déséquilibres de l'instinct du deux, et les dangers qu'il représente. Selon les mots de Claire Joubert, « le motif du tiers contribue à dérégler les dispositifs du deux, venant se placer entre les deux éléments du couple⁴¹. » En effet, quand le deux devient trois, quand la rencontre devient triangulaire, elle suscite l'éloignement. « *The Stranger* » illustre ce point en mettant en scène la rencontre entre deux présents et un absent. John Hammond est venu chercher sa femme sur le quai après un long voyage. La rencontre est retrouvailles. Mais ces retrouvailles échouent, Janey est distante. La cause en est sa rencontre avec un homme sur le bateau, dont elle a pris soin jusqu'à sa mort. La rencontre avec un tiers, la solidarité face à la mort, ont changé Janey, et l'ont irrémédiablement éloignée de son mari. J.F. Kobler se montre plus pessimiste encore, estimant que « probably the Hammonds have never been “alone together,” or – even more accurately, to play on Mansfield's beautifully chosen words – each one of them has always been alone every time they have been together⁴². » La rencontre avec un tiers ne serait donc que le révélateur de l'échec du deux, et non l'instigateur. Le couple voit l'impossible union révélée et peut-être maintenue, par une brève mais intense rencontre qui ne laisse qu'une présence spectrale. Ce qui n'était que distance remédiable devient le vide irrémédiable qu'occupe le centre du triangle.

⁴¹ JOUBERT, Claire. « Katherine Mansfield : une herméneutique féminine ». In *Lire le féminin: Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*. Paris : Messene, 1997, p. 87.

⁴² KOBLER, J. F. *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 38.

Le triangle amoureux représenté par Bertha, Harry, et Pearl, respectivement la femme, le mari, et la maîtresse, dans « Bliss », permet toutefois de définir la rencontre amoureuse sous un autre angle, qui n'est pas celui du vide insurmontable. Il faut pour cela retracer les étapes des rencontres et du développement relationnel de ces trois personnages. Bertha n'entretient que des relations bien superficielles avec son mari lorsqu'elle rencontre Pearl. Cette dernière s'intègre alors au groupe d'amis mondains que fréquentent Bertha et Harry. Lors d'un dîner, la seconde rencontre, dans l'intimité cette fois-ci, intervient entre Bertha et Pearl dans le jardin. Bertha ressent alors une profonde impression de communion avec Pearl (102). A leur retour parmi les autres invités, pour la première fois Bertha fait l'expérience de ce qu'elle pense être un véritable désir pour son mari. Quelques instants plus tard, elle constate la trahison de Pearl et Harry, qui ont une liaison. Le triangle amoureux offre donc à la fois des perspectives de rencontre et de séparation. La rencontre avec Pearl est le déclencheur du désir. La charge érotique qui se traduit dans la scène du jardin suggère un éveil au désir au contact de Pearl. Cette charge se déplace ensuite vers Harry. C'est donc la rencontre entre Pearl et Bertha qui stimule le désir endormi, voire inexistant, de Bertha pour Harry. C'est en revanche la rencontre fortuite entre Bertha d'un côté et le couple Harry-Pearl de l'autre, qui ferme la porte à toute rencontre sexuelle potentielle entre Bertha et Harry. Le triangle génère donc une valse-hésitation faite de connexions inespérées et de déconnexions, où le motif du deux éloigne irrémédiablement le tiers dans un angle éloigné (Bertha exclue par la liaison des amants), ou bien au contraire, l'intègre dans une relation potentiellement fusionnelle (le désir de Bertha pour Harry par l'entremise de Pearl). La géométrie de la rencontre met à jour le principe de rencontre oblique. Certains d'ailleurs sont allés plus loin encore en percevant dans la rencontre de ces trois points un glissement identitaire permanent : pour Marvin Magalaner, « the Bertha-Harry, Bertha-Pearl, Pearl-Harry combinations comprise one ever-shifting personality unit⁴³. » Du triangle amoureux, déterminé par ses trois angles stables, on passe au cercle, où plus aucune segmentation n'est perceptible.

C'est peut-être en effet dans la circularité que la rencontre trouve sa forme la plus idéalisée, et plus particulièrement dans le motif spiralé du tourbillon. Le vent est un symbole récurrent dans les nouvelles de Mansfield. L'intérêt réside dans l'instant où Katherine Mansfield fait intervenir cette masse d'air en déplacement. A deux reprises, la nouvelliste met en scène la réunion de deux êtres dans un climat venteux. Le vent, dont la force est

⁴³ MAGALANER, Marvin. « Traces of her Self in Katherine Mansfield's "Bliss". » *Modern Fiction Studies* 24.3, *op. cit.*, p. 420.

potentiellement séparatrice, agit au contraire comme force unificatrice lorsqu'il prend la forme du tourbillon : « The wind carries their voices – away fly the sentences like little narrow ribbons » (« The Wind Blows », 110). L'union des deux voix est transportée vers un infini, la symbiose entre frère et sœur est perpétuée par le tourbillon. Lorsque l'analepse sur la promenade du frère et de la sœur se termine, la trace de leur symbiose reste, imprimée par les derniers mots du récit : « The wind – the wind. » (110). C'est un léger mistral, ou un sirocco méditerranéen, qui imprime cette même spirale unificatrice au couple de « Honeymoon », en villégiature au bord de la Méditerranée : « There a wind, light, warm, came flowing over the boundless sea. It touched George, and Fanny it seemed to linger over while they gazed at the dazzling water. » (392). Le vent, dans son envolée folâtre, semble presque humanisé en un Cupidon dont l'objectif serait de réunir par un lien invisible les deux nouveaux époux pour qui l'union par le mariage se concrétise difficilement dans d'autres domaines. Le tourbillon du vent entraîne dans son sillage un couple en quête d'unité. La rationalité d'une géométrie mouvante de la rencontre cède aux caprices de l'élément naturel symbolique.

Katherine Mansfield structure donc sa poétique de la rencontre par le biais d'une géométrie bien peu conventionnelle, qui laisse la place au déséquilibre mathématique et aux instabilités humaines. Le parcours des personnages féminins et personnages masculins vers l'autre n'admet aucune direction rectiligne, aucune évidence. La rationalisation de la poétique de la rencontre, aussi structurante soit-elle, vise avant tout à cerner les variables ou failles qui caractérisent la rencontre, quelle que soit son nom – contact, retrouvailles, fusion – et quelles que soient les personnes impliquées. Ces diverses formes dépendront en grande partie de la première esquisse de mouvement. Celle-ci est largement conditionnée par la position de l'individu face à l'autre dans un cadre subjectif, mais aussi dans un cadre institutionnel, où la problématique sexuelle introduit une variable majeure.

CHAPITRE 2 : Rencontre du même et de l'autre⁴⁴

1. Rencontre du Masculin et du Féminin

1.1. Aux origines

Les nouvelles de Mansfield, rédigées à l'ère post-victorienne, montrent encore certains aspects majeurs de cette période, à commencer par la construction sociale d'une figure masculine toute puissante et écrasante, à travers un discours dominant phallogentrique. Celui-ci établit le masculin comme autorité dans le mouvement de rencontre. Le déséquilibre que cette domination suscite est renvoyé à son origine par Katherine Mansfield.

1.1.1. Du père à l'amant

Elle s'intéresse ainsi aux rencontres du masculin et du féminin dès l'enfance des personnages féminins afin de mettre en évidence les obstacles potentiels à une rencontre équilibrée. La petite fille de la nouvelle éponyme n'a que peu vu son père, un homme très occupé, au cours de sa courte vie : chaque rencontre est impressionnante, au point qu'elle bégaye (« Been a good girl today ? » « I d-d-dont't know, father. », 567) et préfère l'éviter. La nouvelle débute donc sur une incursion dans l'esprit de la petite fille : « To the little girl he was a figure to be feared and avoided. » (566). On a vu dans une première approche de cette nouvelle la confusion potentielle dans la perception du masculin entre figure sexuée et source d'affect. S'ajoute ici une superposition entre figure d'autorité et source d'affect. La petite fille prend conscience du potentiel affectif masculin : « my head's on your heart ; I can hear it going. What a big heart you've got, father dear » (571). De « figure » d'autorité, le représentant du sexe masculin devient donc « father dear », parent aimant. L'ambivalence de la figure paternelle se dévoile dans ces deux rencontres-clés dans la vie de l'enfant : entre autorité et affect, l'image se brouille. Entre la position autoritaire, affective, ou la position sexuelle, inconsciente encore, il sera dès lors bien difficile pour les personnages féminins de

⁴⁴ Variation sur le thème d'un des chapitres d'*Éthique de la différence sexuelle*, « L'amour du même, l'amour de l'autre. » IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit, 1984, pp. 97-126.

se détacher de cette ambiguïté de la figure paternelle afin d'entrer dans une conception adulte et stable de la rencontre.

1.1.2. La maturation féminine en question

C'est en tout cas ce que suggère « *The Little Governess* ». Le parallèle dans le choix du titre avec la nouvelle précédente évoque, qui plus est, une continuité entre les deux nouvelles. La petite gouvernante, en route pour rencontrer son nouvel employeur, est inexpérimentée : le voyage en train l'effraie, les présences masculines sont toutes potentiellement menaçantes à ses yeux. Seul un homme âgé présent dans son wagon lui offre une présence réconfortante. Les termes utilisés par Mansfield afin de révéler le point de vue de la jeune fille sont évocateurs : « he was really nice to look at », « his cheeks were so pink and his moustache so very white » (179) ; « Who knows he was not murmuring in his sentimental German fashion : “*Ja, es ist eine Tragödie!* Would to God I were the child's gandpapa!” » (180). C'est clairement l'image idéale grand-paternelle qui se dégage de ce portrait fantasmatique. Lorsque, par ailleurs, le vieil homme lui offre de lui servir de guide, à l'affect infantile s'ajoute le respect pour l'autorité de la figure paternelle. Pourtant l'homme en question ne cherche qu'à attirer la jeune fille chez lui pour obtenir ses faveurs sexuelles. Celle-ci s'en rendra compte bien trop tard, incapable encore d'identifier le potentiel sexuel de la rencontre avec un homme. Entre dépendance envers l'autorité, impulsion infantile de quête de réconfort, et évolution physique vers un corps sexué, le personnage féminin se perd encore. C'est alors la maturité féminine qui peut faire obstacle à une rencontre réussie, ou tout au moins maîtrisée.

Cette immaturité persistante fait l'objet d'une exploration plus approfondie dans « *Father and the Girls* ». Dans cette nouvelle, le père et ses filles adultes semblent être en transit permanent, d'une pension à une autre, d'un train à un autre. Ces filles adultes restent dans une relation très immature à leur père, ponctuait leurs phrases de « *Father dear* ». Elles sont engagées dans un voyage dont on ne connaît ni l'origine, ni la destination, s'il y en a une : « *For a long time now – for how long ? – for countless ages – Father and the girls had been on the wings,* » apprend-on (469-470). Installées dans une relation de dépendance affective et matérielle avec leur père, les « filles », dont on tait l'âge, sont condamnées à ne rester que des filles pour ne jamais devenir femmes. Incapables de se détacher de la figure paternelle, les filles sont piégées dans une course permanente contre le temps qui bloque le

processus de maturation, empêchant ainsi toute rencontre avec un homme dont les bases ne seraient plus paternelles mais sexuelles et affectives. La fuite géographique, échec à l'emprise sur le réel, est un évitement inconscient de la rencontre avec un homme, et avec elles-mêmes. Il en va de même pour l'échappée temporelle : « *The Daughters of the Late Colonel* » envoient au loin la montre du père décédé, cristallisation d'un temps tyrannique imposé par le patriarche, et Constancia laisse échapper une remarque qui confirme cette impression : « *And of course, it isn't as though it would be going – ticking, I mean.* » (274). En l'envoyant au loin, donc, en la confiant à leur frère Benny, les sœurs voient la possibilité de se libérer, mais considèrent également la relation à leur frère : la montre s'est arrêtée, le temps patriarcal avec elle... « La loi du frère peut relayer la loi du père lorsque celui-ci a disparu⁴⁵, » mais il n'y a aucun risque de voir Benny endosser le rôle tyrannique imposé jusque-là par le père. Ce geste d'échec au temps est à double tranchant. Alors qu'elles pourraient saisir l'occasion, s'affranchir des liens paternels à la rencontre d'une autre relation au masculin, les sœurs se complaisent dans une attitude puérile, arrêtée, comme la montre, au stade infantile. Le cocon de la maison familiale reste la prison de l'immaturation, les condamnant à leur statut de vieilles filles.

« *Something Childish but Very Natural* » vient confirmer cette emprise de l'immaturation féminine à travers l'histoire de deux adolescents dont la rencontre dans un train est vécue par le jeune Henry comme un coup de foudre. Lorsque vient l'instant où la rencontre doit se concrétiser dans un acte matériel et symbolique, l'achat d'une maison où vivre ensemble, Edna fait marche arrière. L'explication est à trouver dès les premiers instants de la rencontre, lorsque la narratrice ouvre une section avec la déclaration suivante : « *London became their playground* » (608). La métaphore éculée ne vise ici qu'à servir d'avertissement au lecteur : la rencontre est celle de deux enfants, elle ne peut évoluer que vers un jeu, « *playing houses* ». La première responsable de cet état de fait est Edna, dont le jeune âge ne s'accompagne pas de la même maturité que chez Henry. L'anticipation, la construction imaginaire d'une relation après la rencontre est dépourvue des contraintes rationnelles de l'âge adulte. La rencontre est idéalisée, ne repose que sur l'illusion, et ne peut aboutir.

Linda Burnell, dans « *Prelude* », incarne la forme ultime de ce phénomène, qui atteint des proportions pathologiques. Elle se montre totalement incapable d'aller à la rencontre de son mari, évitant autant que possible tout contact physique ou affectif prolongé. Lorsqu'il y a contact, celui-ci est maladroit ou artificiel. Pour cela, Rhoda B. Nathan se réfère à la première

⁴⁵ HEINICH, Nathalie. *États de femmes*. Paris : Gallimard, 1996, p. 57.

version de « Prelude », *The Aloe* : « this portrayal in “The Aloe” [sic] of Linda’s immaturity is sharpened by a flashback which projects her retreat from marriage (signified by a constant losing of her wedding ring) against the background of her ideal, non-sexual relationship with her father⁴⁶. » Si la scène en question est effacée dans « Prelude », le poids de la relation idéalisée au père reste présent dans une séquence de rêve :

She was walking with her father through a green paddock sprinkled with daisies. Suddenly he bent down and parted the grasses and showed her a tiny ball of fluff just at her feet. “Oh, papa, the darling.” She made a cup of her hands and caught the tiny bird and stroked its head with her finger.
(24)

L’oiseau enfle ensuite sous les caresses de Linda, selon une symbolique phallique. Puisqu’il est devenu trop imposant pour elle, elle le laisse tomber. Si l’on considère cette scène, associée aux éléments effacés de *The Aloe*⁴⁷, on pourrait penser que l’oiseau joue le rôle d’objet transitionnel entre une relation paternelle à l’homme et une relation adulte sexuelle. Transmis par le père, abandonné par Linda, l’objet phallique marque le refus de la rencontre mature, qui se concrétise dans le mariage maladroit de Linda et Stanley. L’exemple offert par Linda illustre la tentation régressive brièvement mentionnée par Ruth Parkin-Gounelas, forme de « resistance [...] to erotic impulses⁴⁸. » Cette position inconfortable de femme immature dans un corps mature vient alors la hanter sous forme de rêve. Cette même position la maintient dans une valse-hésitation à la rencontre de son propre mari. Les conditions psychologiques de la rencontre ne sont pas réunies. La rencontre du masculin et du féminin dépend donc en partie du développement psychologique de chacun. Ces contraintes intérieures, intimes, de la rencontre, en appellent pourtant d’autres, extérieures. Dedans et dehors communiquent, s’allient dans l’échec ou le succès de la rencontre.

⁴⁶ HANKIN, Cherry. « Katherine Mansfield in her Confessional Stories. » In NATHAN, Rhoda B., ed. *Critical Essays on K. Mansfield*. New York: G. K. Hall, 1993, p. 17.

⁴⁷ Dans cette première version de « Prelude » on apprend que Linda Burnell perd son alliance de façon récurrente. MANSFIELD, Katherine. *The Aloe*. London: Capuchin Classics, 2010, p. 42.

⁴⁸ PARKIN-GOUNELAS, Ruth. « Katherine Mansfield's Piece of Pink Wool: Feminine Signification in “The Luftbad”. » *Studies in Short Fiction* 27.4 (1990), p. 497.

1.2. Du phallocentrisme institutionnel à l'égocentrisme individuel

Bien qu'elle soit née sous l'empire de Victoria, Katherine Mansfield, n'en a pas pour autant intégré les conventions sociales. Ses nouvelles lui ont en revanche permis de s'octroyer un rôle d'observatrice des rapports entre féminin et masculin dans un cadre institutionnalisé sur le plan social et familial. Parmi les conditions de la rencontre, il y a la capacité d'accéder à l'autre. Or, dans un contexte fin-de-siècle, ou début de siècle, cette capacité se transforme en incapacité : ce sont alors les structures sociales, familiales, et conjugales, celles-là mêmes qui se veulent garantes d'une cohésion intersubjective, qui s'imposent comme obstacles à la rencontre.

L'auteure ne semble pas placer ces structures au premier rang. Ses nouvelles montrent toutefois qu'elle a souhaité intégrer ces conditions à l'arrière-plan de nombreuses nouvelles, par le biais du détail signifiant. Il ne s'agit pas ici de parler de rencontre au sens premier du terme, à savoir la mise en présence initiale de deux ou plusieurs personnes, mais plutôt de la rencontre en tant que contact et initiation à la relation. Celle-ci semble rendue tout à fait impossible dans « Her First ball » (336), qui dépeint le premier bal d'une jeune débutante de la bourgeoisie néo-zélandaise. La jeune fille, Leila, envisage avec enthousiasme la rencontre avec de jeunes hommes, par le biais de la danse, rituel social par excellence. Or le bal ne lui offre que déceptions : elle engage tout d'abord la conversation avec un jeune homme, conversation qui prend fin brutalement lorsque la musique s'interrompt ; elle danse ensuite avec une seconde personne, et c'est la même conversation superficielle et malaisée qui s'engage. A la manière des bals austeniens⁴⁹, le bal, puis, dans un cadre plus restreint, chaque valse, s'impose alors comme l'exemple-type d'un rituel social visant à canaliser les relations homme-femme, mais dont le résultat n'est en fait que la sclérose, avant tout début de relation. La structure sociale ne favorise pas le rapprochement des sexes, mais bien leur cloisonnement.

Dans le cadre institutionnel qu'est le mariage, la convergence émotionnelle et affective entre époux qui a eu lieu, ou a pu avoir lieu, semble annulée par l'institutionnalisation des rapports entre les époux. C'est en tout cas ce que suggère la nouvelle « The Stranger ». John Hammond est venu chercher sa femme sur le quai après un long voyage. Face au constat de J. F. Kobler, selon lequel « probably the Hammonds have never been “alone together,” or –

⁴⁹ Les différentes scènes de bal de *Pride and Prejudice*, notamment, ont pour vocation d'illustrer ce paradoxe entre mouvement et interaction des corps masculins et féminins, et sclérose du rite social. AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. 3rd ed. London: Norton & Company, (1813) 2001. Voir plus particulièrement les chapitres III et XVIII de la première partie, pp. 6-10 et 61-71.

even more accurately, to play on Katherine Mansfield's beautifully chosen words – each one of them has always been alone every time they have been together⁵⁰, » la nouvelle est l'occasion pour lui d'une seconde rencontre, tout aussi essentielle. C'est aussi l'occasion de tenter de re-trouver sa compagne, Janey. Pourtant, l'instant est restitué de façon ambiguë par le courant de pensées de John: « There was Janey. There was Mrs. Hammond, yes, yes, yes ». Janey n'est plus Janey – l'intimité du surnom fait rapidement place à la distance instituée par le nom d'épouse. C'est le lien officiel qui l'emporte sur les retrouvailles amoureuses. La rencontre n'est pas retrouvailles : le lien institutionnel agit comme un coup d'arrêt à la spontanéité des relations homme-femme. Bien qu'elle ait loué l'institution du mariage⁵¹, Mansfield en cible également l'impact relationnel et émotionnel.

Le discours dominant phallogentrique, largement issu de l'institution victorienne, s'impose comme frein sociologique à la rencontre du masculin et du féminin. C'est « Prelude » qui en offre certainement l'exemple le plus bref mais également le plus incisif. Dans la demeure Burnell, l'époux, Stanley, sa femme, Linda, leurs trois filles, Isabel, Kezia, et Lottie, la sœur de Linda, Beryl, ainsi que sa mère cohabitent et se croisent sans qu'intervienne un contact substantiel entre eux, qu'il soit physique ou verbal. À l'origine de ce phénomène se trouve Stanley, incarnation du mâle victorien à la limite de la caricature : il est ici le donneur d'ordres, et non le catalyseur du lien familial. Lorsque celui-ci désire établir un contact avec sa famille, c'est dans cette perspective. Il demande ainsi à sa belle-mère de veiller à offrir de quoi se nourrir à Fred, le jardinier. La réponse de celle-ci est éloquente : « Yes, Stanley ». La soumission sans concession à l'ordre patriarcal est immédiate. Le « yes » de l'aïeule devient assentiment symbolique au système fondé sur le patriarcat distant. L'aïeule, témoin et actrice privilégiée du phallogentrisme victorien, perpétue son emprise par l'assentiment accordé à la génération suivante.

Toutefois, ce n'est là que la confirmation conventionnelle d'un phallogentrisme naturel. Katherine Mansfield envisage en effet les difficultés de la rencontre du masculin et du féminin en tant que déséquilibre inné autant qu'acquis. L'homme est souvent, chez Katherine Mansfield, un monstre d'égoentrisme, au sens étymologique du terme : il fait *montrer* d'une

⁵⁰ KOBBLER, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ Cf. lettre destinée à Sylvia Lynd, date du 24 septembre 1921, What is happening to "married pairs"? They are almost extinct. I confess, for my part, I believe in marriage. It seems to me the only possible relation that really is satisfying. BODDY, Gillian. « Frau Brechenmacher and Stanley Burnell: some Background Discussion on the Treatment of the Roles of Men and Women in the Writing of Katherine Mansfield. » In MICHEL, Paulette and DUPUIS, Michel, eds. *The Fine Instrument: Essays on Katherine Mansfield*. Sydney: Dangaroo Press, 1989, p. 91.

certaine propension à s'attarder sur ses propres désirs et préoccupations. Comme aurait pu le dire Pierre Bourdieu, il est l'être « phallonnarcissique » au cœur de « sa cosmologie androcentrique⁵². » C'est le cas de Stanley, bien sûr : Stanley s'entoure de ses femmes, ses trois filles, son épouse, sa belle-mère, sa belle sœur : il dessine un cercle dont il est le centre, détient les limites, contrôle le diamètre. Mais c'est également le cas d'Andreas Binzer, dans « A Birthday », dont les pensées sont mises en exergue par la focalisation interne. Alors que sa femme accouche, il semble incapable d'empathie face à ses cris de douleur : « [...] a long wail came from the room. That shocked and terrified Andreas » (735). Si Mary Burgan reconnaît qu'Andreas Binzer souhaite se dissocier de sa femme en ces instants douloureux, et remarque que dès lors les cris s'apaisent⁵³, on pourrait plutôt penser qu'Andreas, consciemment ou inconsciemment, devient sourd à ces cris. Le choc et la peur sont ici les signes d'un repli sur soi, et non d'un mouvement vers l'autre. Cet égocentrisme est par la suite confirmé par la façon dont il envisage le rôle et la place de son épouse, « the mother of a son who was going to be a partner in their firm » (742). Aucun pronom ou adjectif possessif marqueur d'un attachement n'est visible ici. Il ne sait se considérer qu'en qualité de chef d'entreprise, de chef d'une lignée de Binzer, en d'autres termes, en tant qu'homme entreprenant, productif. Le rôle de l'épouse n'est que périphérique : elle est le « porte-valeur⁵⁴. » La relation est déséquilibrée avant même tout contact émotionnel. C'est le « triomphe de l'égocentrisme⁵⁵. » L'idéal du couple épanouissant, où chacun trouve un espace, que mentionnait Mansfield dans une lettre à Murry⁵⁶, semble bien loin de ces avatars fictionnels. Tourné vers un intérieur déjà occupé par l'ego masculin, l'horizon féminin s'annule.

2. Entre Femmes

Si la rencontre entre hommes et femmes est vouée au rapport de force, est-il alors un lieu où ce déséquilibre ne fait pas loi ? Peut-on penser – dans une utopie féministe, peut-être –

⁵² BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998, p. 18.

⁵³ BURGAN, Mary. « Childbirth Trauma in Katherine Mansfield's Early Stories. » *Modern Fiction Studies* 24.3, p. 401.

⁵⁴ IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 171.

⁵⁵ JUSTUS, James. « Katherine Mansfield: The Triumph of Egoism. » *Mosaic* 6.3 (1973), p. 13. Ma traduction.

⁵⁶ Cf. lettre destinée à John Middleton Murry date du 7 novembre 1922.: « You are you. I am I. We can only lead our own lives together. » BODDY, « Frau Brenchenmacher and Stanley Burnell: some Background Discussion on the Treatment of the Roles of Men and Women in the Writing of Katherine Mansfield, » p. 92.

que la rencontre entre personnes du même sexe, le sexe féminin, soit une réussite émotionnelle et affective ? Une réponse positive serait très étonnante, si l'on considère le goût de la nuance cultivé par Katherine Mansfield. Afin de répondre, on devra envisager à la fois la rencontre en envisageant le « monde de l'éthique au féminin organisé sur une dimension verticale » (intergénérationnelle) et « horizontale », « entre “sœurs” »⁵⁷ (sous un angle relationnel hors liens familiaux), héritée de romans du XIX^{ème} siècle tels que les œuvres d'Austen ou plus tard *Shirley*⁵⁸ de Charlotte Brontë.

2.1. Rencontres Intergénérationnelles

La rencontre intergénérationnelle est, par définition, et sauf recours à l'adoption, un acquis biologique. Mère et enfant font connaissance au cours des mois qui précèdent cette dernière, avant une rencontre visuelle, tactile, lors de la naissance. Toutefois, nombreux ou nombreuses sont ceux qui ont su démythifier cette légende, dont Elisabeth Badinter, dans *Le Conflit*⁵⁹, lorsqu'elle a brièvement rappelé les théories éthologiques et anthropologiques (bonding, hormonologie) qui légitimaient cette légende. Pour Katherine Mansfield, ni le lien in utero, ni le lien du sang, ni le contact sensoriel ne garantissent la génération du lien. Et s'il existe, il reste à savoir où se situe son origine. Considérant « the strong tendency of Mansfield's stories to portray women with much more complicated psyches or personalities than the male characters have⁶⁰, » selon les termes de J. F. Kobler, le lecteur peut s'attendre à devoir démêler les fils de la psyché féminine afin de saisir les tenants et aboutissants de la rencontre féminine intergénérationnelle.

Le constat premier quant à la rencontre mère-fille est à l'opposé des canons maternels. « [La] névrose de l'amour maternel, forme extrême de cette pathologie de l'attachement qui consiste à donner à l'autre – l'enfant – toute la place⁶¹ » n'existe dans aucune des nouvelles de l'auteure. Pour la mère et sa fille, il n'est souvent pas question de fusion, ni même de contact privilégié, mais de distance. Tout débute lors de l'enfantement, que l'on nomme, à trois reprises dans le premier recueil de Mansfield, « the journey to Rome » (« At Lehmann's »,

⁵⁷ IRIGARAY, *Éthique de différence sexuelle*, p. 106.

⁵⁸ Entre autres références, on peut penser à l'amitié entretenue par Elizabeth et Charlotte, dans *Pride and Prejudice*, mais aussi à celle qui se crée entre Shirley et Caroline, dans *Shirley*.

⁵⁹ Cf. plus particulièrement la seconde partie intitulée « L'offensive naturaliste. » BADINTER, Elisabeth. *Le conflit : la femme et la mère*. Paris : Flammarion, 2010.

⁶⁰ KOBLER. *op. cit.*, p. 51.

⁶¹ HEINICH., *op. cit.*, p. 117.

723, 729 ; « The Child Who Was Tired », 750). La métaphore a plusieurs implications. Outre la référence à Rome qui nécessiterait une analyse pour elle seule⁶², elle suggère tout d'abord la nécessité de passer par une représentation oblique afin de nommer l'innommable, les tabous que sont l'accouchement, puis la naissance). L'approche de la rencontre et sa concrétisation sont donc niées, obliées dans la langue, et par là même, dans l'esprit de la mère et son entourage. Le nœud même de la relation future n'existant plus, il devient difficile de fonder une relation sur le vide. Par ailleurs, l'idée du voyage sur laquelle repose la métaphore est le principe de base d'une des caractéristiques mansfieldiennes de l'enfantement. L'enfantement est déplacement. Il est, pour la mère, le passage vers un ailleurs : distanciation par rapport à son propre corps, par rapport à son propre potentiel affectif, initiation (ou, plus probablement, perpétuation) d'une autre forme d'aliénation féminine, corollaire de celle issue de la domination sexuelle. « La maternité est ce qui compense cette aliénation tout en l'accentuant, par ces bonheurs et ces buts supérieurs que sont l'expérience sensorielle de la procréation⁶³, » écrit encore N. Heinich. Mais ceci n'est vrai que dans un idéal maternel, ou tout au moins un équilibre maternel : pour Mansfield il paraît impossible de se rapprocher d'un autre, l'enfant, lorsque l'on se situe déjà dans l'aliénation de soi.

Les buts supérieurs ne sont nulle part évoqués, l'expérience sensorielle procréative est subie plus que vécue, et la douloureuse expérience physique achève son œuvre. Il s'agit donc de défaire la corrélation illusoire entre mise au monde, maternité et lien maternel, entre phénomène physique et épanouissement affectif. Car la naissance selon Mansfield n'est pas l'événement qui marque transition du lien physique au lien affectif. Elle est au contraire la transition d'une rupture, celle du cordon, à une autre, celle qui se manifeste en soi - aliénation au corps, à la fonction procréative. « At Lehmann's » met en scène deux femmes, dont l'âge diffère probablement peu : une domestique et la maîtresse de maison. Sabina, la domestique, est très innocente au sujet de la sexualité et de la conception des enfants. Son employeuse, elle, est en travail. Elle souffre beaucoup pour mettre au monde son enfant. A ce même

⁶² Bien que la relation de Mansfield à la religion ait été aléatoire, on peut remarquer que, dans ses nouvelles, l'expérience de la condition féminine est associée aux métaphores chrétiennes à plusieurs reprises. C'est le cas avec l'image du chemin de croix, dont on verra les implications dans un développement à venir, mais aussi avec l'expression « the journey to Rome ». A ce sujet, on pourra renvoyer à un commentaire d'Elisabeth Badinter qui remarque une tendance répandue à associer les douleurs de l'enfantement à une épreuve spirituelle expiatoire, vouée à « transfigurer » ces filles d'Ève en saintes Marie. Dans les exemples qui nous intéressent ici, la métaphore revêt un caractère euphémistique ironique, en apportant une certaine grandeur mystique à l'accouchement, tout en lui conférant la valeur d'un tabou. BADINTER, Elisabeth. *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel (XII^{ème}-XX^{ème} siècle)*. Paris : Flammarion, 1980, pp. 268-269.

⁶³ HEINICH, *op. cit.*, p. 114.

instant, Sabina, comme à son habitude, flirte avec « The Young Man », prototype masculin. Alors qu'elle s'apprête à céder à ses avances, elle est interrompue brutalement par le cri de son employeuse, « frightful, tearing shriek » (729) et se dégage de l'étreinte du jeune homme, glacée d'horreur. La concomitance du cri et du flirt permet d'envisager Sabina et Frau Lehmann se retrouvant sur un terrain commun, celui qui débute par l'éveil à la sensualité, se traduit par une sexualité aux conséquences traumatiques, et aboutit aux souffrances de l'accouchement. Le cri de Mrs. Lehmann est, au sens propre, déchirant : il est à la fois l'expression inarticulée du traumatisme infligé au corps et le signe d'une rupture symbolique et psychique, l'ouverture de cette faille aliénante.

Ainsi, quelque part, entre la brutalité physique de la procréation et celle de l'enfantement une faille s'ouvre, où sentiment maternel potentiel ne peut prendre racine. Cette expérience est vécue pleinement par le prototype de ces mères, Linda, que l'on retrouve dans les nouvelles néo-zélandaises. « At the Bay » en montre la conséquence affective. « She would never have nursed and played with the little girls » ; « she did not love her children » ; « she had no warmth left to give them », apprend-on page 223. Il ne s'agit pas tant ici de s'appesantir sur la tragédie de cette mère sans amour pour ses filles, Katherine Mansfield refusant tout pathos excessif et privilégiant l'approche brute du phénomène, que de noter la radicalité de ces réactions. Pour Linda, cet état ne relève pas d'une impression mais bien d'un constat froid et résigné. La distance mère-fille est sans concession. Cette radicalité s'exprime également dans « The Young Girl », récit plus confidentiel qui met en scène une mère et sa fille à Monte-Carlo. Mrs. Raddick souhaite plus que tout accéder au casino afin de se divertir. Il s'avère que sa fille, trop jeune, ne peut entrer dans le casino. Plutôt que de renoncer au divertissement, Mrs. Raddick abandonne littéralement – mais temporairement – sa fille à une quasi-inconnue, la narratrice (296-297). Il est donc aisé de rompre le lien mère-fille, s'il a existé un jour. Les renoncements matériels qui vont habituellement de pair avec la maternité ne font pas loi. S'il faut choisir, c'est l'enfant que l'on sacrifiera.

On ressent dans cette instance les premières références, indirectes, à une logique d'objectification mise en place par les mères. L'aliénation jouant son rôle, objectifier la fille revient à nier le handicap qui empêche tout contact affectif. « Linda does not see the children as part of herself, » écrit Heather Murray dans la monographie consacrée à K. Mansfield⁶⁴. Mais plus que cela, Linda ne voit pas ses filles en tant qu'êtres faits de chair, de sang,

⁶⁴ MURRAY, Heather Maynard. *Double Lives: Women in the Stories of Katherine Mansfield*. Dunedin: University of Otago Press, 1990, p. 110.

d'affects. Lorsque vient l'heure de déménager de la maison familiale pour une demeure plus grande, les filles sont ravalées au rang de détails pratiques à régler avant le départ. Linda ne craint pas la séparation physique d'avec ses filles, bien au contraire :

Hold-alls, bags and boxes were piled upon the floor. "These are absolute necessities that I will not let out of my sight for one instant," said Linda Burnell, her voice trembling with fatigue and excitement.

Lottie and Kezia stood on the patch of lawn just inside the gate ready for the fray in their coats with brass anchor buttons and little round caps with battleship ribbons. Hand in hand, they stared with round solemn eyes, first at the absolute necessities and then at their mother.

"We shall simply have to leave them. That is all. We shall simply have to cast them off," said Linda Burnell. (« Prelude », 11)

La scène, souvent citée par la critique, montre une répartition spatiale particulièrement signifiante. Les enfants, situées – posées – au milieu des cartons et sacs, font parties des « choses » à emporter, cela ne fait aucun doute. En revanche, les enfants elles-mêmes se demandent quelles sont les priorités de leur mère. Des objets ou d'elles-mêmes, que va choisir Linda ? Lorsque, dans la scène suivante, le lecteur voit partir Lottie et Kezia dans un buggy séparé, la réponse apparaît clairement : Linda éprouvait plus de difficultés à se séparer des ses affaires que de ses filles. La distance est telle qu'elle surgit d'ailleurs dans le langage : « chosifiées » - et non pas « objectifiées⁶⁵ » – les filles sont ravalées à un rang moins essentiel encore que les affaires de Linda par l'emploi du terme « necessities » pour désigner les objets. Linda trahit cette aliénation mère-fille lorsque, dans « Prelude » encore, elle entend un bruit et demande : « Are those the children ? » (19). Le déictique exprime tant la distance géographique que la distance affective : la difficulté à reconnaître ses filles est alliée à un quasi rejet répulsif, autrement dit, au mouvement inverse de celui de la rencontre.

Linda représente une forme extrême de ce phénomène dans son incapacité à donner plus d'elle-même, à aimer ses filles. Mais le processus d'objectification – et non de chosification, cette fois-ci – est moindre lorsqu'il est teinté d'une nuance affective superficielle. « Bliss » en offre une illustration en la personne de Bertha Young. Dès la première lecture, on constate que les pensées de Bertha sont largement tournées vers ses préoccupations adultes, amoureuses ou mondaines, et seules quelques lignes sont consacrées à un bref contact avec sa fille, « Little B. ». Le nom seul souligne le fait que la fille n'est pas, contrairement à ce qu'aurait pu dire Heather Murray, une part d'elle-même, mais une

⁶⁵ Là où le terme « objet » est investi d'une intention (utilitaire, affective), le terme « chose », générique, se caractérise par un vide dénotatif qui suggère toute l'indifférence du locuteur face à ce qu'il désigne.

construction abstraite, qu'elle voudrait un double – diminué dans le nom, la taille, et le rayonnement – d'elle-même. C'est un accessoire miniature, transformé par sa petitesse en objet adorable, puisque, comme le veut l'adage, ce qui est petit est mignon. Little B. est le coup de cœur occasionnel de sa mère. L'auteure compare Bertha à « the poor little girl in front of the rich little girl with the doll » (93), à savoir la nurse et Little B. L'enfant est donc comparée à une poupée, mais une poupée fragile, objet de luxe, qui doit être protégé comme tel : « Why have a baby if it has to be kept – not in a case like a rare, rare fiddle – but in another woman's arms? » (94). Le passage est délicat à saisir mais on peut légitimement penser que Bertha considère l'enfant sous un angle d'esthète amoureux d'un objet, combinant intellectualisation de la relation à sa fille, l'enrichissant d'une dimension plastique, et se situant ainsi dans un entre-deux entre distance et investissement affectif superficiel. Bertha trahit ainsi, à nouveau, une forme non pas seulement d'aliénation, mais à nouveau d'immaturité. Elle est incapable d'investissement affectif, ce qui rend tout contact authentique et spontané avec sa fille impossible. L'enfant est condamnée à rester « my little precious » (94), objet précieux, voire décoratif, flattant le narcissisme d'une mère-double inapte à donner davantage d'elle-même. Il en résulte que chaque rencontre effective avec sa fille est une redécouverte, toujours en surface. Bertha ne sait donc pas comment se comporter avec sa fille, même lorsque celle-ci lui sourit. Le signe, ouverture à l'autre, n'est pas compris par Bertha qui n'y voit qu'un trait charmant. Elle est alors saisie de l'envie de nourrir sa fille comme on joue avec une poupée (« Nanny, do let me finish giving her her supper », 94). Les gestes de l'instinct maternel ne vont pas de soi pour Bertha, qui ne sait pas aller à la rencontre de sa fille.

Dans la fiction de Mansfield, jamais il ne sera question de réparer la déchirure, qui appartient au non-dit. Si la naissance échoue à assurer son office de prolongement et mutation fusionnelle, si les mères s'y perdent plus qu'elles ne s'épanouissent, force est de constater que les enfants semblent heureux, épanouis, satisfaits. Où donc trouvent-ils une forme de satisfaction ? La recherche du maternel perdu exige un décentrement par rapport aux schémas qui situent une des sources du lien dans le contact charnel (permis, entre autres, par l'allaitement) ou l'échange communicationnel. Si la rencontre mère-fille a lieu, c'est en effet très souvent sur un mode oblique. Trouver le lieu de cette rencontre exige un décentrement par rapport aux schémas maternels classiques qui situent la rencontre dans le contact charnel (permis, entre autres, par l'allaitement), l'échange, ou l'affection mutuelle. La rencontre mère-fille peut exiger une redéfinition de la rencontre même. Il ne s'agit plus d'un

« mouvement vers », mais d'une rencontre que l'on pourrait qualifier d'analogique. Les mécanismes de la métaphore et de la métonymie, le principe de ressemblance et celui de contiguïté, jouent un rôle essentiel afin de situer la rencontre. Force est de constater que, quelle que soit sa direction, le mouvement est souvent ébauché par les filles plutôt que par les mères. Celles-ci tentent le rapprochement par un schéma reproductif : copier la mère pour atteindre non pas l'être fait de chair, de sang, et d'affects, mais les valeurs et l'image qu'elle véhicule. Dans « The Garden-Party », nouvelle « Bildung » par certains aspects, Laura, une des filles de la famille Sheridan, est pour la première fois chargée d'organiser une réception dans la demeure familiale. L'enjeu est grand vis-à-vis du cercle des amis et relations de la famille, mais aussi vis-à-vis de sa mère. Obtenir sa satisfaction serait un pas de plus vers elle. Or, la réussite, pense Laura, passe par la réplique des méthodes et attitudes maternelles. Lorsqu'elle s'adresse aux ouvriers, cherchant à affirmer son autorité, elle copie la voix maternelle mais « that sounded so fearfully affected » (246). Dans sa tentative d'approcher le modèle maternel, avant sa mère, Laura commet donc une maladresse, pensant atteindre l'effet souhaité. Comme aurait pu le dire Deleuze dans *Différence et Répétition*, il s'agit là du triomphe éclatant du « simulacre », non pas une « simple imitation », mais la contestation (inconsciente, ici) de l'idée même d'un modèle reproduisible, en quête d'une posture identitaire sociale pourtant « réduite à la différence qui l'écartèle⁶⁶. » Cherchant la rencontre dans une reproduction du même sur le terrain social, Laura s'implique dans une quête des manières sociales de sa mère, mais ne produit que du maniérisme social, une imitation qui n'est qu'un ersatz, et fait basculer ses espoirs de rapprochement, sans les briser tout à fait.

La rencontre dans l'analogie mère-fille n'est cependant pas utopique, bien au contraire. Il semble qu'il faille surtout ne pas la cultiver, mais plutôt en faire l'expérience, même si cela doit rester inconscient, comme c'est le cas pour Linda et Kezia dans « Prelude ». S. J. Kaplan a remarqué deux passages, l'un centré sur Kezia, l'autre sur Linda, où le langage utilisé par l'auteur pour refléter les impressions de chacune est très similaire :

“I don't want to see [the ram] frightfully,” she said. “I hate rushing animals like dogs and parrots. I often dream that animals rush at me – even camels – and while they are rushing, their heads swell e-enormous.” (17)

If only [the dog] wouldn't jump at her, and bark so loudly, and watch her with such eager, loving eyes. (54)

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, (1968) 1997, p. 92.

Selon Kaplan, « such similar thought patterns establish a psychic connection between mother and daughter deeper than the external aloofness of their behavior with each other⁶⁷. » On trouverait donc dans cette connexion psychique la possibilité pour Linda et Kezia de ré-établir un certain équilibre face à la distance affective qui les sépare. Le rencontre mère-fille n'atteint toujours pas l'idéal d'amour maternel et filial, mais le lien, aussi ténu soit-il, existe, dans la superposition temporaire. Mères et filles sont, jusqu'à un certain point, « palimpsestes l'une de l'autre⁶⁸, » deux versions d'un même texte réécrit, en évolution constante, mais définitivement réunies par un schéma initial concordant, en certains points seulement.

Le lien se tisse dans l'itération d'instantanés brefs, concomitants ou non, où mère et fille se retrouvent autour d'un objet – objet de pensées ou objet réel. La scène de l'aloès, dans « Prelude », a valeur d'illustration (34). Kezia est perplexe à la vue de cet arbre étrange. A cet instant, sa mère arrive et toutes deux fixent l'arbre. La recherche du maternel perdu exige un décentrement par rapport aux schémas qui situent une des sources du lien dans le contact charnel (permis, entre autres, par l'allaitement) ou l'échange communicationnel. La rencontre mère-fille conduit à une redéfinition du lien même, et des moyens de l'établir. Dans « Prelude », l'aloès entre elles, Linda Burnell et sa mère entrent en communication en échangeant quelques mots au sujet de l'arbre :

“I have been looking at the aloe,” said Mrs. Fairfield. “I believe it is going to flower this year. Look at the top there. Are those birds, or is it only an effect of the light?”

As they stood on the steps, the high grassy bank on which the aloe rested rose up like a wave, and the aloe seemed to ride upon it like a ship with the oars lifted. Bright moonlight hung upon the lifted oars like water, and on the green wave glittered the dew.

“Do you feel it, too,” said Linda, and she spoke to her mother with the special voice that women use at night to each other as though they spoke in their sleep or from some hollow cave – [...]

“I believe those are buds,” said she. “Let us go down into the garden mother. I like that aloe. I like it more than anything here. I am sure I shall remember it long after I've forgotten all the other things.”

She put her hand on her mother's arm and they walked down the steps [...]. (53)

⁶⁷ KAPLAN, Sydney Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. New York: Cornell University Press, 1991, pp. 116-117.

⁶⁸ La formule est empruntée à Anne Minthe. MINTHE, Anne. « Un avatar de l'invention du féminin : la perversion maternelle. » In Société de Psychanalyse Freudienne, ed. *Invention du Féminin. Actes du colloque « Invention du féminin », des 18 et 19 novembre 2000*. Paris : Editions Campagne Première, (2002) 2006, p. 119.

L'aloès est l'objet initiateur d'une double fascination scopique, de la part de Linda et de sa mère. Cette fascination permet aux deux femmes de se retrouver. La connexion s'établit et se concrétise par cette voix qui n'appartient qu'aux femmes entre elles. L'étape charnelle est ensuite franchie lorsque Linda pose sa main sur le bras de sa mère : la rencontre mère-fille aboutit enfin à la chaleur des corps. Dans les deux scènes, l'aloès est donc intermédiaire, entremetteur passif, si l'on peut dire, qui encourage le rapprochement mère-fille. Mère et fille peuvent se trouver, mais cette rencontre devra être facilitée par un objet transitionnel⁶⁹.

La scène pourrait être considérée comme exceptionnelle et non significative si elle n'était pas reproduite quelques pages plus loin, avec une autre dyade mère-fille : la même Linda et sa fille Kezia. A nouveau, la fascination scopique agit comme catalyseur. Mais la connexion sensorielle et émotionnelle est remplacée par une réorganisation de la dynamique unificatrice. Il ne s'agit plus d'une confluence physique et métaphysique, mais d'un rapport plus pragmatique et analogique. Puisque l'évidence du lien est renvoyée à l'utopie, il faut y renoncer et s'investir par l'effort. C'est alors que le maternel en tant que phénomène de transmission se manifeste. Si Linda Burnell est réticente à tout contact affectif avec sa fille, elle endosse malgré tout, en partie, une fonction de transmission. Lorsqu'elle rencontre Kezia près de l'aloès, l'instant est prétexte à une leçon oblique sur l'identité féminine :

Whatever could it be? She had never seen anything like it before.
She stood and stared. And then she saw her mother coming down the path.
"Mother, what is it?" asked Kezia.
Linda looked up at the fat swelling plant with its cruel leaves and
fleshy stem. [...] The curving leaves seemed to be hiding something; the
blind stem cut into the air as if no wind could ever shake it.
"That is an aloe, Kezia," said her mother.
"Does it ever have any flowers?"
"Yes, Kezia", and Linda smiled at her, and half shut her eyes. "once
every hundred years. (34)

Quelques pages plus loin, un passage permet d'établir une corrélation symbolique entre la grossesse de Linda et la floraison de l'arbre (53). Le potentiel symbolique de l'arbre

⁶⁹ L'appellation « objet transitionnel » s'écarte ici de la définition psychanalytique selon laquelle cet objet est un objet privilégié choisi par l'enfant afin de se détacher progressivement de la mère sans céder à l'angoisse. Ici l'objet permet le mouvement inverse, une approche entre la mère et l'enfant qui évite l'angoisse générée par l'investissement affectif direct.

ayant été l'objet de nombreux débats littéraires⁷⁰, on pourra conclure ici que la faible fécondité de l'arbre, qui semble satisfaire Linda, est le sujet de ce rapport mère-fille. Linda transmet à sa fille le secret de la féminité et les enjeux procréatifs qui s'y rattachent: bien plus que l'aloès, la femme subit sa fécondité. Moins résistante que l'aloès, moins armée, elle est victime d'un agresseur symbolique – l'homme, peut-être, ou bien encore la nature elle-même. Mary Burgan voit dans cet épisode l'échec du lien entre mère et fille⁷¹, pourtant l'objet contribue au tissage du lien : support du canevas communicatif, il permet aux fils des pensées de la mère et de la fille de s'entremêler par le verbe. Le cordon, pour lier les deux personnages, devait d'abord s'appuyer sur un objet transitionnel, l'aloès. Il y a donc bien partage entre Linda et Kezia, bien que celui-ci reste dans un implicite encore inaccessible à l'enfant. Le lien se noue entre mère et fille par la transmission du secret, et donne lieu à une rencontre implicite avec la condition maternelle, et plus largement avec la condition féminine. L'instant est chargé d'une ironie ontologique : le lien se crée sur la révélation indirecte d'un phénomène aliénant. La possibilité du lien authentique n'est donc pas hors-champ, seulement différée et déplacée. Puisque la rupture originale relève du non-dit, son alternative restera elle dans l'implicite.

Ce décentrement de la rencontre mère-fille en annonce d'autres. La marque de Mansfield s'exprime plus largement dans les déplacements symboliques et redistributions relationnelles qui permettent aux filles, plus qu'aux mères, de retrouver l'accès à une forme de maternel. Il ne s'agit plus seulement d'utiliser un intermédiaire afin d'établir une connexion mais plutôt de déplacer le contact maternel vers un tiers, dont Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich ont souligné le rôle essentiel qu'il pouvait jouer⁷². De l'objet inanimé non-humain, on glisse vers l'humain. Le lien ne se matérialise plus entre l'enfant et sa mère, mais entre un enfant et le représentant du maternel. Cette rencontre se manifeste dans des glissements générationnels où l'aïeule ou les sœurs jouent un rôle majeur. Lorsque la présence maternelle fait défaut, lorsque la séparation géographique d'avec la mère s'ajoute à la distance affective, la fratrie devient une alternative acceptable. « Prelude » montre les trois filles

⁷⁰ Parmi les analyses critiques les plus pertinentes, on pourra citer celles d'Heather Murray, Katherine Murphy Dickson, Angela Smith, et Claire Hanson et Andrew Gurr. MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 115. MURPHY DICKSON, Katherine. *Katherine Mansfield's New Zealand Stories*. Oxford: University Press of America, 1998, p. 98. SMITH, Angela. « Thresholds in "Prelude" and To the Lighthouse. » *Commonwealth: Essays and Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield »* 4, p. 47. HANSON and GURR, HANSON Claire, and GURR, Andrew. *Katherine Mansfield*. London: The MacMillan Press, 1981, pp. 52, 54.

⁷¹ BURGAN, *art. cit.*, p. 405.

⁷² ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : Albin Michel, 2002, p. 390.

Burnell, Lottie, Kezia, et Isabel, séparées de leur mère lors du déménagement. La séparation est difficile pour la cadette et la benjamine : « The buggy twinkled away in the sunlight and fine golden dust up the hill and over. Kezia bit her lip, but Lottie, carefully finding her handkerchief first, set up a wail » (12). La route calmera ce chagrin, mais lorsque la lassitude prend le dessus, c'est vers sa sœur aînée, Kezia, que Lottie cherche le réconfort : elle finit par s'endormir sur ses genoux (17). Cette rencontre avec le maternel, déplacée vers la solidarité entre sœurs, se confirme dans « Prelude » et dans « At the Bay » lorsque les enfants sont seules. Les scènes où les filles sont autonomes montrent leur capacité à recréer le geste ou l'instinct maternel. Isabel, la sœur aînée, se montre autoritaire, reprenant les conseils éducatifs de sa mère ou, plus probablement, de sa grand-mère :

Lottie was saying to Isabel :
“I'm going to say my prayers in bed to-night.”
“No, you can't, Lottie.” Isabel was very firm. “God only excuses you saying your prayers in bed if you've got a temperature.” So Lottie yielded. (« Prelude », 22)

Kezia, elle, se montre protectrice, dans « At the Bay ». A nouveau, Lottie est en situation de détresse, trop petite pour suivre le rythme de ses sœurs parties à l'aventure dans le jardin. Kezia revient donc sur ses pas (« Kezia couldn't leave Lottie all by herself. She ran back to her », 214) et l'aide à grimper un échelier. Ensemble, Kezia et Isabel constituent donc un substitut à deux atouts maternels stéréotypiques : autorité et protection. La fratrie réunie recrée le maternel pour répondre à ses propres besoins.

Mais ce glissement générationnel vers une matérialisation du maternel est plus largement porté par un personnage féminin récurrent dans les nouvelles. Inspirée, peut-être, par son propre vécu⁷³, Mansfield situe le contact entre la petite-fille et sa grand-mère sous le signe de la complicité, et particulièrement dans les nouvelles les plus proches d'une fiction autobiographique, à savoir les nouvelles néo-zélandaises. Ainsi, dans « New Dresses » (537), la grand-mère se fait littéralement complice des bêtises de sa petite-fille afin de lui offrir la protection maternelle que lui refuse sa propre mère qui, elle, préfère sa sœur. Si ce geste permet de rétablir un équilibre affectif qui faisait défaut, il n'indique toutefois pas un rapprochement direct entre la grand-mère et sa petite fille. En revanche, il l'est dans

⁷³ Katherine Mansfield a entretenu une relation privilégiée avec sa grand-mère Dyer alors même que ses contacts avec sa mère étaient plus rares et complexes. Cf. ALPERS, *op. cit.*, p. 34.

« Prelude » ou « At the Bay » où Kezia et sa grand-mère partagent des instants privilégiés en tête-à-tête, lors de la sieste de l'après-midi. Instant de partage et de communication, la sieste est le temps des confidences (elles aborderont la difficile question du décès de l'oncle William, 225 et 226) et des jeux (chatouilles et rires, 227). Si Angela Smith perçoit entre Kezia et Mrs. Fairfield un lien qui relève plus du tempérament que des moments partagés⁷⁴, on constate également que leurs retrouvailles quotidiennes permettent une interaction profonde et joyeuse qui contribue au bonheur de l'une comme de l'autre. La rencontre entre la petite-fille et sa grand-mère, « fairy godmother⁷⁵ », s'inscrit et se transforme en relation dans la réciprocité.

La grand-mère est enfin celle par qui la tendresse s'instaure. Le « geste d'affection » est quasiment absent des nouvelles, entre mères et filles, ou entre tous les autres personnages. La psychologie moderne dirait que le processus de maturation de l'enfant souffrirait d'une carence évidente, si cette rareté du geste maternel se confirmait. Or c'est à nouveau la grand-mère qui rétablit l'équilibre, ou comble le manque. Mrs. Fairfield est à la fois celle qui reçoit et celle qui donne. Elle est pour Kezia celle qui dispense les mots tendres (« darling », 225 ; « my pet », 227) et reçoit les gestes tendres : Kezia souhaite désespérément l'embrasser une fois de plus avant leur brève séparation dans « Prelude » (12) et l'étouffe de baisers afin de lui faire promettre de ne jamais mourir dans « At the Bay » (227). Ces mots comme ces gestes semblent aller de soi entre Kezia et sa grand-mère. Le contact affectueux, qu'il soit physique ou verbal, est donc pour la grand-mère une façon d'assurer le rôle de celle qui rassure et protège – de la séparation temporaire, ou définitive, à savoir la mort. Elle est, dans sa fonction maternelle, le bouclier ultime contre la peur, et le plus efficace. Katherine Mansfield fait de la figure de la grand-mère « the great [...] *Magna Mater*⁷⁶ », déesse mère, distante par son aura et sa maîtrise des choses du monde, proche par sa contribution affective⁷⁷. On évolue donc ici vers une définition du maternel qui s'apparente au concept anglo-saxon de « nurture », soit,

⁷⁴ « the link between them is temperamental rather than situational; both are humane, imaginative, and intelligent, and want to escape the confines of gendered expectations. » SMITH, Angela. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*. Oxford: Clarendon Press, 1999, p. 170.

⁷⁵ BURGAN, *art. cit.*, p. 407.

⁷⁶ MORAN, Patricia, « Unholy Meanings: Maternity, Creativity, and Orality in Katherine Mansfield ». *Feminist Studies* 17:1 (1991), p. 117. Italiques de P. Moran.

⁷⁷ La grand-mère, représentante de la plus ancienne génération de femmes dans l'œuvre de Mansfield, incarne, par la même occasion peut-être, la possible évolution du féminin de l'aliénation dans la maternité au sens biologique et relationnel vers l'acceptation de la fonction maternelle. Mais l'auteure ne précise à aucun moment s'il s'agit bien d'une évolution ou si la jeune Mrs. Fairfield était déjà dans l'acceptation et la satisfaction face au maternel.

selon l'O.E.D., « to rear and encourage the development », « cherish⁷⁸ », prendre soin et pourvoir aux besoins de tous ordres (affectifs).

Il est intéressant de constater qu'Angela Smith voit en la figure de la grand-mère celle d'une « wise midwife⁷⁹ » : elle situe ainsi l'aïeule dans un statut de sage-femme, accoucheuse qui accompagne l'entrée dans le monde. La remarque d'Angela Smith fait écho au fait que la mère ou belle-mère de la future mère était généralement présente aux accouchements de l'époque, tout en lui conférant une fonction plus symbolique. Mais là où la sage-femme telle qu'on entend traditionnellement cette fonction guide la mère dans l'accouchement et la phase post-partum dans un registre pratique et affectif, l'aïeule en tant que sage-femme guide non plus la mère, reléguée à un arrière-plan indistinct, mais l'enfant. Elle le guide qui plus est vers l'avenir et la maturation. On se situe toujours dans une logique de nurture, mais pour établir des fondements solides à la maturation, elle accompagne également l'enfant dans un retour symbolique au pré-partum. Cette fonction paraît on ne peut plus clairement lorsque se déploie la métaphore gestationnelle. Katherine Mansfield multiplie les scènes de rencontre entre une aïeule et sa petite fille au sein de lieux clos. Dans « At the Bay », Mrs. Fairfield et Kezia se retirent dans une chambre, dans la pénombre. Dans « The Voyage », Mrs. Crane et sa petite-fille, Fenella, passent plusieurs heures ensemble dans une cabine de bateau. Le lieu clos devient prétexte à la rencontre la plus intime qui soit. La rencontre avec le maternel, sublimant l'écart générationnel, est un retour à la vie *in utero*. Le schéma utérin est reproduit dans ces deux scènes, et s'appuie sur le principe de l'enveloppe. « The Voyage » montre Fenella et Mrs. Crane dans une minuscule cabine nommée « the box » (325), elle-même protégée par la structure du bateau, puis par l'océan-liquide amniotique. Ce schéma utérin est reproduit dans « At the Bay » par une pièce dont la pénombre et la nudité figurent un lieu naturel, doux. On remarque également deux coquillages, dont l'un évoque pour Kezia une image renvoyant au cocon fœtal où l'enfant se replie: « a special shell which Kezia had given her grandma for a pin tray, and another even more special which she had thought would make a very nice place for a watch to curl up in » (225). Le symbolisme fœtal est par ailleurs confirmé dans « Prelude » par la position de Kezia, blottie dans le lit grand-maternel (21). La rencontre avec le maternel est donc un retour à sa source, une prolongation de la gestation,

⁷⁸ Pour plus de précision, on pourra se référer à l'Oxford English Dictionary, qui définit le verbe nurture comme suit : « rear and encourage the development. » SOANES, Catherine, and STEVENSON, Angus, eds. « cherish ». *In Concise Oxford English Dictionary*. 11th ed., rev. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 982.

⁷⁹ BURGAN, *art. cit.*, p. 407.

rendue possible par une organisation spatiale imbriquée. La grand-mère, en sa qualité de wise midwife, accompagne sa petite fille, lui permettant même un retour à un état pré-lapsaire, qui n'est pas celui d'avant la chute biblique, mais celui d'avant la section du cordon, d'avant l'ouverture de la faille entre mère et enfant. La rencontre avec le maternel est donc un retour à sa source, une prolongation de la gestation, rendue possible par une organisation spatiale imbriquée. Si ces déplacements et organisations spatiales ne permettent pas une authentique re-naissance, une réinitialisation du lien, elles conditionnent un retour éphémère et symbolique mais bienfaisant à une matrice dont la stabilité et la sécurité laissent imaginer un potentiel fondateur pour l'enfant.

Puisque le glissement générationnel est possible, on ne s'étonnera pas que le renversement soit également possible : la matérialisation du maternel n'a que faire de l'âge ou de la logique biologique. Certains passages, plus rares, moins travaillés, s'intéressent au statut ambivalent de la mère qui est aussi « fille de ». Linda, incapable d'offrir un aperçu du maternel à ses filles, est en revanche l'objet des élans maternels de sa mère, Mrs. Fairfield. Ainsi, lors du déménagement, Mrs. Fairfield conseille aux petites filles de se tenir tranquilles afin d'épargner leur mère : « Poor little mother has got such a headache » (19), leur dit-elle. Les deux seuls qualificatifs suffisent à redistribuer la logique biologique : Linda est infantilisée aux yeux de ses enfants par sa propre mère. Il devient alors impossible pour les petites filles de trouver en elle la mère. Mais le processus est plus complexe encore. Comme le note Mary Burgan, « traumatized by the fear of childbirth, Linda Burnell has turned the mothering of her children over to her own mother. Once her children have been reluctantly conceived and born she must reject them as reminders of her servitude. Indeed, she plays the child herself, reversing roles with her daughters⁸⁰. » Si l'âge ne leur permet plus de rencontres intimes, comme on a pu en découvrir entre les petites filles et leur grand-mère, Linda trahit sa dépendance envers sa mère dans un lien sensoriel qui lui est absolument indispensable : « Linda leaned her cheek on her fingers and watched her mother. [...] There was something comforting in the sight of her that Linda felt she could never do without. She needed the sweet smell of her flesh, the soft feel of her cheeks and arms and shoulders still softer » (« Prelude », 31). La mère, Linda, reste une fille, et reste en quête de l'idéal sensoriel de la vie *in utero*, totalement dépendante de sa mère. Pour elle, l'autonomie féminine est une aberration : dépendante socialement de Stanley, elle est aussi dépendante affectivement de sa

⁸⁰ BURGAN, *art. cit.*, p. 404.

mère, et se montre incapable de devenir celle dont on dépend, confirmant ainsi l'analyse de Patricia Moran selon laquelle « women do not exist singly but in one of two dyadic forms, husband and wife, or mother and child⁸¹. »

Ce désir des mères de rester des filles trahit à nouveau l'immaturation féminine, révélatrice de la dépendance des femmes, non seulement vis-à-vis du sexe masculin, mais aussi du sexe féminin. Cette dépendance mène parfois à un renversement de la logique mère-fille de dépendance. « The Doves' Nest » montre la régression de Mrs. Fawcett, déstabilisée par sa rencontre avec un homme, et qui demande à sa fille des conseils habituellement prodigués par une mère :

“You do think it was right of me to ask him to lunch – don't you, dear?” said Mother pathetically.

Mother made her feel so big, so tall. But she was tall. She could pick Mother up in her arms. (443)

La focalisation interne sur la fille, Millie, dévoile toute l'ironie de l'instant. Millie se sent grande, et cette référence à la taille n'est qu'un détail métonymique qui révèle sa maturité, plus développée, plus « grande », que celle de sa propre mère. La quête du maternel est donc avant tout un surgissement de l'instinct – instinct de survie de ces mères immatures qui se tournent à nouveau vers leur mère, ou bien encore vers leur fille ; instinct de protection des aïeules forcées à redevenir mères pour leurs filles adultes, et des filles qui grandissent trop vite. Lorsque surgit l'instinct face à la fonction construite socialement, on assiste à un dérèglement des rôles biologiquement générés et socialement assignés.

Ces mères-filles, incapables de contribuer à la création du lien maternel affectif, sont en revanche impliquées dans un processus d'ordre éducatif et social. La rencontre se déplace alors dans un mouvement constructif où mères et filles collaborent en vue de la socialisation de ces dernières. La perspective formatrice s'oriente alors vers l'approche d'un sujet féminin travaillé, social, dans laquelle la mère peut et sait jouer un rôle, à défaut d'« être » mère par instinct. En effet, le contact maternel est souvent prétexte à une leçon de mœurs. Dans « The Garden Party », Katherine Mansfield met en scène la famille Sheridan, et plus particulièrement la mère de famille et ses filles. Mrs. Sheridan souhaite transmettre le flambeau à sa fille Laura en lui permettant d'organiser la garden-party. « Unité reproductrice

⁸¹ MORAN, *art. cit.*, p. 118.

de la cellule de base de la société, il ne suffit pas à une femme d'accoucher du fruit de ses entrailles pour être une "vraie femme" », écrit Gaële Deschamps, « il lui faut encore biseauter la personnalité de ses enfants dans le sens de leur sexe⁸² » et Mrs. Sheridan s'y emploie. Chaque échange mère-fille est construit autour d'un détail pratique ayant trait à cette organisation (l'installation de la tente, 245 ; les fleurs, 249 ; le buffet, 251). Le but ultime est clairement la transmission d'un savoir-faire, nouvel « objet » transitionnel, en vue de l'autonomisation de Laura, c'est-à-dire en vue de son émancipation. Toutefois, alors que peu de choses le laissent présager, cette émancipation n'est certainement pas aisée pour la mère. C'est Mrs. Fairfield, qui, dans « At the Bay », évoque la première la nécessaire et ultime séparation qu'est la mort :

"You're not to die." Kezia was very decided.

"Ah, Kezia" – her grandma looked up and smiled and shook her head – "don't let's talk about it."

"But you're not to. You couldn't leave me. You couldn't not be there." This was awful. "Promise me you won't ever do it grandma," pleaded Kezia.

The old woman went on knitting.

"Promise me! Say never!"

But still her grandma was silent. (227 ; italiques de l'auteure)

Cette ultime séparation d'avec le maternel, que Kezia a tant de mal à envisager, appelle d'autres étapes, préparatoires, progressives, que Kezia, comme Laura, accueilleront avec plus d'enthousiasme quand le moment viendra. Aussi maladroite soit-elle, Laura montre en effet un véritable désir d'autonomie dans « The Garden Party ». Paradoxalement, la mère, incarnation de la distance et de la retenue maternelle, se montre très réticente à accepter une émancipation qu'elle a elle-même suggéré. Cette réticence est dès le début manifestée par un jeu sur les allées et venues de chacune. « Away Laura flew », apprend-t-on en introduction (246) : la jeune fille est littéralement emportée dans cet élan émancipateur. Ici se joue la distinction entre le rapport dépendance-émancipation et le rapport proximité-distance affective. Sa mère, elle, se tient certes à distance, mais son emprise se maintient par des moyens indirects, à nouveau. Si Laura bouge, sa mère la rattrape toujours, même symboliquement. Invisible, c'est sa voix qui manifeste sa présence et impose son désir : « Mrs. Sheridan's voice floated down the stairs. "Tell her to wear that sweet hat she had on

⁸² DECHAMPS, Gaële. « Fragments d'une mémoire lesbienne. » In DECOTTIGNIES, Jean, ed. *Physiologie et mythologie du « féminin »*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 145.

last Sunday.” » (248). Laura s’assied, le mouvement est interrompu, suspendu aux ordres de Mrs. Sheridan. Celle-ci intervient encore au sujet de la commande de fleurs effectuée par Laura (249), ou lorsqu’il s’agit ou non d’annuler la garden-party suite au décès du voisin (253-254). Mrs. Sheridan n’est pas prête à accepter une véritable rupture. Et seul ce refus fait apparaître le lien mère-fille, même s’il est fondé sur un ascendant plus que sur le partage. Mais il est trop tard, Laura a déjà pris son envol. L’étape suivante sera décisive. Face au refus de sa mère d’annuler la réception, Laura en arrive à douter du référent maternel : « I don’t understand » ; « Is mother right ? » (256). L’émancipation a déjà débuté, Laura semble approcher l’instant où elle pourra véritablement remettre en question le référent maternel. La nouvelle ne dit pas qui de Mrs. Sheridan ou de sa fille l’emportera. Quelle que soit l’issue, la rencontre est « création » : la mère « crée » la fille, en fait un être social, mais lorsque vient le temps de l’émancipation, le lien s’avère être flou, instable. On trouve ici la confirmation des mots d’Angela Smith pour qui « the mother’s power to create a daughter in her own image and then to leave her in limbo is unambiguously expressed⁸³. » Le contact maternel, lui, montre, selon les termes de Clare Hanson, que « [Katherine Mansfield’s] estrangement from, yet identification with, the feminine enabled her to see it as something learnt, not something given⁸⁴. » La rencontre avec la mère est rencontre avec une idée du féminin socialement construite.

2.2. La communauté des femmes

Au-delà du contact mère-fille, cette fonction socialisante de la rencontre entre femmes s’exerce au sein d’une plus large communauté de femmes. La traditionnelle répartition entre espace domestique et espace public, en accord avec la répartition des deux sexes, a inévitablement créé une tendance au regroupement. La possibilité d’une communauté féminine capable de se disperser en un cosmos élargi, en d’autres termes, capable de trouver l’épanouissement dans un ailleurs non masculin, ouvre des perspectives dont le féminisme se réclame. « Il s’imposait donc pour l’efficacité de leurs luttes qu’elles constituent un lieu de l’« entre-elles ». Lieu de « prise de conscience individuelle et collective de l’oppression spécifique des femmes, lieu de « reconnaissance » possible du désir des femmes les unes

⁸³ SMITH, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*, p. 94.

⁸⁴ HANSON, Clare. « Introduction to the Critical Writings of Katherine Mansfield. » In NATHAN, *op. cit.* p. 225.

par/pour les autres, lieu de leur regroupement », écrit Luce Irigaray⁸⁵. Les nouvelles de mansfield permettent de repérer de tels lieux. Dans un premier temps, toutefois, rien dans les scènes de regroupement féminin ne permet d'associer cette communauté à une approche féministe⁸⁶, bien au contraire. Rien ne contredit les images stéréotypées conservatrices véhiculées depuis l'ère Victorienne, et la modernisation des rapports féminins semble une idée lointaine.

2.2.1. La parole des Angés

Parmi toutes ses déclinaisons, la rencontre est un moment d'échange verbal. Mais échange ne signifie pas communication sur des sujets de fond. Au centre des conversations, on trouve bien souvent les commérages ou autres rumeurs. Le recueil *In a German Pension* comprend plusieurs scènes de ce type. Parmi celles-ci, on retiendra une scène de « The Sister of the Baroness » durant laquelle Frau Doktor tombe sur la narratrice, et l'attire à elle afin de lui confier des informations de premier ordre au sujet de la sœur de l'Arlésienne de la pension, la fameuse Baronne :

“She has been telling me all about her life,” whispered the Frau Doktor. “She came to my bedroom and offered to massage my arm. You know, I am the greatest martyr to rheumatism. And fancy, now, she has already had six proposals of marriage. Such beautiful offers that I assure you that I wept – and every one of noble birth. [...]” (695)

Désœuvrées, mais rassemblées sous le toit de la pension allemande, les femmes n'ont d'autre activité divertissante que de se livrer à des échanges d'informations sur une absente, via la sœur. « Two Tuppenny Ones » est une nouvelle mineure construite sur ce postulat de base. Deux femmes se rencontrent dans un « bus » et se lancent dans une conversation à bâtons rompus :

Lady: [...] Of course, if we go to the theatre, I' phone [sic] Cynthia. She's still got one car. Her chauffeur's been called up... Ages ago... Killed by now, I think. I can't quite remember. I don't like her new man at all. [...]

⁸⁵ IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, pp. 155-156.

⁸⁶ La notion d'une communauté de femmes étant un des traits définissant la littérature dite « féministe » qui émerge au tournant du siècle. SHOWALTER, Elaine. « The Feminist Novelists. » *In A Literature of their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977, pp. 182-215.

But the poor creature's got a withered arm, and something the matter with one of his feet, I believe she told me. I believe that's what makes him so careless. I mean – well!... Don't you know!...

Friend: ...?

Lady: Yes, she's sold it. My dear, it was far too small. There were only ten bedrooms, you know. There were only ten bedrooms in that house. Extraordinary! One would not believe it from the outside – would one? And with the government and the nurses – and so on. All the manservants had to sleep out... You know what that means.

Friend: ...!! (640)

On note ici plusieurs indices évocateurs. Cette femme concentre son attention sur des difficultés très superficielles alors que la cause de ces mêmes difficultés est un sujet autrement plus sérieux (la première guerre mondiale). Qui plus est, les répliques de son interlocutrice sont effacées, tant elles sont inutiles : on devine sans difficulté leur contenu. Il s'agit là aussi d'un moyen de figurer par la typographie l'image « moulin à paroles », qui brasse du vent et broie tout, à commencer par ces répliques. Enfin, l'interrogation rhétorique « don't you know », qui n'est même plus une interrogation (on note que le point d'exclamation remplace le point d'interrogation), associée aux interjections phatiques répétées, « you know », suggère qu'il s'agit là d'un sujet de conversation rôdé dont les deux amies connaissent déjà les principaux aspects. La rencontre et l'échange de ces deux femmes s'organisent donc autour d'un vide ou de clichés ronronnants, ces « prêt-à-penser » qui « [ancrent] dans la situation et [cachent] l'événement qui menace celle-ci⁸⁷. »

Lorsqu'elle ne s'organise pas autour d'une absente ou du vide, la rencontre se tisse autour d'un absent dans les faits, omniprésent dans les esprits : l'homme. Quand elle n'est pas en présence physique de son centre, il semble que la communauté féminine ait des difficultés à élargir ses horizons. La tentation mimétique mène à reproduire les schémas structurels en se réunissant en cercles féminins géographiques et symboliques, comme c'est souvent le cas dans le recueil *In a German Pension*. Le pilier masculin, monument érigé symboliquement, est le lieu autour duquel les femmes se retrouvent et ont le plus à partager. Mais alors que le lecteur du début du XX^{ème} siècle aurait pu espérer une libération de la parole critique lorsque la communauté des femmes se retrouve, Katherine Mansfield préfère exposer le conservatisme de ces échanges dont le contenu peut être perçu comme la persistance de la ferveur et du prosélytisme phallogocentriques. Le phénomène est concrétisé et rendu visible aux

⁸⁷ LECERCLE, Jean-Jacques. « Du cliché comme réplique. » In MATHIS, Gilles, ed. *Le Cliché*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 139.

yeux de tous les lecteurs dans « An Ideal Family ». La nouvelle, dont le titre est ironique, met en scène une famille composée du père, Mr. Neave, de son épouse, de leur fils Harold et de leurs filles. L'organisation entière de l'existence familiale et des pensées de ces femmes est tournée vers le père et le fils. Telles des abeilles travailleuses, les femmes de la famille ont érigé en système la culture de l'homme déifié : « As for [Harold's] mother, his sisters, and the servants, it was not too much to say that they made a young god of him ; they worshipped Harold » (369). Et il est temps pour le dieu-père de laisser la place au dieu-fils, « Charlotte and the girls were always at him to make the whole [business] over to Harold, to retire » (369). Les femmes, soutenues par leurs domestiques, se rassemblent, telles de ferventes croyantes, autour de leur nouvel élu, celui qui dirigera l'affaire familiale, celui qui désormais sera au centre de l'organisation de la vie familiale.

Ce rassemblement féminin autour du pilier masculin se poursuit lorsque les femmes sont entre elles. Janet Todd considère l'« amitié sociale » comme « the most equal, supportive, and stable of all the female alliances », « an ointment for the social wounding of women, a safety valve for patriarchy⁸⁸. » Les fictions de Mansfield vont, dans un premier temps, confirmer ce point de vue. La communauté féminine fait de l'homme le sujet majeur qui occupe les cercles de travaux d'aiguilles et de conversation. Ce sont les nouvelles allemandes, les plus caricaturales, donc, qui en offrent l'illustration la plus marquée. « The Baron » inclut une scène où les femmes de la pension se retrouvent au salon pour des activités de tricot, prétextes à la conversation. La narratrice remarque alors :

There must have been eight or ten of us gathered together, we who were married exchanging confidences as to the underclothing and peculiar characteristics of our husbands, the unmarried discussing the over-clothing and peculiar fascinations of Possible Ones.

“I knit them myself,” I heard frau the Lehrer cry, “of thick grey wool. He wears one a month, with two soft collars.”

“And then,” whispered Fräulein Lisa, “he said to me, “Indeed you please me. I shall, perhaps, write to your mother.”(689)

Outre le ton impertinent et l'absence de nuances qui fait verser cette description dans la caricature, on remarque que le découpage binaire permet de déceler deux catégories de femmes : les femmes mariées, et les femmes à marier. Pour ces deux catégories, le statut marital est le critère déterminant. Par ailleurs, les majuscules de « Possible Ones » rappellent la déification du pilier masculin perçue dans « An Ideal Family ». A mesure qu'elles tricotent,

⁸⁸ TODD, Janet. *Women's Friendship in Literature*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 358.

ces femmes se rapprochent afin de révéler aux autres comment se tisse également le fil de leur histoire autour de la figure masculine. La toile se tend entre les différentes femmes, mais ne pourrait rester tendue à défaut de ce pôle central. La parole soulage, offre un lieu d'échange de l'expérience du patriarcat, sans pour autant libérer les femmes de celui-ci. La valve de sécurité semble n'être qu'un leurre de tissu sur une armature circulaire d'acier où l'air vient à manquer.

Se rassembler autour de la figure masculine s'avère être un mouvement centrifuge potentiellement destructeur, car le pilier masculin, et le système phallogentrique dont il est l'initiateur, fait également émerger les tensions. Ces réunions féminines ne sont très souvent que des compétitions autour des enjeux phallogentriques que sont le mariage, la satisfaction des devoirs d'épouse, et la procréation. La même nouvelle, « The Baron », expose les objectifs quantitatifs et qualitatifs de ces femmes par l'intermédiaire de Frau Oberregierungsrat :

The Frau Oberregierungsrat sat by me knitting a shawl for her youngest of nine daughters, who was in that very interesting, frail condition... "But it is bound to be quite satisfactory," she said to me. The dear married a banker – the desire of her life." (689)

On peut imaginer à partir de cet exemple que la réunion des femmes va donc évoluer autour du nombre d'enfants de chacune, du statut marital de ces mêmes enfants, et du statut social des maris, trois critères qui encouragent la compétition. C'est « Germans at Meat » qui vient confirmer cette impression. Une bataille des anges du foyer est engagée. Les convives de la pension sont réunis à table, et un échange s'engage entre les personnages féminins. L'« anomalie » présentée par la narratrice est au cœur de la conversation :

"[...] Have you any family?"

"No."

"There now, you see, that's what you're coming to! Who ever heard of having children upon vegetables? It is not possible. But you never have large families in England now; suppose you are too busy with your suffragetting. Now I have had nine children, and they're all alive, thank God. Fine healthy babies – though after the first one was born I had to –"

"How wonderful!" I cried.

"Wonderful said the Widow contemptuously, replacing the hairpin in her knob which was balanced on the top of her head. "Not at all! A friend of mine had four at the same time. Her husband was so pleased he gave a supper-party and had them placed on the table. Of course she was very proud." (685)

“What is your husband’s favourite meat?” asked the Widow.
“I really do not know,” I answered.
“You really do not know? How long have you been married?”
“Three years”
“But this cannot be in earnest! You would not have kept house as his wife for a week without knowing that fact.”
[...]
How can a woman expect to keep her husband if she does not know his favourite food after three years?” (686-687)

La caricature permet ici de souligner le phénomène d’amplification de la réalité causé par la compétition, et de situer son origine dans le besoin d’être reconnue aux yeux des autres femmes, plus ou autant qu’aux yeux des maris, comme « la » bonne épouse, « la » mère féconde et capable.

Le rassemblement compétitif entre femmes, focalisé sur les mêmes objectifs, donne lieu à une uniformisation. Lorsqu’elles se rencontrent avec un objectif commun, celles-ci voient leur individualité s’effacer au profit du mouvement de groupe. « The Luft Bad » dévoile le ridicule d’une telle situation dès les premières lignes. Les femmes sont rassemblées dans les thermes et s’appliquent à suivre ensemble les soins, tout en maintenant un standard féminin dans l’apparence vestimentaire, aussi réduite soit-elle :

I think it must be the umbrellas which make us look ridiculous.
When I was admitted into the enclosure for the first time, and saw my fellow-bathers walking about very nearly “in their naked,” it struck me that the umbrellas gave a distinctly “Little Black Sambo” touch.
Ridiculous dignity in holding over yourself a green cotton thing with a red parroquet handle when you are dressed in nothing larger than a handkerchief. (729)

Katherine Mansfield semble avoir hésité entre l’image bien peu glorieuse d’un troupeau de bovins paissant dans un enclos et celle d’un groupe d’oiseaux colorés, maladroits hors de leur habitat naturel. Dans un cas comme dans l’autre, les femmes réunies sont effacées par leur accoutrement commun et leurs déplacements sans but, que l’on pourrait aisément qualifier d’errements collectifs. A travers ces quelques métaphores, Katherine Mansfield laisse enfin filtrer l’intention satirique face au conventionalisme.

L’activité socialisante à l’origine de ces rassemblements féminins les pousse vers cette uniformisation débilante, et ce, dès le plus jeune âge. Leila en fait l’expérience dans « Her First Ball ». Le début de la nouvelle est un gros plan sur cette jeune fille, entourée seulement

de quelques amies qui lui accordent toute leur attention, puisque Leila est une débutante. Quelques instants plus tard, Leila rejoint les autres jeunes filles pour les premières danses :

All the girls stood grouped together at one side of the doors, the men at the other, and the chaperones in dark dresses, smiling rather foolishly, walked with little careful steps over the polished floor towards the stage. (338)

La séparation de la pièce en deux parties invite à envisager la perspective féminine comme étant axée sur la cible commune constituée par les cavaliers en puissance. De même que les chaperons sont uniformisées par leur statut et leurs vêtements, les jeunes filles sont soumises au phénomène de groupe, reproduisant les mêmes gestes. L'individualité est graduellement effacée dans le texte, et dans l'action présentée :

“This is my little country cousin Leila. Be nice to her. Find her partners; she’s under my wing,” said Meg, going up to one girl after another.

Strange faces smiled at Leila – sweetly, vaguely. Strange voices answered, “Of course, my dear.” But Leila felt the girls didn’t really see her. They were looking towards the men. (338-339)

On évolue d’un gros plan sur deux jeunes filles, deux noms, à un panorama dépersonnalisant, où, par l’intermédiaire de l’hypallage, les jeunes filles ne sont que voix et sourires, où Meg n’est plus Meg mais « my dear ». Leila, comme les autres jeunes filles, est absorbée par la masse aveugle, ou qui ne souhaite voir que sa cible, de sexe masculin. La rencontre des femmes emportées par un mouvement commun vers le masculin implique donc une anonymisation, une dépersonnalisation. Ne restent de ces jeunes filles que certains signes extérieurs de leur féminité universelle, tels que le sourire (lui-même plaqué là à des fins de séduction).

Comme l’a très justement dit Heather Murray, « the community expects the sacrifice of individuality⁸⁹. » La communauté féminine des anges, ou futurs anges du foyer est une communauté sacrificielle. Les chaperons, par leur statut et leur accoutrement sombre, font ici office de bourreaux, accompagnant ce rassemblement féminin vers son destin funeste d’ange du foyer. Dans cette perspective, la rencontre des générations semble hésiter entre le principe

⁸⁹ MURRAY, Heather, *op. cit.*, p.51.

d'accompagnement, « vertical social friendship », selon la définition de Janet Todd⁹⁰, et celui de coercition. A ce titre, « Frau Brechenmacher Attends a Wedding » offre un exemple tout à fait éloquent. En ouverture, la nouvelle se concentre sur Frau Brechenmacher, épouse maltraitée par un mari brutal et insensible. Puis l'action se déplace du foyer Brechenmacher à des noces, celles d'une jeune fille du village. Celle-ci, séduite par un étranger, a eu un fils. Afin de lui éviter l'opprobre, on a arrangé son mariage avec un homme connu de tous dans les environs. L'attitude des différentes femmes qui assistent au mariage varie et montre toute l'ambivalence de leurs sentiments et intentions. La mère de la mariée est nerveuse, elle tremble (« Her hands shook as she raised her beer mug », 708). Il semblerait donc que ce mariage la mette mal-à-l'aise, qu'elle souhaite plus que tout être ailleurs. Pourtant, elle affiche également un sourire de façade, opine régulièrement comme pour confirmer son assentiment, et maintient une poigne de fer sur sa fille égarée en la fixant constamment du regard : « she never took her eyes off her daughter » (708). Entre soutien à sa fille et coercition envers cette même fille donnée en sacrifice aux conventions sociales, la présence de la mère auprès de sa fille est difficile à cerner. Pour Janet Todd, « marriage is a legal affair of property and the women who have much to do with it are inevitably marked by patriarchy. Subordinated to the men who control them, they can act only by imitating their masters and acquiring the traits of those men to whom they must submit⁹¹. » En effet, la mère semble ici être à la fois victime et agent de cette reproduction du schéma patriarcal. La position de Frau Brechenmacher, quoique plus déchiffrable, n'en est pas moins ambivalente. Selon Pamela Dunbar, « « Frau Brechenmacher Attends a Wedding » also casts a younger and a more mature woman as doubles⁹². » Mais Frau Brechenmacher n'est pas ici comme simple miroir du destin de la jeune femme. Elle est aussi la preuve vivante d'une perpétuation dans le temps de ce sacrifice. Le sacrifice n'est pas un phénomène nouveau voué à disparaître rapidement, mais un phénomène solide parce qu'ancré dans le temps. Comme la jeune femme, elle a elle-même été offerte à un mari qui n'était pas fait pour elle. Lorsque Frau Rupp lui dit : « every wife has her cross », affirmant le principe du mariage comme calvaire par le biais de la métaphore, elle

⁹⁰ « Within society women relate to each other either vertically or horizontally. Vertical relationships are pedagogical, structured by the mother and daughter tie; by argument and example the older woman may instruct the younger in social customs or female lore. Socially approved but largely ignored by men, these unions educate the young girl for marriage and a life of social propriety [...] Horizontal friendships are a more difficult matter, sometimes starting in benevolence but requiring at one point intellectual equality and some parity in status [...] Less concerned with propriety, they pry the young girl from her family by suggesting other modes and manner, opening without excessive danger the big world beyond the paternal home ». TODD, *op. cit.*, p. 249.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹² DUNBAR, Pamela. *Radical Mansfield: Double Discourse in Katherine Mansfield's Short Stories*. New York: St. Martin's Press, 1997, p. 32.

répond : « girls have a lot to learn », confirmant ainsi la tradition sacrificielle. La victime, Frau Brechenmacher, est devenue spectatrice passive. Cette passivité apparente ne reflète toutefois pas ses tourments intérieurs. Lorsque la jeune mariée est victime de la goujaterie de son mari aux yeux de tous, Frau Brechenmacher ne rit pas, contrairement aux autres invités (709). L'écho de sa propre expérience est trop douloureux. Double compatissant et spectatrice passive, accompagnatrice bienveillante et force de coercition, Frau Brechenmacher, comme d'autres femmes, hésite donc entre deux attitudes : s'abandonner à la rencontre intergénérationnelle empathique, ou maintenir une distance de façade. Impliquées dans un rapport masochiste à soi et à leur communauté, les femmes tiennent la cordelette de leur propre asphyxie, le nœud coulant qui encercle l'âme féminine plus que le cou.

Ici, comme dans les exemples précédents, la solidarité n'est donc apparemment pas un mode de réunion privilégié entre femmes. Bien au contraire, il s'avère que les rencontres féminines peuvent trouver leur origine dans des stratégies intéressées ou pulsions agressives. L'autre féminin est a priori un contrepoint valorisant. C'est ainsi que Rosemary Fell de « A Cup of Tea » envisage sa rencontre avec une jeune femme sans le sou. Rosemary trouve en Miss Smith, « someone quite young, no older than herself » (400), une analogie de surface avec elle-même. Elle lui offre ensuite son mouchoir dans un élan de générosité et d'empathie superficielles :

“Don't cry, poor little thing,” she said. “Don't cry.” And she gave the other her lace handkerchief. She really was touched beyond words. She put her arm round those thin, bird-like shoulders.

Now at last the other forgot to be shy, forgot everything except that they were both women [...] (403)

Mais Rosemary ne cherche cette analogie que pour mieux se différencier de la jeune fille, s'en détacher. Sa première impulsion est de l'objectifier, d'en faire une possession, en somme, de l'utiliser : « She could have said : “Now I've got you,” as she gazed at the little captive she had netted » (401). Et lorsque le compagnon de Rosemary déclare trouver Miss Smith jolie, Rosemary ne souhaite plus que se débarrasser de la jeune fille, quitte à la payer (405-406). Rosemary et Miss Smith étaient finalement trop proches sous le regard de Philip. La générosité de Rosemary pouvait susciter l'admiration de Philippe. Mais, trop belle, Miss Smith risquait de faire de l'ombre à Rosemary. L'empathie de surface fait place à la jalousie,

premier symptôme de ce que R. Parkin-Gounelas a nommé « inter-female antagonism⁹³. » La solidarité féminine a bien du mal à résister aux enjeux amoureux dominés par la quête de l'homme. La réunion des femmes autour d'un homme, ou leurs retrouvailles après la disparition du pilier masculin, montrent des femmes qui, malgré elles, ou de bonne volonté, confirment la position de l'homme au centre d'un système où il est essentiel au fonctionnement social, au détriment des qualités émotionnelles et affectives entre femmes. La logique phallogocentrique fait loi, et le féminin, rassemblé, semble en être la victime consentante, impliqué comme il l'est dans une logique où l'organisation sociale l'emporte sur les surgissements d'affects.

2.2.2. Le silence des femmes

Si les femmes sont rassemblées puis, en définitive, séparées, ou effacées, par les conditions sociales qu'elles-mêmes ont intégrées, la rencontre entre femmes n'est pas, pour Mansfield, uniquement déterminée par l'organisation sociale. Il faut envisager cette rencontre dans une perspective plus vaste. Au-delà des mots qui trahissent une solidarité féminine superficielle, voire traîtresse, c'est dans le silence que la véritable solidarité éclot. La communauté féminine existe en effet : c'est une communauté silencieuse. Pour cela, les femmes entre elles ont mis au point un mode de communication qui leur est propre, et s'approche de la télépathie ou d'un langage codé. « Bliss » en offre un exemple par l'entremise de Bertha et Pearl. Les deux femmes partagent un instant de communion sous le poirier de la maison. Mais si elles se rapprochent ensemble en direction de l'arbre, c'est parce que Pearl Fulton a créé un contact et suggéré cette évolution :

And down she crouched by the fire again. She was always cold...
“without her little red flannel jacket, of course,” thought Bertha.
At the moment Miss Fulton “gave the sign.”
“Have you a garden?” said the cool, sleepy voice.
This was so exquisite on her part that all Bertha could do was to
obey. (102)

⁹³ PARKIN-GOUNELAS, « Katherine Mansfield's Piece of Pink Wool: Feminine Signification in “The Luftbad”, » p. 502.

Bertha semble avoir su décoder le message envoyé par Pearl. L'attirance, ou tout au moins la curiosité de Bertha concernant Pearl Fulton, trouve une réponse dans ce signe, invitation à se rapprocher.

Il est d'autres circonstances où le rassemblement des femmes relève d'un phénomène qu'il est encore plus difficile de rattacher à un quelconque langage, aussi crypté soit-il. Les nouvelles néo-zélandaises offrent un aperçu de ce que Ruth Parkin-Gounelas a nommé « telepathic communication⁹⁴. » Une des scènes incluses dans « At the Bay » est particulièrement évocatrice. Alors que la maisonnée des Burnell s'active déjà, Stanley Burnell part travailler et soulève autour de lui une grande fébrilité : où est sa canne ? Va-t-il parvenir à prendre la navette à temps ? L'instant suivant marque un changement d'atmosphère radical :

“Gone?”

“Gone!”

Oh, the relief, the difference it made to have the man out of the house. Their very voices were changed as they called to one another; they sounded warm and loving as if they shared a secret. Beryl went over to the table. “Have another cup of tea, mother. It’s still hot.” She wanted, somehow, to celebrate the fact that they could do what they liked now. There was no man to disturb them; the whole perfect day was theirs. (213)

Ici, la communication verbale se résume à un mot, « gone », par le biais duquel un écho s'établit entre les femmes de la maison. En outre, la réponse fait suite à l'appel, comme après le départ d'un intrus. S'ajoute à cela la compréhension immédiate qui s'établit entre femmes : Beryl et sa mère se retrouvent, et Katherine Mansfield n'a pas besoin de pratiquer une écriture démonstrative pour que le lecteur saisisse que toutes deux partagent l'instant. La télépathie se passe de démonstration. La qualité de la voix suffit à faire basculer ces femmes vers un autre mode d'expression. Mais il faut surtout noter que cette scène ouvre la porte à une définition quasi primitive du rassemblement féminin. Les termes choisis par Mansfield, et plus particulièrement « secret », « celebrate », mais également ce thé, servi à Mrs. Fairfield comme un sacrement, semblent faire de cet instant un rituel. La bulle phallogocentrique se dilate, et prend forme dans le soulagement commun des femmes de la maison, tout en restant contenue dans l'espace domestique dont la désignation en tant que tel n'est plus essentielle. Le départ de l'homme de la maison suffit à recréer un autre monde, une société secrète

⁹⁴ « The identity between the women, from one generation to another, extends also to a telepathic communication. » PARKIN-GOUNELAS, Ruth. « Katherine Mansfield Reading Other Women: The Personality of the Text. » In ROBINSON, Roger, ed. *Katherine Mansfield: In from the Margin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994, p.50.

exclusivement féminine, d'où disparaissent le tumulte et la pression sociale, et où s'épanouissent des relations simples de partage. Le retour au primitif féminin est un retour au bien-être.

L'entrée dans le cercle primitif féminin esquisse ainsi une série de changements. Se retrouver entre elles signifie pour ces femmes se libérer des contraintes associées à leur statut social d'épouse, de mère, ou de fille. En partant, l'homme a emporté avec lui le carcan, corset de l'esprit. Les femmes de la famille Burnell en sont les premières bénéficiaires : « they could do what they liked now » (213). Ce « now » rejeté en fin de phrase suggère une phrase tronquée : « they could do what they liked now that he was gone ». Mais il n'est plus besoin de mentionner l'homme, autant l'effacer. Reste le soulagement qui s'exprime : la polysémie de « relief » vient à la fois désigner l'apaisement psychologique et renvoyer au soulagement physique éprouvé par les femmes lorsqu'elles se libèrent du corset. Cette libération apparaît dans les faits plus que dans les mots dans « Her First Ball ». On a vu à quel point cette nouvelle définissait la rencontre féminine comme biaisée par la cible masculine⁹⁵. La scène de bal est en fait précédée d'une scène de préparation des jeunes filles entre elles :

A great quivering jet of gas lighted the ladies' room. It couldn't wait; it was dancing already. When the door opened again and there came a burst of tuning from the drill hall, it leaped almost to the ceiling.

Dark girls, fair girls were patting their hair, tying ribbons again, tucking handkerchiefs down the fronts of their bodices, smoothing marble-white gloves. And because they were all laughing it seemed to Leila that they were all lovely.

“Aren't there any invisible hairpins?” cried a voice. “How most extraordinary! I can't see a single invisible hairpin.”

“Powder my back, there's a darling,” cried someone else.

“But I must have a needle and cotton. I've torn simply miles and miles of the frill,” wailed a third. (337-338)

Certes, l'objectif reste ici de séduire un des hommes présents, mais on remarque avant tout qu'entre elles ces femmes ne craignent pas de montrer la vérité nue de leurs imperfections. Au contraire, elles collaborent, sans retenue aucune – on note les exclamations et autres questions posées à la cantonade. La rencontre entre femmes est une possibilité d'être soi face à un autre à même de comprendre les enjeux imposés par l'environnement social.

⁹⁵ Cf. *supra*.

Le lieu confiné, qu'il s'agisse des toilettes pour dames, ou de la cabine d'un bateau, est privilégié pour ce dévoilement de soi. Le secret d'une féminité libre de ses gestes est d'ailleurs révélé dès l'enfance, comme le suggère la nouvelle « The Voyage ». Fenella et sa grand-mère devant effectuer une traversée en ferry de nuit, elles partagent une cabine sur le bateau. C'est l'occasion pour Fenella de faire une grande découverte au sujet de sa grand-mère :

Were they going to undress in here? Already her grandma had taken off her bonnet, and, rolling up the strings, she fixed each with a pin to the lining before she hung the bonnet up. Her white hair shone like silk; the little bun at the back was covered with a black net. Fenella hardly ever saw her grandma with her head uncovered; she looked strange. [...]

Then she undid her bodice, and something under that and something else underneath that. Then there seemed a short, sharp tussle, and grandma flushed faintly. Snip! Snap! She had undone her stays. She breathed a sigh of relief and, sitting on the plush couch, she slowly and carefully pulled off her elastic-sided boots and stood them side by side. [...]

“I shall take the upper berth.” [...]

Three little spider steps were all Fenella saw. The old woman gave a small silent laugh before she mounted them nimbly, and she peered over the high bunk at the astonished Fenella. (326)

A mesure que l'aïeule se dévêtait, Fenella, elle, découvre toutes les possibilités du corps féminin adulte. Dégagée des contraintes vestimentaires, elles mêmes issues de contraintes sociales, la grand-mère révèle sa mobilité. Fenella discerne une autre personne : non plus seulement sa grand-mère au pas mesuré et à la parole sage, mais une femme au corps mature et pourtant capable de beaucoup. La longueur de la description, le nombre d'épaisseurs dont doit se débarrasser la grand-mère, laissent entrevoir à Fenella le poids des conventions, et leur emprise sur la liberté féminine. Cette proximité avec la grand-mère a valeur d'initiation silencieuse au corps féminin emprisonné, et libéré – le sujet n'étant probablement pas verbalisable dans un contexte conservateur début de siècle. Katherine Mansfield, très sceptique face au radicalisme du rassemblement féministe⁹⁶, préfère la sobriété de la monstration métonymique à la verbalisation revendicative.

⁹⁶ À ce propos, Heather Murray écrit que « Katherine Mansfield is suspicious of the new “freedom”; she saw from her own life that it meant only a new set of chains. » Elle ajoute: « Traditional sexual roles may be a harmful constraint, but sexual ambivalence is equally unsatisfactory; fashion is a poor substitute for a fixed moral code. » MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 105. Gillian Boddy illustre ces propos et reprend une citation du journal de K. Mansfield: « The New Zealand Mail warned that ‘the so-called new woman is an utter failure... the sort of woman that people call intelligent is the most awful nuisance in the world. » BODDY, Gillian. « Familiar Lives: Men and Women in the Writing of Katherine Mansfield. » *Commonwealth: Essays and Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield »* 4, *op. cit.*, p. 51.

C'est sur ce mode discret que Katherine Mansfield développe les grands principes du cercle féminin, qu'il soit réduit à deux personnes, ou étendu à la communauté féminine dans son ensemble. Se retrouver et communiquer en silence ne suffit pas à rendre la rencontre entre femmes satisfaisante. Cette dernière est un instant de partage, réunion intime féminine, qui contraste dramatiquement avec l'égoïsme phallogénique que l'on a pu décrire dans une partie précédente. Ce qui se transmet entre femmes est plus subtil encore, ou plus simple, peut-être. Si « Psychology » a montré⁹⁷ toutes les difficultés à parvenir à une rencontre avec le masculin, elle révèle également, et de façon plutôt inattendue, la richesse des retrouvailles féminines. À partir du principe de contraste entre deux scènes, Katherine Mansfield suggère la spontanéité et la générosité du rapport entre femmes. L'héroïne quitte temporairement son compagnon, avec lequel elle tente d'établir une connexion intellectuelle des plus maladroites – pour ouvrir la porte à une femme qui lui voue une amitié légèrement envahissante et embarrassante, aux yeux de la première. Lorsqu'elle lui tend quelques fleurs déjà fanées, au lieu de ressentir la pitié distante qu'elle ressent habituellement, son impulsion première est d'aller vers l'autre :

But this time she did not hesitate. She moved forward. Very softly and gently, as though fearful of making a ripple in that boundless pool of quiet, she put her arms round her friend.

“My dear,” murmured her happy friend, quite overcome by this gratitude. “They are really nothing. Just the simplest thruppenny bunch.”

But as she spoke she was enfolded – more tenderly, more beautifully embraced, held by such a sweet pressure and for so long that the poor dear's mind positively reeled and she just had the strength to quaver: “Then you really don't mind me too much?”

“Good night, my friend,” whispered the other. “Come again soon.”
(118)

La scène se veut clairement une scène d'échange accomplie, en opposition à la scène précédente avec le personnage masculin. Davantage que l'échange d'un objet, d'un présent, contre la gratitude attendue dans ces circonstances, il s'agit là d'un échange affectif entre deux personnes ayant enfin trouvé à qui donner, et de qui recevoir. Selon J.F. Kobler, dans son étude sur la nouvelle, « Mansfield's story has resoundingly stated that the feelings generated between the two women by the sincere gift of almost-dead violets and an equally sincere giving of oneself in an embrace mean a great deal more than the psychological

⁹⁷ Cf. *supra*.

manoeuvring between a man and a woman over the psychological novel⁹⁸. » La nouvelle basculerait donc de l'intellectualisme glacé à la sentimentalité, voire au sentimentalisme⁹⁹ mais aussi de la rencontre du masculin à la rencontre du féminin. Le contrôle des relations axé sur la psyché cède devant la générosité et la chaleur humaine : la rencontre féminine laisse entrevoir la possibilité du don de soi sur un plan affectif, sans menace à l'intégrité de la personne.

Cette forme de mutualité est pour ces femmes la condition de leur accomplissement et de leur force. La réunion entre femmes ne permet alors plus seulement le contraste avec la réunion entre hommes et femmes, mais également la résistance au pôle masculin. On l'a vu, les femmes se rassemblent parfois afin de soumettre une des leurs au sacrifice du mariage. Mais la réunion sacrificielle a aussi dévoilé ses faiblesses, et notamment le malaise de certaines des femmes lorsqu'il s'agit de mettre le sacrifice à exécution. La face sombre de la rencontre féminine est contrebalancée par la discrète mobilisation collective de ces mêmes femmes contre l'homme, représentant du système phallogénique. « A Birthday » (733) montre la solidarité indirecte dont font preuve deux femmes différentes par l'âge et le statut social. Face à l'égoïsme d'Andreas Binzer lors de l'accouchement de la jeune Mme Binzer, Mme Binzer mère assiste sa belle-fille, passant toutes ses heures auprès d'elle. L'époque n'autorise bien sûr pas l'époux à participer à l'accouchement, mais elle lui permet de s'inquiéter. Or, Andreas dort ou spéculé sur son futur empire familial. Mme Binzer joue ainsi le rôle de relais, remplaçant un fils incapable d'honorer les vœux d'assistance formulés lors du mariage. La domestique, elle, fait preuve d'initiative, prend en charge les détails qui adouciront ces moments pénibles et se préoccupe du sort de sa maîtresse. Mais Andreas reste impassible :

“Oh, it's a good thing Doctor Erb has come,” volunteered the servant girl, who was bursting for want of sympathy.

“H'm, h'm”, said Andreas.

She waited a moment, expectantly, rolling her eyes, then in full loathing of mankind went back to the kitchen and vowed herself to sterility. (739)

En s'approchant du néologisme avec le terme « mankind », Katherine Mansfield rétablit l'injustice du terme universel « mankind » pour créer une opposition frontale entre

⁹⁸ KOBBLER, *op. cit.*, p.92.

⁹⁹ Janet Todd remarque en effet la transition fréquente de l'un à l'autre. TODD, *op. cit.*, p. 307.

« menkind » et un « womenkind » sous-entendu. L'opposition s'établit déjà dans la langue. S'ajoute à cela l'agacement face au manque de compassion d'Andreas Binzer. Mrs. Binzer et la servante, chacune à sa façon discrète, se désolidarisent du personnage masculin, pour signifier l'union féminine. Mais la scène est certes allégée par sa tonalité humoristique, ce qui empêche à nouveau Mansfield de verser dans une approche féministe. En revanche, cet humour est issu du caractère caricatural de la réaction de la domestique. Or c'est cette même tonalité qui laisse entrevoir la possibilité d'une radicalisation des postures.

L'union est par ailleurs garantie de puissance. Lorsque les femmes s'allient, c'est à un renversement du pouvoir que l'on assiste. « *An Ideal Family* » démontre comment, sans aller à la confrontation, les femmes de la famille collaborent dans une stratégie de contrôle. Réticente face au principe d'un féminisme agressif, Mansfield illustre néanmoins certaines stratégies alternatives, aussi discrètes soient-elles. Il n'est pas ici question de terrasser un masculin omnipotent : le père de famille est déjà affaibli par l'âge, et est soumis aux désirs féminins de sa femme et de ses filles. Il s'agit plutôt de développer des stratégies de maintien du pouvoir. Le contrôle s'établit tout d'abord par le monopole de la parole. Alors que Mr. Neave, le père de famille, est focalisateur du récit, et que l'on suit plus au moins fidèlement son courant de pensée, le récit fait soudain place au dialogue :

The hall, as always, was dusky with wraps, parasols, gloves piled on the oak chests. From the music room sounded the piano, quick, loud, and impatient. Through the drawing room door that was ajar voices floated.

"And were there ices?" came from Charlotte. Then the creak, creak of her rocker.

"Ices!" cried Ethel. "My dear mother, you never saw such ices. Only two kinds. And one a common strawberry shop ice, in a sopping wet frill."

"The food altogether was appalling," came from Marion.

"Still, it's rather early for ices," said Charlotte easily. "But why, if one has them at all..." began Ethel.

"Oh, quite so, darling," crooned Charlotte.

Suddenly the music-room door opened and Lola dashed out. She started, she nearly screamed, at the sight of old Mr Neave. (371)

Outre l'envahissement de l'espace qui apparaît dans le premier paragraphe, on remarque que le flot de pensées cadencé fait place à l'enchaînement rapide des répliques, que le silence est suivi par une musique peu plaisante, puis par des voix exaltées, pour finir sur un cri. Le monopole, spatial et auditif, est total. La parole et le cri écrasent les pensées de Mr. Neave. S'ajoute à cela la pression qui lui est imposée par sa femme et ses filles afin qu'il se

retire des affaires : « Charlotte and the girls were always at him to make the whole thing over to Harold, to retire, and to spend his time enjoying himself » (369). Pour autant qu'elles encouragent le système phallogénique en idolâtrant le fils, Harold, elles savent également unir leurs forces lorsque vient le temps de se débarrasser du patriarcat. Si le patriarcat fait loi, autant pour ces femmes en choisir le représentant, même si la victoire est mince. La rencontre entre femmes n'est plus seulement un rassemblement affectif épanouissant, en repli par rapport au monde masculin, mais une collusion contre le pôle masculin qui refuse l'affrontement, et par laquelle se révèle toute sa force¹⁰⁰.

Il n'est pas besoin pour cela de trouver un lieu physique pour se réunir. Pourtant, la scène d' « At the Bay » où les femmes de la famille Burnell se retrouvent enfin seules montre le rôle que peut jouer la maison dans cette perspective. Le départ de Stanley Burnell suffit à révéler l'emprise des femmes sur le lieu. La maison Burnell est l'endroit privilégié du contact entre femmes. Il ne s'agit pas de revenir à une définition phallogénique de la femme ange du foyer. La maison n'est plus le foyer, mais un lieu féminin, dépourvu de fonction sociale. Elle n'est pas non plus une version moderniste du gynécée. Si elle peut paraître sous cet angle dans les nouvelles allemandes où les femmes se réunissent autour d'activités conventionnelles dépourvues de défis intellectuels, son rôle est en revanche limité, car le contact entre ces femmes s'établit en des lieux divers, qu'ils soient physiques ou non. « Bliss » permet de situer deux possibilités. L'intimité immédiate qui se crée entre Pearl Fulton et Bertha Young est codée, on l'a vu. Au cœur de ce langage codé, le regard. C'est aussi là que l'intimité se creuse : « Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them – as if they had said to each other: “you, too?” – that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling » (100). Que les deux femmes se trouvent chez Bertha, sous son toit, ne change rien. Bien au contraire, c'est en dirigeant au même instant leur regard vers l'extérieur, vers le poirier et la lune, que ce contact se confirmera. L'espace domestique n'est plus le lieu privilégié. Les femmes, ensemble, se tournent vers l'extérieur.

Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer que les deux femmes, tournées vers le dehors, restent derrière la fenêtre de la maison des Young (100). De même, « The Luft Bad » ou « Bains Turcs » montrent que si les femmes se rassemblent et partagent des instants, si, de

¹⁰⁰ Ce phénomène de collusion a brièvement été mentionné par Gillian Boddy dans un article influencé par l'approche féministe. BODDY, « Frau Brechenmacher and Stanley Burnell: Some Background Discussion on the Treatment of the Roles of Men and Women in the Writing of Katherine Mansfield, » p. 90.

plus, elles envahissent des espaces publics, c'est encore derrière des murs, et à condition de respecter la ségrégation homme-femme propre au gynécée. Celles de « The Luft Bad » évoluent derrière de hautes palissades, dans les thermes (729) ; celles de « Bains Turcs » n'ont d'autre choix que de se déplacer entre les différentes pièces du hammam selon un parcours prédéfini (590-595). Ce choix de Mansfield de multiplier les images d'encerclement est à double tranchant. On peut autant y déceler une confirmation résignée ou consentante du confinement féminin, même lorsqu'elles abordent l'espace public, que le mouvement vers un ailleurs public sous couvert d'une enveloppe protectrice, bouclier contre un univers agressif. Entre le commentaire oblique sur une pseudo-libération féminine collective et l'image de la transcendance pacifique et prudente des barrières sociales, Katherine Mansfield laisse à son lecteur le choix d'une interprétation qui lui conviendra, et refuse la démonstration, car pour Mansfield, semble-t-il, comme pour Philippe Porret et Marguerite Yourcenar avant lui, « il n'est de véritable lieu qu'interne¹⁰¹, » et « le féminin est ainsi *un lieu*, création psychique par excellence, qui suppose paradoxalement appui et transformation des limites entre dehors et dedans¹⁰². » Respirer à nouveau, trouver l'horizon féminin, requiera alors de s'excentrer par rapport aux discours dominants, et donc par rapport à la perspective sociale.

2.2.3. Mouvement des corps, rencontre des désirs.

Il reste que ce confinement, physique ou psychologique, implique un rapprochement des cœurs et des corps, une intimité dont les conséquences vont bien au-delà du statut social ou même de l'affect. La rencontre féminine peut en effet s'inscrire sous le signe de l'amitié ostentatoire. On a vu la difficulté qu'ont ces femmes à s'investir émotionnellement. Elles construisent pourtant le rapprochement féminin autour d'un idéal d'amitié féminine qui vient compenser l'échec de la rencontre amoureuse avec le masculin. C'est lors des instants de solitude ou en l'absence de représentant du sexe masculin que l'amitié féminine, de circonstance, ou de longue date, s'exprime. On en trouve deux aspects majeurs, et très différents : « Carnation » s'intéresse au vase clos que représente une école pour jeunes filles ; les nouvelles néo-zélandaises montrent Beryl Fairfield, entretenant une amitié épistolaire avec son amie Nan. Dans le premier cas, l'amitié est exacerbée par la présence en continu des

¹⁰¹ PORRET, Philippe. « Et ils ôtèrent les menottes aux fleurs... » *In Invention du Féminin. Actes du Colloque « Invention du féminin », op. cit., p.186.*

¹⁰² *Loc. cit.* Italiques de l'auteur.

jeunes filles, dans le second cas, la lettre fait office d'objet de contact entre Nan et Beryl, éloignées l'une de l'autre. L'amitié féminine ne se joue donc pas uniquement en termes de rapprochement géographique. Plus que tout autre chose « le manque de » et « l'absence de » semblent motiver ces jeunes filles. L'investissement affectif entre femmes, s'il existe avant ces marques du vide, est en tout cas magnifié par celui-ci. En quête d'équilibre affectif, ces jeunes filles se retrouvent et construisent une amitié à la hauteur de leurs besoins. Pour rétablir cet équilibre avec le vide, elles tombent ainsi dans l'excès. C'est le langage qui portera cet excès, entre amitié et amour, hérité du phénomène né au XVIII^{ème} siècle et poursuivi au XIX^{ème} siècle que Lilian Faderman nomme « romantic friendship¹⁰³. » Ainsi, Beryl, comme les jeunes filles de « Carnation », maintiennent le contact affectif par le biais de petits noms affectueux adressés à leurs amies respectives. Beryl débute sa lettre à Nan sur un « my darling Nan » (55) qui fait écho au « my dear » inclus dans la lettre (56). Eve et Katie, de « Carnation », échangent des « my dear », ou « darling » (653). Cette rhétorique de l'excès culmine dans la dernière phrase de la nouvelle, avec un superlatif absolu adressé à Katie, « dearest ». Insatisfaites sentimentalement de leur rencontre avec le masculin, ces jeunes filles se reposent donc sur le féminin afin non seulement d'exprimer leur potentiel affectif mais aussi de recevoir et de trouver une personne qui accepte l'affection, quitte à glisser d'une relation fondée sur l'affect à une relation affectée, ancrée non plus dans le sentiment, mais dans le sentimentalisme désuet et idéaliste.

Ce rapprochement affectif coexiste en certaines occasions avec un rapprochement physique. La rencontre des femmes, lorsqu'elle peut se traduire par la proximité géographique, devient un rapprochement des corps féminins. Avant même la confrontation des corps, c'est leur découverte, au sens premier du terme – dévoilement – qui importe à Katherine Mansfield. Le vêtement et l'accessoire viennent donc jouer un rôle majeur. « Carnation » porte un titre évocateur : du tout début de la nouvelle au dernier paragraphe, l'œillet est présent. Objet visuel et olfactif par excellence, qui rappelle Wilde et les

¹⁰³ Dans son ouvrage, L. Faderman retrace l'histoire des relations féminines comme force équilibrante face au pôle masculin. Parmi les grandes tendances de ces relations féminines, le sentimentalisme du XVIII^{ème}, entre « loving friends » qui sont aussi « kindred spirits », évolue au XIX^{ème} vers une « romantic friendship » (« vows to love eternally, and to live and die together ; constant reassurances of the crucial, even central role these women played in each other's lives »). FADERMAN, Lilian. *Surpassing the Love of Men*. London: The Women's Press Ltd., 1995, p. 120.

décadents¹⁰⁴, la fleur s'impose alors comme le lien sensoriel entre les jeunes filles, et plus particulièrement Eve et Katie :

[Eve] made a warm, white cup of her fingers – the carnation inside.
Oh, the scent! It floated across to Katie. It was too much. (655)

Ce lien sensoriel s'établit entre deux détails dramatiques particulièrement importants. Quelques instants plus tôt, Eve avait embrassé « the languid carnation » (655) ; quelques instants plus tard, elle l'accroche au chemisier de Katie (656). L'objet-fleur devient parure matérielle et symbolique. L'objet embrassé par l'une est désormais en contact avec le corps de l'autre. Du contact sensoriel on évolue vers un contact sensuel dont l'érotisme point.

Si les corps se rapprochent, ils restent logiquement soumis à la barrière que représente le vêtement. Mais il n'est pas question pour l'heure d'analyser le code vestimentaire bourgeois comme « système de la mode », comme l'aurait fait Barthes¹⁰⁵, mais plutôt de s'intéresser au surplus ou au contraire au dépouillement, à la disparition de certaines pièces ou de tout vêtement. Comme le rappelle Marie-Jo Bonnet, « le rôle des habits, disent [les philosophes], ne se borne pas à nous tenir chaud. Ils changent le monde à nos yeux et nous changent aux yeux du monde [...]. Ainsi, comme on le soutiendrait avec quelque raison, ce sont peut-être les habits qui nous portent et non pas nous qui les portons¹⁰⁶ [...] ». Que se passe-t-il alors lorsque tombe le vêtement ? L'identité sociale codée disparaît-elle pour permettre le rapprochement des corps féminins ? « Bains Turcs » et « At the Bay » comptent chacune une scène qui illustre ce dépouillement, et peut apporter une forme de réponse. Dans « At the Bay », Beryl se dévêtit afin de se baigner lors d'une journée à la plage :

And Beryl stepped out of her skirt and shed her jersey, and stood up
in her short white petticoat, and her camisole with ribbon bows on the
shoulders. (219)

La scène a lieu sous le regard de Mrs. Kember, femme vulgaire dont l'orientation sexuelle fait l'objet de spéculations. Beryl offre ainsi à Mrs. Kember une scène d'effeuillage,

¹⁰⁴ Dans son étude consacrée au rapport entretenu par Mansfield avec la France, Gerri Kimber associe plus particulièrement cet œillet aux décadents français. KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield: The View from France*. Oxford: Peter Lang, 2008, p. 108.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland. « Système de la Mode. » In *Œuvres Complètes*. Tome II, 1962-1967. Ed. Eric MARTY. Paris : Seuil, 1994 (2002), pp. 895-1192.

¹⁰⁶ BONNET, Marie-Jo. *Les relations amoureuses entre les femmes*. Paris : Odile Jacob, (1995) 2001, p. 319.

brève, mais dont l'homoérotisme émerge dans la tension entre un regard potentiellement lesbien et prédateur et un déshabillage caractérisé par la simplicité et l'innocence (soulignées par les rubans, le blanc). Le corps, à demi dévoilé, s'offre au regard, et au désir féminin. Car cet effeuillage érotique, aussi inconscient soit-il, est avant tout une révélation quand à l'éveil du désir du corps féminin face au corps féminin. « Bains Turcs » confirme cet éveil dans une scène travaillée plus en détail par Mansfield. Le contexte du hammam suffit à poser un cadre exotique aisément associé à l'érotisme. Le parcours de la narratrice est plus éloquent encore. Enchaînement stratégique de salles à fonction déterminée, il entraîne la femme dans un mouvement progressif vers la chaleur : de la « Warm Room », à la « hot room », pour enfin atteindre la « vapour room » (591-594). La représentation métaphorique d'une escalade du désir serait déjà largement perceptible si Mansfield n'ajoutait à ce parcours sinueux et vaporeux une lente scène d'effeuillage : la narratrice homodiégétique, habillée dans le hall d'accueil, se change pour enfiler une simple chemise dans la cabine (591). L'étape suivante voudrait qu'elle ôte cette même chemise dans la salle de sudation. Mais l'étape est laissée en suspens par la malice de l'auteure. Car, comme l'a très justement écrit Roland Barthes, « l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille? »¹⁰⁷ L'anticipation se charge d'un potentiel sexuel à peine déguisé où le corps se dévoile, ou plutôt où ne reste pour tout voile qu'une vapeur dont la fonction n'est pas tant de voiler et dissimuler que d'exciter les esprits et les corps. Le corps s'affirme comme l'espace-clé où se joue la rencontre des femmes. Mais loin d'être une zone de passage évidente et dégagée, il se définit comme un « entre-deux »¹⁰⁸ qui conditionne la rencontre homoérotique et maintient son ambigüité.

On reconnaît dans ce dernier exemple ce que S. J. Kaplan a nommé « Mansfield's recognition of the fluidity of sexual attraction, the alternation of her objects of sexual desire

¹⁰⁷ A l'origine, Barthes destinait cette phrase à une métaphore pour le texte. On la ramène donc ici à son sens littéral. BARTHES, Roland. « Le plaisir du texte. » *In Œuvres complètes*. Tome II, 1977-1980. Ed. Eric MARTY. Paris : Éditions du Seuil, (1994) 2002, p. 223.

¹⁰⁸ Le désir de Mansfield de jouer sur l'ambigüité de l'accomplissement d'une rencontre homoérotique exige qu'on parle ici d'« entre-deux », plus que de liminalité. De ce fait, il faudra envisager l'« entre-deux » selon la définition de Daniel Sibony selon qui « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui de lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux » ; « l'entre-deux apparaît comme un espace dynamique et non comme trait d'une différence entre bon et mauvais côté. C'est l'espace d'une pratique, d'un passage. » SIBONY, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991, pp. 11, 26.

between men and women¹⁰⁹, » à ceci près que l'on déplace ici ce phénomène vers les femmes entre elles. L'attirance physique entre femmes est, dans les nouvelles, une réalité, traitée jusque dans ses manifestations les plus discrètes. Ce phénomène est avant tout un retour aux sens et aux sensations. Beryl Fairfield et Bertha Young sont envahies par des sensations nouvelles. Bertha, emprisonnée dans son rôle d'épouse mondaine et policée, partage avec Pearl Fulton un instant qui fait toujours débat parmi la critique :

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. [...] understanding each other so perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from her hair and hands? (102)

S'agit-il ici de figurer une communion métaphysique autour des éléments naturels que sont la lune et le poirier ou bien de communiquer la possibilité d'une attirance lesbienne, retour aux sources du désir ? L'ambiguïté paraît insolvable, probablement à dessein¹¹⁰. Mais dans un cas comme dans l'autre, le rapprochement de ces femmes se concrétise dans la brûlure bienheureuse, c'est-à-dire l'éveil des corps. Une sensation assimilable à celle-ci touche Beryl dans « At the Bay », alors qu'elle se trouve sous le regard de Mrs. Kember, mentionnée plus haut. Beryl ne laisse que rarement s'exprimer ses sensations et émotions, si ce n'est lors de ses rêveries sentimentales diurnes. Dénudée, face à Mrs. Kember, il en va différemment. Les provocations érotiques de cette dernière obligent Beryl à accepter des sensations nouvelles :

“Mercy on us,” said Mrs. Harry Kember, “What little beauty you are!”

“Don't! said Beryl softly; but, drawing off one stocking and then the other, she felt a little beauty.

[...]

But Beryl was shy. She never undressed in front of anybody. Was that silly? Mrs. Harry Kember made her feel it was silly, even something to be ashamed of. Why be shy indeed! (219-220)

¹⁰⁹ KAPLAN, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹⁰ Le débat interprétatif a permis d'établir plusieurs théories à ce sujet, dont les plus pertinentes sont celles de Judith Neaman, Helen Nebeker et Pamela Dunbar. DUNBAR, Pamela. « What Does Bertha Want? A Re-reading of Katherine Mansfield's "Bliss". » In NATHAN, *op. cit.*, pp. 28-38. NEAMAN, Judith. « Allusion, Image, and Associative Pattern: The Answers in Mansfield's "Bliss". » *Twentieth Century Literature* 32 (1986), pp. 242-254. NEBEKER, Helen E. « The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss". » *Modern Fiction Studies* 28 (1972-1973), pp. 128-140.

La tournure en « make » à elle seule marque la barrière émotionnelle franchie par Beryl. Bertha Young fait un retour à la sensation, au corps ; Beryl, elle, fait un retour à l'émotion et au sentiment, à la confiance en son corps et en soi. Katherine Mansfield n'accorde au lecteur que ces quelques indices, pourtant signifiants, pour suggérer l'alchimie des corps, plus que l'attirance physique, qui existe entre femmes.

Car, comme l'a souligné Peter Brooks, « along with the semiotization of the body goes what we might call the somatization of the story : the implicit claim that the body is a key sign in narrative¹¹¹. » Le corps des femmes, signe à interpréter, désigne une attirance physique qui ne dit pas son nom et s'apparente de ce fait, par euphémisation peut-être, à l'alchimie. Car ce phénomène relève du mystère, de quelque phénomène insaisissable au cours duquel, pour reprendre les termes de S. J. Kaplan, s'exprime la fluidité d'une attirance socialement dirigée vers le masculin, et transformée en un mouvement vers le féminin. Le mystère réside dans le corps féminin même, car, en accord avec Peter Brooks, Deleuze affirme que « le corps est langage. Mais il peut sceller la parole qu'il est, il peut la couvrir. Le corps peut souhaiter, et souhaite ordinairement le silence sur ses œuvres¹¹². » Celui de Pearl Fulton joue avec Bertha, se dérobe à l'interprétation :

Up to a certain point Miss Fulton was rarely, wonderfully frank, but the certain point was there, and beyond that she would not go.

Was there anything beyond it? Harry said "No." Voted her dullish, and "cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of anaemia of the brain." But Bertha wouldn't agree with him; not yet, at any rate.

"No, the way she has of sitting with her head a little on one side, and smiling, has something behind it, Harry, and I must find out what that something is." (95)

Dans sa quête vers l'élucidation du mystère que constitue Pearl, par l'intermédiaire du corps mis en scène, l'obsession du corps se mue en fantasme de ce même corps. Pearl, d'ailleurs, entretient ce mystère, comme on entretient le désir :

What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?

¹¹¹ BROOKS, Peter. *Body Work*. Cambridge : Harvard University Press, 1993, p. 25.

¹¹² DELEUZE, *Logique du sens*, p. 337.

Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half-smile came and went upon her lips [...]. (99)

Pearl adopte une posture de l'entre-deux : entre feu et glace, yeux mi-ouverts, sourire intermittent. C'est dans cette ambivalence que naît l'alchimie, que se maintient le désir.

Et lorsqu'il alterne, tel un courant, entre sa source et son récipient, le désir reste marqué par cette même ambivalence. Le personnage de Beryl Fairfield incarne parfaitement cette ambivalence. Face au regard de Mrs. Kember, ses réactions sont paradoxales. Beryl trouve Mrs. Kember vulgaire, multipliant les jugements de valeur (« disgraceful », « absolute scandal », 218). Elle est pourtant flattée par les commentaires de Mrs. Kember sur sa beauté (220). Un instant timide, incarnation de la candeur vêtue de blanc, elle est saisie d'une impulsion qui est tout son contraire : « a quick, bold, evil feeling started up in her breast » (220). Victime passive de l'influence mortifère de Mrs. Kember, elle souhaite pourtant ardemment que cette dernière continue à l'encourager à se libérer : « Beryl felt that she was being poisoned by this cold woman, but she longed to hear » (220). Piégée dans une alchimie dictée par le corps et opposée aux canons sociaux, Beryl désire alors même qu'elle réprime ce désir. Jouant sur le topos de l'entre-deux entre attraction et répulsion, Mansfield parvient ainsi à exposer très subtilement l'expérience homoérotique sans jamais lui donner de nom, et sans pour autant assumer une quelconque position à l'endroit de son évolution, le lesbianisme, qu'elle-même avait pratiqué¹¹³.

L'impulsion d'une homosexualité mature en lutte contre elle-même peut se deviner dans « Bains Turcs », à travers le personnage surnommé « Mackintosh Cap ». Elle aussi cède, à la fin de la nouvelle, lorsqu'enfin elle s'accorde un regard prolongé sur ces femmes. Elle nie, louvoie, afin d'éviter une confrontation avec l'objet du désir, et ce, jusqu'aux dernières lignes du récit. Là, il ne reste plus que la fixité du regard : plus question d'évitement, l'objet du désir refoulé est fixé, et Mackintosh Cap en est à l'origine : « [she] stares » (595). Si le moment est si douloureux, ce n'est pas seulement parce qu'il faut assumer ce désir de céder à un instinct physique, mais aussi en raison de la matérialisation déjà prégnante de ce désir. Déjà, le désir se manifeste dans l'atmosphère chargée de sensualité qui se dégage du hammam, et que Katherine Mansfield transmet par un usage extensif du symbolisme: la vapeur, en premier lieu, principe d'extériorisation des phénomènes physiologiques en est la

¹¹³ Mansfield connaît tout d'abord un amour adolescent ambigu pour une jeune Maori, Maata, puis fait l'expérience charnelle de l'homoérotisme quelques années plus tard, à Londres, à Queen's College, en compagnie d'Edie Bendall. TOMALIN, *op. cit.*, pp. 27, 50-52.

première trace. « La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive », a remarqué David Le Breton¹¹⁴. Mais elle est aussi « [une] porte que l'on ouvre ou ferme à son gré, mais souvent aussi à son insu¹¹⁵. » Pour ces femmes, elle devient « l'éternel champ de bataille entre soi et l'autre, et surtout l'autre en soi¹¹⁶. » Mackintosh Cap l'avoue elle-même indirectement : « [she] hasn't sweated at all properly [...] the sweat turned in instead of out. » (594). La répression des instincts du corps trouve un écho symbolique dans l'inaccomplissement de l'hygiène du corps. Indirectement, pour Mackintosh Cap, et malgré tout de façon inconsciente, la non-concrétisation de l'instinct sexuel est associée à la souillure physique : frustration et saleté doivent être expurgées, au risque de subir l'insatisfaction et le mal-être. De fait, tout ce qui relève de la sensorialité participe de cette atmosphère. L'auteure insiste ainsi à deux reprises sur la présence des mandarines que mangent les deux femmes blondes : sucrée, entêtante, l'odeur s'infiltré partout (593). Toucher et odorat sont sollicités à l'extrême, jusqu'à saturation. Mackintosh Cap craint de développer une fièvre (594). La « fièvre » que sent monter Mackintosh Cap n'est que l'effet conjugué d'un désir réprimé et pourtant excité par les sens. La narratrice reporte ces propos et laisse ainsi s'insinuer son ironie éclairée sur la polysémie du terme « fever ».

C'est la cohabitation entre attrait et répulsion qui se dessine ici, faisant écho aux luttes entre mouvements de libération féminine et sexologie, puis psychanalyse Freudienne¹¹⁷. Le rapprochement des corps féminins, s'il est guidé par un désir sous-jacent, n'est toutefois pas évident. Rien, dans la rencontre sexuelle, et avant cela, dans la rencontre physique entre femmes, ne va de soi. Elle est soumise au tabou. Celui-ci s'incarne : il s'ancre dans la chair pour faire de la peau le lieu du basculement ou du rejet. « Bains Turcs » présente des femmes nues au hammam, lieu où l'on peut également recevoir des massages. Si Katherine Mansfield a choisi de concentrer son travail sur la fonction scopique et non l'aspect tactile, elle met malgré tout en scène un épisode où le contact physique entre en jeu : « [Berthe] left the Mackintosh Cap, winked at the blonde women, came over, felt them as though they had been a pair of prize poultry, said "You are doing very well," and disappeared again » (593). La

¹¹⁴ LE BRETON, *La peau et la trace*, pp. 24-27.

¹¹⁵ *Loc. cit.*

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ D'Havelock Ellis dès la fin du XIX^{ème} siècle à Freud dans les années 1920, les féministes ont vu leurs comportements domestiques ou sexuels décryptés sous un angle phallogocentrique et patriarcal qui laissait peu de place à une perspective valorisante – ou tout au moins impartiale – du lesbianisme. Cf. FADERMAN, *op. cit.*

caresse érotique qui aurait pu être décrite, à laquelle le lecteur aurait pu s'attendre, verse ici dans la vulgarité par la comparaison avec un concours de volailles. La caresse des corps féminins est hors-limites, au-delà de ce qui peut être montré, et peut-être au-delà de ce qui peut être exécuté. Autant, alors, suggérer cette possibilité sans la dire. Au sujet de ce contact, Geneviève Pastre écrit en ces termes : « le désir des femmes est un « cristal » me disait cette amie lesbienne à propos d'une femme qu'elle connaissait, qui la désirait, mais dont le corps était prêt à se rétracter, dès que la caresse dépasserait sa tolérance mentale¹¹⁸. » « At the Bay » confirme la suprématie de cette barrière mentale. Attirée malgré elle par Mrs. Kember, Beryl est dans un périmètre très restreint par rapport à cette dernière :

“And you don't wear stays, so you?” She touched Beryl's waist, and Beryl sprang away with a small affected cry. Then “Never!” she said firmly.
(219)

Le mouvement de rejet de Beryl, sa répulsion au contact de la main de Mrs. Kember sur sa taille, révèle sa panique mais aussi, au sens littéral, sa réaction épidermique. George Bataille considère que « l'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi¹¹⁹. » Lasse de son « petit théâtre » narcissique, Beryl est tentée par cette ouverture à l'autre qui est aussi survivance de soi en l'autre. Entre la tentation d'ouverture et la concrétisation charnelle que celle-ci implique, Beryl se refuse à commettre une action non plus décisive mais irréversible, parce que transgressive. Beryl, dont le corps dit son désir de s'approcher de l'autre, est suspendue à l'autocensure de son propre corps, commandé par le tabou (homo)sexuel¹²⁰, que l'on reconnaît dans cette fin de non-recevoir qu'est le terme « Never ».

Pourtant, pour Katherine Mansfield, il n'est pas seulement question de tabou sexuel, mais d'intuition mortifère. Si la femme doit rester suspendue à ce désir paradoxal, c'est que la concrétisation de la rencontre sexuelle n'offre que de sombres perspectives. Ruth Parkin-Gounelas considère à juste titre que « Katherine Mansfield's writing seems [...] to be important as an inscription not of the female but of its corruptibility¹²¹. » Cette rencontre, lorsqu'elle paraît proche, ou lorsque l'on devine qu'elle a eu lieu, laisse entrevoir son

¹¹⁸ PASTRE, Geneviève. *De l'amour lesbien*. Paris : Horay, (1980) 2004, p. 62.

¹¹⁹ BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957, p.24.

¹²⁰ Concernant Beryl, on rappellera que cette ambivalence s'exprime également face au sujet masculin. Cf. *supra*.

¹²¹ PARKIN-GOUNELAS, « Katherine Mansfield Reading other Women: The Personality of the Text, » p. 52.

potentiel corrupteur pour la féminité. La femme qui cède ou cèdera à son attirance pour une autre ne peut basculer dans l'homosexualité ou même l'homoérotisme sans céder une part d'elle-même. Elle cèdera tout d'abord son honneur, à l'instar d'une Mrs. Kember dont la réputation sulfureuse la précède (« At the Bay »), ou des femmes allemandes présentes dans « Bains Turcs » dont le regard érotisant sur une autre femme, « Mackintosh Cap », laisse suggérer qu'elles sont des cocottes (594). Code sexuel et code social entrent clairement en conflit : confinée dans un espace où la charge sexuelle est difficilement tolérable sans y céder, Mackintosh Cap s'accroche à son identité sociale, à ce qui la caractérise hors des murs des bains turcs, comme d'autres brandiraient un bouclier. Code sexuel et code moral se brouillent, sous l'effet d'une méprise entre réel et virtuel, entre le fruit du spéculaire et celui de la spéculation. Et en cette veille de première guerre mondiale, l'allemand que parlent les deux blondes ajoute un élément à la confusion : codes sexuels et codes nationaux sont forcés de collaborer afin de faire de ces femmes l'incarnation de la mauvaise conduite allemande. Mais seul l'hypallage restitue le dégoût face au potentiel sexuel de ces rencontres : la narratrice remarque leurs « hideous German voices » (594), mais se refuse à rendre explicite leur charge sexuelle.

Il faudra ensuite pour ces femmes céder une partie de leur féminité. La rencontre avec le féminin implique un phénomène de masculinisation qui semble inévitable. Dans « Bains Turcs », en l'absence de véritables représentants du sexe masculin, les femmes se sont arrogées certaines caractéristiques physiques et comportementales masculines. Des femmes moustachues apparaissent, les deux femmes blondes sont « stout », leurs visages « bold » (592). Il n'est pas ici question d'androgynie harmonieuse, mais plutôt d'équilibre physique instable à la manière des demoiselles d'Avignon de Picasso¹²², où la grossièreté des traits masculins le dispute à la finesse féminine : féminité teintée de masculinité signifie émergence de la laideur. Caricature de la New Woman¹²³, Mrs. Kember offre l'exemple le plus spectaculaire. Mrs. Kember fume (218) ; elle laisse sa peau se colorer sous le soleil des antipodes, là où la mode edwardienne requiert encore l'usage absolu de l'ombrelle pour préserver un teint de porcelaine ; son langage et son accent sont vulgaires (« her slang », « called the servant Gladys “Glad-eyes” », 218) ; son attitude face aux hommes, avec lesquels

¹²² Cf. annexe 1.

¹²³ Dans son troisième chapitre, Lilian Faderman affirme que la New Woman se doit d'être définie principalement par ses revendications quant au droit à l'éducation et à l'emploi. La caricature, elle, braquait les projecteurs sur son apparence physique masculinisée, phénomène qui restait marginal. FADERMAN, *op. cit.* pp. 178-189.

elle agit d'égal à égal, est déplacée par rapport aux standards. Il s'agit là avant tout de déviations par rapport aux définitions sociales de la féminité. Comme l'a écrit Heather Murray, « Mrs. Harry Kember is in a limbo world, beyond the female and not of the male¹²⁴. » Car en effet Mrs. Kember porte des sous-vêtements simples, sans aucun raffinement (« a pair of blue cotton knickers and a linen bodice that reminded one somehow of a pillow-case », 219), et entreprend de séduire Béryl, avec la même assurance qu'un prédateur homme. Il y a tant de similitudes avec les représentants de sexe masculin que tout au long de l'unique scène où elle intervient, elle est nommée non pas « Mrs. Kember », mais « Mrs. Harry Kember » (217-220), prenant la place de son mari, par le prénom, l'accoutrement, les proies à séduire¹²⁵.

L'ultime étape de cette corruption du féminin par la rencontre sexuelle apparaît déjà dans cette attitude prédatrice. Mrs. Kember, comme d'autres, est soumise à un processus de bestialisation. Dans « The Female Imagination, Patricia Meyer Spacks remarque que female sexuality understandably seems to many female authors to mean dangers rather than power. Male sexuality is power¹²⁶. » En effet, là où la littérature animalise les personnages masculins afin de souligner leur puissance virile ou leur potentiel de violence dans des métaphores éculées, les personnages féminins de Katherine Mansfield qui cèdent à l'homoérotisme sont bestialisés, renvoyés à un primitivisme anachronique. La figure de Mrs. Kember oscille entre l'oiseau de proie, qui fond sur Beryl, contrainte à se dégager prestement de cette emprise, le rat (« suddenly she turned turtle, disappeared, and swam away quickly, quickly, like a rat », 220), et le cheval (« neighing laugh », 219). Il n'y a rien de glorieux dans cette bestialité protéiforme. La définition de la femme semble évoluer non vers une destination définie, mais plutôt dans un flottement indistinct, qui fait d'elle un être hybride inabouti. Dans « Bains Turcs », associée à l'omniprésence féminine sur le terrain du hammam, elle signifie un nouveau règne : celui de l'agressivité dévorante. La douceur féminine légendaire n'est plus : elle a cédé devant les instincts ravageurs de ces femmes qui sont autant de lions en cage. Et cette nouvelle réalité passe par une dramatisation du désir. Les deux femmes blondes incarnent ici les fauves en quête d'une proie : Mackintosh Cap, tout d'abord, qu'elles observent, tapies dans un coin du hammam, puis la narratrice elle-même, qui se retrouve coincée face à ces deux fauves assoiffées d'un objet non verbalisé. L'image est si prégnante

¹²⁴ MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁵ On constate ici que Mansfield s'approprié et renverse la logique féministe qui consiste à voir la désignation des épouses par le nom et le prénom de leur mari comme un écrasement de l'individualité féminine au profit d'une logique phallogcentrique.

¹²⁶ MEYER-SPACKS, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Avon, 1975, p. 200.

qu'alors qu'elle rêve, enivrée par les odeurs animales et végétales, la narratrice ne peut s'empêcher de visualiser des « performing beasts » (591), des bêtes de cirque, comme le lecteur est invité à le faire face au personnage de Bertha Rochester dans *Jane Eyre*¹²⁷.

Les canons féminins de délicatesse et de raffinement tentent malgré tout de survivre dans cet environnement. Mis en danger, c'est dans l'excès inverse qu'ils perdurent : à la masculinité dévorante répond l'hyperféminité. La réceptionniste, avec sa « powdered face topped with masses of gleaming orange air » (590) s'expose, tels les paons qui ornent les murs de la salle chaude. « Agir sur le visage pour l'embellir est agir simultanément sur l'identité pour la renforcer. Parfois, pour certaines femmes le maquillage est une seconde peau, une sorte de vêtement facial qui les protège et sans laquelle elles se sentent nues et vulnérables¹²⁸. » Il s'agirait donc pour elle de se poser en contre-exemple face au corps féminin dénudé : elle fait le choix d'une féminité qui est fard, mise en couleur, plus qu'essentialité du corps. Des affiches publicitaires pour des soutiens-gorge pigeonnants accompagnent les femmes vers le hammam (591)¹²⁹, les accessoires luxueux qu'arborent les deux blondes au sortir du hammam, signaux ostentatoires de féminité, sont autant de masques, et donc de marques d'une féminité qui existe encore mais ne repose plus que sur des moyens artificiels. La tentation de la masculinité agressive et la tentation de l'hyperféminité semblent alors devoir être envisagées comme symptômes d'une féminité dont l'essence est perdue, et en permanence réajustée par la pulsion homosexuelle. La femme, si elle s'approche trop près d'une autre femme, devient une caricature de l'homme, telle Mrs Kember, « caricature of her husband » (« At the Bay », 220), ou une caricature d'elle-même.

Le lecteur ne sera jamais témoin d'une rencontre sexuelle. Il ne pourra qu'avoir l'intuition de son existence. Katherine Mansfield lui donnera en revanche l'occasion de constater ses implications : plus les femmes s'en approchent, plus elles se rapprochent entre elles, plus elles recréent un schéma masculin menaçant pour le féminin. La recherche d'une autre voie, la transcendance d'une féminité contrainte par la voie de la sexualité aboutit à la corruption. « We are neither male nor female. We are a compound of both. I choose the male who will develop and expand the male in me; he chooses me to expand the female in him »,

¹²⁷ On notera bien évidemment que pour les unes comme pour l'autre, c'est implicitement la charge sexuelle qui est à l'origine de cette bestialisation. BRONTË, *Jane Eyre*, *op. cit.*

¹²⁸ LE BRETON, David. *Des visages*. Paris : Métailié. 1992, p. 226.

¹²⁹ Le terme, qui peut paraître anachronique, n'est ici qu'une équivalence imparfaite pour le terme « bust improver », dont la fonction était la même que celle du soutien-gorge capitonné.

écrit Katherine Mansfield dans son journal en 1921¹³⁰. Mais cette utopie d'une androgynie ajustable et harmonieuse devient dystopie dans la fiction de Mansfield. L'important est peut-être à situer dans l'éveil féminin, sensoriel et sensuel, échappée éphémère d'une passivité frigide. Katherine Mansfield fait de la rencontre entre femmes l'instant possible d'un arrêt sur le désir. L'essentiel serait donc de prendre conscience des possibilités de leur corps, et de ses envies. Car le désir en tant que consentement au désir¹³¹ suppose que ces femmes approchent la rencontre lesbienne comme un pas significatif vers ce consentement. Mettre en scène la possibilité d'une rencontre homosexuelle ne signifie pas pour Katherine Mansfield affirmer le bien-fondé du lesbianisme, mais rappeler l'existence d'une pulsion sexuelle féminine et le besoin qu'elle soit satisfaite, autrement¹³².

3. Métamorphoses génératives et dégénératives du Deux

Le trouble s'installe ainsi au sein de la rencontre, qu'elle soit conditionnée par des contraintes physiques, psychiques ou idéologiques. Katherine Mansfield sème le doute sur la prospérité de la rencontre. C'est dans l'après que doit se confirmer ou s'infirmier ce trouble. La rencontre n'est en fait qu'une des étapes initiales menant à bien des formes de relations humaines. La transition menant de l'un à l'autre est avant toute chose un processus : la rencontre mute. Or le propre de la mutation est son polymorphisme : la rencontre donne lieu à la fois à des métamorphoses génératives et dégénératives.

¹³⁰ Il est à noter que cette approche n'est que la première partie d'une théorie plus large du l'idéal du couple : « being made whole ». MANSFIELD, Katherine. « October. » In *Journal of Katherine Mansfield*. Ed. John MIDDLETON MURRY. London: Constable, 1927, p. 259.

¹³¹ L'approche de Sartre n'étant pas genrée, on pourra l'appliquer indifféremment aux hommes et aux femmes, aux relations homosexuelles et hétérosexuelles. Cf. *supra*.

¹³² « A la différence du maternel, lequel est périodique et temporel, le féminin érotique, de jouissance, est marqué par l'intemporalité de la pulsion sexuelle, par sa poussée constante. Le maternel est soumis à une horloge, le féminin est une poussée sans fin ». SCHAEFFER, Jacqueline. « Antagonisme et réconciliation entre féminin et maternel. » *Dialogue. Recherches cliniques et sociologiques sur le couple et la famille* 169 (2005), p. 5.

3.1. L'accomplissement selon quel Éros ?

La question de l'Éros telle que l'envisage Mansfield semble en partie s'inspirer de plusieurs des définitions qui en ont été faites, dans la mythologie, mais aussi par la philosophie platonicienne, et la psychanalyse. Aussi sceptique et cynique qu'elle fût, Katherine Mansfield a, en quelques occasions lors de sa carrière littéraire, satisfait l'idéalisme romantique du lecteur en lui offrant quelques scènes ou nouvelles où semble se dessiner la possibilité d'une forme d'accomplissement. La question de l'amour n'est toutefois que très peu abordée dans les nouvelles de Katherine Mansfield¹³³. De même, la critique ne que très peu intéressée à l'amour sous son aspect purement sentimental¹³⁴. Celui-ci naîtrait dans un Éros caricatural, comme peut l'être la mythologie grecque qui est à l'origine de nombreux mythes secondaires, eux-mêmes initiateurs de fictions. Parmi ces quelques scènes ou nouvelles, on ne peut véritablement retenir qu'un exemple où la rencontre amoureuse aboutit, semble-t-il, à une métamorphose accomplie et équilibrée. Il s'agit de l'exemple proposé dans « The Man Without A Temperament » par un couple de personnages secondaires, « the Honeymoon Couple ». Le produit de la métamorphose de la rencontre est une relation de partage symbolisée par leur retour d'une partie de pêche : c'est pour Mansfield l'occasion de les saisir dans une posture digne des images d'Épinal où tous deux portent le panier et les cannes en partageant le poids de façon équitable (133). S'ajoute à cela leur connivence de tous les instants, qui exclut partiellement les autres personnes présentes sur les lieux, et les emporte dans une vague de joie inexplicable : « The Honeymoon Couple looked at each other. A great wave seemed to go over them. They gasped, gulped, staggered a little and then came up laughing – laughing » (134). La relation est « hypnotique » ; elle est « un abandon amoureux illimité¹³⁵, » selon les termes de Freud. Ce bonheur incomparable suggère que la métamorphose amoureuse de la rencontre offre une possibilité de perfection relationnelle. Mais la frontière est mince entre perfection spontanée et réification de la métamorphose amoureuse, figée en un instant idéal, comme sur les images d'Épinal comme, aussi, dans les allégories auxquelles semble appartenir le couple, défini par son surnom et ses majuscules.

¹³³ Quelques nouvelles à peine y sont en partie consacrées (« Honeymoon », « Something Childish but Very Natural », « The Singing Lesson », « All Serene! »). D'autres n'y font que de brèves références ou présentent une courte illustration.

¹³⁴ L'exemple le plus évident est bien sûr la critique générée par « Bliss », dont les possibles sous-entendus lesbiens sont aujourd'hui reconnus.

¹³⁵ FREUD, « Psychologie des foules et analyse du moi. » *In Essais*, p. 200.

L'Eros, pulsion de vie, selon Freud¹³⁶, semble en effet être une source d'énergie et d'enthousiasme pour ceux qui sont concernés. Il est la conséquence immédiate de la rencontre de deux âmes vouées à un amour qui semble inconditionnel, en même temps que l'origine d'un bonheur sans fin. L'auteure s'applique ainsi à adapter son écriture aux exigences d'un tel phénomène. Lorsqu'un exemple se manifeste dans la fiction mansfieldienne, il combine la brièveté narrative et l'ampleur sentimentale : style et rythme accompagnent les personnages dans leurs explorations amoureuses. « *Something Childish but Very Natural* » offre un exemple de cet enthousiasme amoureux en la personne d'Henry, dont la rencontre avec Edna déclenche une vague d'exaltation que ce dernier exprime volontiers : « *You're perfect, perfect, perfect* », répète-t-il à la jeune fille. Le transport amoureux est ainsi perceptible dans le rythme autant que dans le phénomène métonymique créé par la mise en scène dans un train. Répétitions et rythme ternaire entraînent le lecteur au rythme effréné de la course des sentiments. Comme l'indique son titre, « *Honeymoon* », la nouvelle est consacrée au récit de la lune de miel d'un jeune couple. La focalisation interne sur la jeune mariée offre un accès à la spontanéité de ses réactions. Chaque mot ou geste de son nouvel époux est prétexte à une réaction sans commune mesure, réaction que Katherine Mansfield s'applique à restituer par le biais de nombreux adverbes hyperboliques tels que « *too* » (391), « *fervently* » (392), « *fairly* » (392). S'ajoute à cette débauche d'adverbes un jeu sur les assonances puisque de nombreux adverbes utilisés par la jeune femme sont marquées par le son voyelle final [i]. « *Dreamy* » (392), « *jolly* » (392), « *lightly* » (392) complètent la liste précédente, créant au passage une impression de joie suraigüe qui se prolonge dans un écho infini de [i]. C'est finalement une interrogation rhétorique qui tient lieu d'apex de la satisfaction amoureuse : « *Had she and George the right to be so happy?* » (396). On perçoit ici les signes d'une euphorie, bien-être suspect tant il est démesuré. La jeune épouse est au comble de la satisfaction amoureuse, l'écriture de Mansfield au comble de la rhétorique, modelée par le discours sur l'amour, plus que par l'élan amoureux. On se situe alors au carrefour d'une problématique littéraire où s'inscrirait le cliché du transport amoureux à des fins ironiques et d'une problématique psychologisante sincère où s'insinue l'ambivalence euphorique.

Si elle n'est pas figée à un stade idéal, comme pour le « *Honeymoon Couple* », la métamorphose amoureuse de la rencontre s'inscrit donc dans une logique de l'immodération qui semble suivre une trajectoire en escalade. L'amour s'apparente ainsi à une forme d'enivrement, substitut illusoire et inoffensif de l'accomplissement sexuel dans lequel les

¹³⁶ Voir plus précisément l'article « Pulsions et Destin des pulsions. » FREUD, Sigmund. « Pulsions et destin des pulsions. » *In Métapsychologie*. Trad. Jean LAPLANCHE et J. B. PONTALIS. Paris : Gallimard, (1915) 1986.

personnages de Mansfield semblent se complaire. Bertha, dans « Bliss » fait cette expérience de façon très tardive, lorsque qu'elle est envahie par l'amour pour son mari Harry. Alors qu'elle fait le bilan des éléments matériels et immatériels qui constituent son bonheur au quotidien, elle débute ce constat en mentionnant son amour pour Harry, et le clôt ainsi : « she felt quite dizzy, quite drunk » (97). Le vocabulaire relevé plus haut dans « Honeymoon » (et plus particulièrement les termes « jolly » ou « lightly ») évoque, mais cette fois-ci de façon oblique, un même phénomène d'enivrement : l'ivresse semble avoir envahi ces femmes amoureuses. Mais ces escalades amoureuses sont condamnées à une brève destinée. Pour Bertha comme pour l'héroïne de « Honeymoon », ces instants d'intensité amoureuse n'existent à proprement parler que dans l'instant : Bertha oublie bien vite son enthousiasme amoureux pour vaquer à ses activités de maîtresse de maison et Fanny se voit interrompue par un orchestre on ne peut plus bruyant. Les envolées amoureuses se heurtent aux réalités prosaïques. L'euphorie, comme un phénomène de toxicomanie, est irrémédiablement suivie d'une « descente ». La chute est à la hauteur de l'exubérance. La métamorphose amoureuse ne peut donc offrir une possibilité d'accomplissement béat que dans l'éphémère, voir l'éphémère illusoire.

Malgré cela, l'éphémère d'un accomplissement dans la rencontre amoureuse semble être la source plurielle d'un épanouissement individuel, qui s'ajoute à l'accomplissement amoureux. La métamorphose amoureuse permet une révolution intérieure. Pour Miss Meadows, dans « The Singing Lesson », le changement est spectaculaire. Sa rencontre avec Basil a évolué vers une relation amoureuse menant à des fiançailles. Mais Basil rompt assez cavalièrement, jetant un voile de douleur sur le bonheur de Miss Meadows. Quelques jours plus tard, Basil change d'avis et reprend contact avec Miss Meadows. Heather Murray a évoqué le « conflit entre Amour et Désillusion¹³⁷. » Il faudrait ici inverser à nouveau la dialectique pour parler de l'abrupte transition de la désillusion à l'amour, puis de l'amour à la vie. Alors que jusqu'à présent le cours de chant semblait maladroitement conduit par la jeune femme, la voix de Miss Meadows subit un changement radical : « And this time, Miss Meadows' voice sounded over all the other voices – full, deep, glowing with expression. » (350). C'est donc à nouveau la voix qui sera la clé du problème : c'est d'elle que jaillit une riche source – ou pulsion – de vie qui trahit un épanouissement immédiat.

¹³⁷ MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 186. Ma traduction.

Mais en littérature, il semble en aller comme en médecine. En effet, cette rhétorique de l'excès, cette stylistique à la limite de la caricature, cette problématique hésitante, entre projet littéraire stéréotypé à dessein et exploration psychologique, se doivent d'être envisagés comme les symptômes d'un déséquilibre. La « survalorisation de l'amour » qu'identifie Karen Horney chez de nombreuses femmes¹³⁸, affecte très certainement les personnages de Mansfield. Si la métamorphose amoureuse génère épanouissement et accomplissement, tout ici n'est pas parfaitement idéal, loin de là. L'amour chez Mansfield comme ailleurs, se décline sous deux formes : en qualité de discours, et en qualité d'expérience sentimentale. Or les nouvelles montrent en priorité une seule de ces déclinaisons. Les déclarations d'amour et autres professions de foi en l'amour sont relativement nombreuses si l'on considère le peu de place laissé à cette thématique dans l'œuvre fictionnelle de Katherine Mansfield :

Harry and she were as much in love as ever [...].
(« Bliss », 96)

Her husband absolutely adored her.
(« A Cup of Tea », 398)

She loved him.
(« At the Bay », 222)

Ce ne sont là que quelques exemples, assez nombreux cependant pour nier tout désintérêt pour l'amour chez les personnages de Mansfield, comme chez Katherine Mansfield elle-même. Un déséquilibre émerge alors, et concerne d'abord les deux membres du couple. Il s'exprime au sein de la relation amoureuse, dans l'interaction entre les deux pôles. « Bliss » est largement construite sur ce schéma. Bertha éprouve ou croit éprouver un amour fort pour Harry, qui en aime une autre. De même, dans « A Cup of Tea » (398), Rosemary cherche l'amour d'un mari qui y répond de façon automatique plus que spontanée. Dans « Honeymoon » l'exubérance de la jeune mariée ne trouve pas de réponse à la hauteur chez George qui répond à ses questions mais « without conviction » (392). La réciprocité qui solidifie la relation fait défaut, et s'exprime dans la langue même : alors que, dans « Revelations », Monica affirme au prétérit du récit que son mari l'adore, la disjonction temporelle dans l'expression de ses propres sentiments crée un malaise : « she *had* loved him. » (192, mes italiques). Une schize discursive et comportementale s'est installée entre les

¹³⁸ HORNEY, Karen. *La psychologie de la femme*. Trad. Georgette RINTZLER. Paris : Payot et Rivages, (1969) 2002, p. 237.

pôles de la rencontre. La métamorphose amoureuse n'est pas univoque : les bases posées par la rencontre engagent l'un et l'autre dans des rouages dont la mécanique n'évolue ni au même rythme, ni avec la même intensité.

Par ailleurs, ce discours sur l'amour n'est accompagné que de bien peu de preuves de l'expérience amoureuse. L'auteure maîtrise pourtant parfaitement les outils stylistiques qui rendraient ceci possible, à savoir notamment la focalisation interne. Elle joue par ailleurs sur les deux registres typiquement modernistes du « telling », opposé au « showing » : dire l'amour, et montrer son absence, ou ses différents visages. Certes, dans « Honeymoon », la focalisation sur Fanny donne accès à l'exemple suivant : « [...] she felt a rush of love for George » (395). Mais les occurrences mentionnées plus haut ne sont pas complétées par de telles incursions sentimentales. Cette disjonction est probablement à l'origine de la nouvelle « All Serene! » qui met à nouveau en scène un couple apparemment amoureux. « She was in love with him for countless reasons, » apprend-on page 473. Mais à aucun moment elle ne donne ses raisons, si ce n'est une certaine fascination pour le sourire de son mari. Déjà, la dichotomie entre « dire » et « faire », entre « dire » et « ressentir » apparaît. Rosemary Fell, dans « A Cup of Tea », affirme avec aplomb l'amour de son mari, mais rien ne vient confirmer cet état de fait : c'est Rosemary qui va chercher Philip dans son bureau. C'est encore elle qui lui demande s'il l'aime (406). Dans « At the Bay », Linda dit aimer son mari, Stanley, sans pour autant être capable de la moindre démonstration d'affection. C'est la richesse lexicale de l'anglais qui sert ici de symptôme : dans « Bliss », Bertha se dit « in love », amoureuse, mais confond peut être avec le verbe « love » qui recouvre plusieurs possibilités en anglais qui vont du coup de cœur extasié mais temporaire à l'amour profond mais asexué. Ce même verbe polysémique est d'ailleurs utilisé par Linda. Rosemary pense que son mari l'« adore », mais lui répond « I like you awfully » (406). La métamorphose amoureuse de la rencontre est difficilement identifiable pour celui qui est concerné. Il semble malgré tout malheureux de mettre ces trois exemples sur un même plan, tant les raisons de ce malaise sont différentes : dans « Bliss », c'est la passion adultère qui brise l'élan amoureux ; dans « A Cup of Tea », il semblerait que le narcissisme de Rosemary soit en cause ; dans « At the Bay », enfin, les contraintes physiques sexuelles et l'état psychique de Linda peuvent expliquer la distance. Mais entre ces trois instances, un lien demeure. L'excès rhétorique, autrement dit l'extériorisation du sentiment, vient compenser le malaise, si ce n'est le vide sentimental intérieur. Tous souffrent d'une schize entre le discours et l'expérience de l'amour. Entre les deux se creuse une faille révélatrice de l'artificialité utopiste de ce discours construit

socialement et qui nourrit les espoirs de toutes, et la carence affective que rien ne semble pouvoir véritablement satisfaire.

Il semble finalement que le seul accomplissement durable possible soit issu d'un lien dénué de contingences sociales ou sexuelles, que l'on pourra ainsi rapprocher de l'éros platonique. Linda Burnell et son beau-frère, Jonathan Trout incarnent cet équilibre. Alors même que la présence masculine est souvent perçue comme une menace pour Linda, une scène de « *At the Bay* » indique le contraire. En compagnie de Jonathan, Linda rit et converse aisément. Les bases sur lesquelles s'établit la connexion entre les deux sont floues. Ils sont, par l'institution du mariage, beau-frère et belle-sœur. Mais leur rencontre se joue sur un autre mode, celui des romans de chevalerie médiévale :

“Hallo, Jonathan!” called Linda. And Jonathan whipped off his shabby panama, pressed it against his breast, dropped on one knee, and kissed Linda’s hand.

“Greeting, my Fair One! Greeting, my Celestial Peach Blossom! Boomed the bass voice gently. “Where are the other noble dames?” (236)

Au contraire de Stanley Burnell, dont la brutalité animale pourrait faire de lui ce « brute hero » dont parle Showalter¹³⁹, l'attitude de Jonathan se caractérise par une réserve dont le charme rappelle l'amour courtois. « C'est un art d'aimer inaccessible au commun des mortels, un embellissement du désir érotique, une discipline de passion », dit Charles Baladier au sujet de cet amour courtois¹⁴⁰. Si bien que la dimension potentiellement sexuelle du rapport à l'homme s'efface. Linda remarque les élans passionnés de Jonathan, mais les assimile au registre intellectuel et spirituel plus qu'au registre physique :

The new fire blazed in Jonathan; you almost heard it roaring softly as he explained, described and dilated on the new thing, [...]. At these times he exaggerated his absurd manner of speaking, and he sang in church – he was the leader of the choir – with such fearful dramatic intensity that the meanest hymn put on an unholy splendor. (237)

Les manières surannées de Jonathan semblent donc créer des conditions de rapprochement où la pression institutionnelle et la tension sexuelle des liens du mariage

¹³⁹ « brutal and selfish », le « brute hero », incarnation du mâle victorien, est, par certains autres aspects, « perfectly adorable », à l'image de Stanley. SHOWALTER, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁰ *Invention du féminin. Actes du colloque « Invention du féminin »*, *op. cit.*, p. 201.

peuvent être évacuées, qu'il s'agisse là d'un état de fait, ou d'une illusion. Ceci crée donc un espace qui est à la fois espace de liberté et espace contraint par la forme de l'amour courtois où le masculin et le féminin peuvent se retrouver.

Ce même espace est celui partagé par Matilda et Bogey, dans « The Wind Blows ». Les deux personnages sont frère et sœur. Or il semble que seul l'amour entre frère et sœur produise un équilibre béat. De même que cet équilibre apparaît entre Laura et Laurie Sheridan dans « The Garden-Party », il transpire dans « The Wind Blows ». Si la critique a parfois remarqué l'analogie avec un couple¹⁴¹, la fusion qui s'opère entre les deux personnages relève plutôt d'un registre méta-sexuel :

“Come for a walk round the esplanade, Matilda. I can't stand this any longer.”

“Right-o. I'll put on my ulster. Isn't it an awful day!”

Bogey's ulster is just like hers. Hooking the collar she looks at herself in the glass. Her face is white, they have the same excited eyes and hot lips. [...]

They cannot walk fast enough. Their heads bent, their legs just touching, they stride like one eager person, through the town, down the asphalt zigzag where the fennel grows wild and on to the esplanade. (109)

Certes, le champ lexical peut laisser suggérer une excitation (« excited eyes and hot lips » ; « eager ») qui trouverait une résolution dans l'union symbolique des deux corps, mais ce champ lexical ne fait que signaler le possible déplacement d'une union des corps entre le masculin et le féminin d'un registre sexuel à un registre asexuel. Katherine Mansfield utilise le champ lexical comme pivot entre ces deux registres, et dessine ainsi la possibilité d'un amour passionnel et fusionnel fraternel, hors contraintes sexuelles et donc, morales. Mais de telles instances sont rares, et la métamorphose semble rarement atteindre cet idéal contraint par les pressions sociales et sexuelles.

3.2. Les Maux de Psyché

Face à l'intuition de l'échec du Deux, le pôle féminin ne peut que trouver l'épanouissement dans ces rares exceptions, ou bien s'engager dans une voie qui le marginalise. La rencontre n'est plus alors un mouvement vers l'autre, mais un repli sur soi. Le

¹⁴¹ Cf., entre autres, W.H. New: « they stand arm in arm at the ship's rail like lovers. » NEW, W. H. *Reading Mansfield and Metaphors of Form*. London: McGill - Queen's University Press, 1999, p. 117.

mouvement devient furtif, et imprévisible. Pourtant le courant de pensée restitue l'évolution du désir de l'autre à la fuite devant ce même autre. L'héroïne de « The Black Cap » met ce désir à exécution. Déçue par son mari, elle le quitte sans qu'il s'en aperçoive. Déçue davantage encore par ses retrouvailles avec son amant, elle esquivé ses gestes envers elle et finit par partir : « I've escaped – I've escaped! », s'exclame-t-elle (648). Cette fuite est plus spectaculaire encore dans « Something Childish but Very Natural ». Lorsqu'Edna cède face à la pression sentimentale et sociale que lui imposent les projets d'Henry, le point de vue de ce dernier, dominant sur l'ensemble de la nouvelle, se trouve pour la première fois face à un vide. Alors que, jusqu'à cet instant, Edna était au cœur des pensées et du champ de vision d'Henry, celui-ci se trouve face au décor choisi pour leur vie de couple, vide. Disparue du champ, elle se refuse ainsi définitivement à Henry.

Lorsque la fuite géographique n'est pas envisageable, le retrait mental reste une option dont les personnages féminins usent. Comme l'a suggéré Heather Murray, *withdrawal is the traditional female weapon*¹⁴². » Or, dans « New Dresses », Anne, dont le mari lui fait une nouvelle démonstration de violence verbale, se retire mentalement de la scène pour n'en devenir qu'une auditrice éloignée. « On and on stormed the voice » (542). La voix est dépersonnalisée par l'emploi du déictique « the », détachée émotionnellement et institutionnellement d'Anne, repliée dans son univers intime. Or, on le verra dans les développements à venir, ce retrait du féminin ouvre la voie à un développement psychologique à double tranchant. Car la tension dont on a eu un aperçu quelques paragraphes plus haut n'est jamais sans conséquence : ce qui naît d'une disjonction relationnelle devient métamorphose psychique. Le « pouvoir » que constitue le retrait féminin est difficilement contrôlable. Katherine Mansfield, contemporaine des révolutions psychiatriques et psychanalytiques, se défendait d'accorder trop d'importance à la portée de ces travaux et à l'organisation de l'existence par un inconscient tout puissant¹⁴³. Ses écrits restent pourtant une des premières explorations fictionnelles pertinentes de la psyché, féminine principalement¹⁴⁴. La rencontre entre le féminin et le masculin semble avoir été une grande

¹⁴² MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴³ Elle a notamment marqué une très nette distanciation face aux travaux de Jung, auxquels elle avait été initiée par D. H. Lawrence. MEYERS, *op. cit.*, p. 96. Katherine Mansfield était particulièrement réticente à la l'association initiée par la psychanalyse entre sexualité et signification psychique. Pour cette raison, elle s'est démarquée de façon très nette de son ami D.H. Lawrence, beaucoup plus porté vers la symbolique sexuelle : « I shall never see sex in trees, sex in the running brooks, sex in stones, and sex in everything. The number of things that are really phallic, from fountain pen fillers onwards! » MANSFIELD, « Letter to Beatrice Campbell, May 1916. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 76.

¹⁴⁴ On pensera bien sûr, entre autres, à « The Yellow Wallpaper » de Charlotte Perkins Gillman, dès 1892 ou à l'œuvre de Woolf, entre deux guerres.

source d'inspiration dans cette exploration. Les métamorphoses institutionnelles et relationnelles de la rencontre entre hommes et femmes ne sont pas que des phénomènes extérieurs, mais bien des mutations psychiques pour le meilleur, et surtout pour le pire.

La rupture entre le lien social et les difficultés relationnelles est ce qu'on pourrait nommer ici la métamorphose aliénante de la rencontre, où les pôles du couple, et plus particulièrement les femmes, se trouvent piégés dans une position inconfortable entre statut social et positionnement affectif et relationnel. Sans pousser l'exploration du phénomène psychique, Katherine Mansfield a inséré dans sa fiction deux occurrences particulièrement notables de cette aliénation mentale, par le biais de la rêverie diurne: là où le contact ne peut s'établir vraiment pour des raisons externes autant qu'internes, la psyché prend le relais afin d'offrir une alternative, satisfaisante ou non. La première occurrence concerne Linda, dont le lien avec son mari Stanley ne semble s'être jamais véritablement concrétisé sur le plan affectif dans « Prelude ». Linda se montre incapable de manifester une véritable tendresse envers Stanley ; elle ne s'implique pas non plus dans ses loisirs : le « partage » qu'impliquerait une métamorphose harmonieuse de la rencontre fait défaut. Isolée dans une tour d'ivoire dans laquelle elle se complaît, Linda s'évade mentalement:

She dreamed she was caught up out of the cold water into the ship with the lifted oars and the budding mast. Now the oars fell striking quickly, quickly. They rowed far away over the top of the garden trees, the paddocks and the dark bush beyond. Ah, she heard herself cry: "Faster! Faster!" to those who were rowing. (53)

Le rêve mériterait une analyse plus détaillée, mais on s'en tiendra ici à la symbolique du voyage dont l'accélération souhaitée par Linda suggère une aliénation chaque instant plus prégnante. Une scène similaire apparaît dans « The Escape », où le personnage principal est marié à une épouse égocentrique et exigeante sur un plan matériel, quoique tout à fait indifférente sur un plan affectif. La métamorphose amoureuse est en échec. S'ensuit alors pour cet homme une métamorphose aliénante où la fuite mentale est la seule alternative reconfortante face à cette solitude :

It was then that he saw the tree, that he was conscious of its presence just inside a garden gate. [...] It seemed to grow, it seemed to expand in the quivering heat until the great carved leaves hid the sky, and yet it was motionless. Then from within its depths or from beyond there came the sound of a woman's voice. A Woman was singing. The warm untroubled voice floated upon the air, and it was all part of the silence and he was part

of it. Suddenly, as the voice rose, soft, dreaming, gentle, he knew that it would come floating to him from the hidden leaves and his peace was shattered. (201-202)

La symbolique phallique d'un désir qui s'éveille au contact d'une voix féminine, arrivée en réponse à ce même désir, suggère le besoin de trouver par la rêverie diurne un substitut à une réalité où le désir d'accomplir une rencontre charnelle est impossible. La transformation de cette voix en une présence menaçante qui s'approche met fin à la rêverie, impose la réalité d'une métamorphose amoureuse en échec avec sa femme. L'aliénation mentale n'est pas complète : la réalité a encore une prise sur lui. Mais qu'il s'agisse de cet homme ou de Linda, la métamorphose aliénante de la rencontre apparaît autant comme la conséquence que comme un événement concomitant à l'échec de la métamorphose amoureuse de la rencontre. A la distance affective s'ajoute la distanciation mentale. La dichotomie entre proximité et distance, entre affect et institution, entre intérieur et extérieur, s'exprime dans la transition entre rêve et réalité – transition qui donne lieu à des phases d'aliénation mentale dont seule la durée ou la répétition pourraient dire si elles sont d'ordre pathologique.

La métamorphose amoureuse de la rencontre est donc à la fois épanouissement et pression imposée à la psyché. Les ressources sans fin de cette dernière offrent toutefois une alternative qui réside dans la fantasmagorie – dont le potentiel, on le verra plus tard, est pervers. Le fantasme et le rêve, « accomplissement[s] de désir¹⁴⁵ », occupent une place prépondérante dans la stratégie narrative et descriptive chez Katherine Mansfield. Il est en effet certains personnages dont les rêveries diurnes s'approchent dangereusement du « théâtre privé » d'Anna O., patiente de S. Freud dont le cas a marqué les études psychiatriques et psychanalytiques¹⁴⁶. On pourra commencer par s'intéresser à Beryl, que l'on retrouve dans les nouvelles néo-zélandaises que sont « Prelude », « At the Bay », et « The Dolls' House ». La jeune femme souffre de constater que sa sœur aînée a rempli la fonction sociale de toute femme en épousant Stanley, alors qu'elle-même a jusqu'alors échoué dans cette quête. A cet échec s'ajoute la frustration amoureuse qui la ronge. Cette frustration trouve une porte de sortie dans les rêveries diurnes qu'elle s'accorde régulièrement – ou dans lesquelles elle sombre. Beryl vit et revit la comédie de rencontres amoureuses romancées, dramatisées, cédant au fantasme de la jeune fille sauvée de l'ennui par un prince charmant, issu d'un milieu favorable :

¹⁴⁵ FREUD, « Au-delà du principe de plaisir. » *In Essais de psychanalyse*, p. 113.

¹⁴⁶ FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph. *Études sur l'hystérie*. Trad. Anne BERMAN. Paris : Presses Universitaires de France, (1895) 2000, p. 31.

And then, as she lay down, there came the old thought, the cruel thought – ah, if only she had money of her own.

A young man, immensely rich, has just arrived from England. He meets her quite by chance... The new governor is unmarried. There is a ball at Government house... Who is that exquisite creature in *eau-de-nil* satin? Beryl Fairfield... (« Prelude », 22)

Puis, à nouveau, dans « At the Bay » :

[...] in spite of herself, Beryl saw plainly two people standing in the middle of her room. Her arms were around his neck; he held her. And now he whispered, “My beauty, my little beauty!” [...] (241)

Et quelques instants plus tard:

“Take me away from all these other people, my love. Let us go far away. Let us live our life, all new, all ours, from the very beginning. Let us make our fire. Let us sit down to eat together. Let us take long walks at night.” (242)

« La pulsion refoulée ne cesse de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d’une expérience de satisfaction primaire » nous dit Freud¹⁴⁷, et Beryl, dont la frustration entraîne des accès de colère et d’amertume¹⁴⁸, trouve dans son « théâtre privé » une échappatoire, une satisfaction primaire d’un désir de rencontre sans cesse refoulé. Contrairement aux personnages considérés plus haut, Beryl n’est pas victime d’une schize entre le lien institutionnel et l’impossible lien affectif. Elle est en revanche tentée de se dissocier entre une réalité vide sur le plan affectif et social, et une rêverie pleine. Ici se pose donc de façon plus sérieuse encore que dans les exemples précédents la question de la nature exacte de ces rêveries : entre le rien et le tout, la frustration et la satisfaction illusoire, elle doit faire un choix permanent de retour à la réalité ou de poursuite de la rêverie. Comme l’aurait dit Freud, à nouveau, Beryl ne tombera malade que « dans sa tentative pour s’adapter à la réalité et pour remplir l’exigence de la réalité¹⁴⁹. » « [L]a circonstance la plus évidente qui déclenche l’entrée dans la névrose [...] réside dans ce facteur extérieur qu’on peut décrire

¹⁴⁷ FREUD, « Au-delà du principe de plaisir, » p. 96.

¹⁴⁸ Voir, entre autres, la scène finale de « The Dolls’ House ».

¹⁴⁹ FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. Jean LAPLANCHE. Paris : Presses Universitaires de France, (1894-1924) 1999, p. 177.

sous le terme général de *frustration*¹⁵⁰. » Beryl est un être frustré, et seul cet ajustement constant la sauve encore du basculement de la tendance aliénante à la rêverie à l'aliénation mentale pathologique.

Névroses

Sous la pression affective et structurelle qu'engendrent les perspectives de rencontre, la rencontre elle-même et ses développements, la névrose se manifeste chez les personnages des nouvelles de Katherine Mansfield, à tel point que certaines se présentent comme une galerie de symptômes névrotiques. La névrose d'angoisse qui recouvre des phénomènes tels que l'excitabilité générale, l'attente anxieuse, la « scrupulosité » [sic], la maniaquerie, l'agoraphobie, ou le vertige¹⁵¹, auxquels s'ajoutent de nombreux autres symptômes, affecte largement les personnages féminins aliénés physiquement et/ou mentalement d'un entourage potentiel : c'est de l'échec ou du défaut de contact – d'un vide, d'une brèche, donc – qu'émerge la névrose. Ainsi dans « A Cup of Tea », Rosemary Fell échoue à établir un contact affectif mutuel avec son mari. L'auteure insiste dès le début de la nouvelle sur la passion de Rosemary pour les achats : elle se déplace dans les capitales européennes dans ce but et visite très régulièrement certaines boutiques. La scène d'ouverture se concentre sur le prochain achat de Rosemary : « Today it was a little box » (399). Le premier terme suggère une répétition quotidienne de cet achat, un trouble obsessionnel compulsif qui manifesterait le désir d'investir dans un objet l'affection qu'elle ne peut partager avec Philip. Karen Horney considère que l'« accumulation compulsive des biens [...] n'est pas subordonnée à la pulsion de puissance, mais plutôt au désir d'être indépendant des autres¹⁵². » Dans ce cas précis, on devrait plutôt dire qu'il s'agit d'un désir de substituer une dépendance accessible à une dépendance affective insatisfaite. Ce même trouble obsessionnel compulsif relève du domaine verbal dans « Late at Night », où les attentes affectives de Virginia après sa rencontre avec un jeune homme sont déçues. Ses réflexions trahissent son incompréhension face à cette métamorphose amoureuse non-réciproque. Elle répète alors sans cesse cette même phrase : « Funny, isn't it? » (637, 638, 639).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 17-23.

¹⁵² HORNEY, *op. cit.*, p. 36.

Hystérie

Ce schéma répétitif s'inscrit plus largement dans un phénomène de l'excès qui définit l'état cyclothymique de certains personnages : entre déprime léthargique et hyperactivité, les personnages de Mansfield hésitent souvent. Cet état affecte principalement Monica Tyrell, de « Revelations », qui alterne les phases maniaques et dépressives, voire les associe. Monica, comme de nombreux autres personnages, a accompli la métamorphose sociale de la rencontre par son mariage, mais semble éprouver des difficultés dans la métamorphose affective : elle souffre de solitude. Son état névrotique, qu'il soit réel ou partie intégrante d'une comédie narcissique, est annoncé en ouverture : « Monica Tyrell suffered from her nerves, and suffered so terribly that these hours were – agonising, simply » (190). La journée débute, et Monica est allongée, agressée par les bruits extérieurs ; puis elle s'assoit, pâle (192), telle une héroïne lymphatique. Puis elle est saisie d'une véritable frénésie, en quelques secondes, ou quelques lignes :

[She] wanted to fling out her arms, to laugh, to scatter everything, to shock Marie, to cry: « I'm free. I'm free. I'm free as the wind. » And now this vibrating, trembling, flying world was hers. [...] She could not stand this silent flat, noiseless Marie, this ghostly, quiet, feminine interior. She must be out; she must be driving quickly – anywhere, anywhere. (192-193)

Elle finit en larmes, après quelques minutes d'anesthésie totale, lorsqu'elle apprend le décès d'un enfant qui lui était inconnu (196). Hypersensible aux sons, hyperactive, anesthésiée, Monica tente de fuir sa condition féminine d'aliénée sur un plan affectif (et symbolisée par cette chambre, « ghostly, quiet, feminine ») dans une frénésie enthousiaste ou dans l'oubli léthargique. On s'approche alors d'une névrose hystérique, où les sentiments s'expriment dans l'exagération symptomatique¹⁵³. Monica semble encline à ces « attitudes passionnelles » décrites par Charcot et reprises par Freud¹⁵⁴, tout comme l'est le personnage de « The Black Cap » pour qui la rencontre avec celui qu'elle choisit comme amant est déclencheur d'une série de comportements hystériques : elle rit (« laughs hysterically »), puis

¹⁵³ Selon Oppenheim, l'hystérie est une expression exagérée des sentiments. Cité par Freud, « l'expression des sentiments représente ce quantum d'excitation psychique qui normalement subit une conversion ». FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, p.6.

¹⁵⁴ Charcot distinguait quatre phases de l'hystérie: la phase épileptoïde, phase des grands gestes; la phase des attitudes passionnelles, la phase hallucinatoire, et la phase du délire terminal. FREUD, *Études sur l'hystérie*, p. 10.

se met en colère (« furious ») , puis crie (« She gives a positive scream ») en quelques instants (648), perdant tout contrôle d'elle-même.

Les tendances hallucinatoires qui touchent certains personnages vont dans le même sens. Linda Burnell se laisse aller à l'hallucination dans ces instants de retrait du monde :

She turned over to the wall and idly, with one finger, she traced a poppy on the wall-paper with a leaf and a stem and a fat bursting bud. In the quiet, and under her tracing fingers, the poppy seemed to come alive. She could feel the sticky, silky petals, the stem, hairy like a gooseberry skin, the rough leaf and the tight glazed bud. Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions. [...] How often the medicine bottles had turned into a row of little men with brown top-hats on; and the washstand jug had a way of sitting in the basin like a fat bird in a round nest. (27)

On retrouve là toute la symbolique créatrice et la rondeur des formes maternelles associées à son état (Linda est enceinte, et insatisfaite de son statut de mère). Par l'hallucination, Linda manifeste le désir d'exercer un contrôle sur la fonction (pro)créatrice qui s'associe à la rencontre du féminin et du masculin. Elle est parallèlement confrontée à l'impossibilité de contrôler : l'hallucination s'impose à elle, elle est aspirée, ou peut-être se laisse-t-elle aller au pouvoir des choses de l'inconscient, autant qu'à la logique biologique.

Paranoïa

S'il n'y a pas, dans cette occurrence, de dangerosité immédiate ou de menace, les métamorphoses psychiques pathologiques de la rencontre peuvent induire une certaine agressivité qui compromet d'autant plus la métamorphose amoureuse. La relation non-accomplie entre deux êtres peut mener non seulement à la méconnaissance et à la frustration, mais aussi à la spéculation irraisonnée. Mais la frontière entre spéculation et soupçon est poreuse. Lorsqu'elle est située dans un contexte d'aliénation, elle se mue en paranoïa. « Revelations » en montre un exemple limité, quoiqu'assez représentatif. Monica, hypersensible aux agressions extérieures, ressent violemment les claquements de porte qui la réveillent. Elle accuse alors Ralph d'avoir provoqué le bruit, par négligence, ou pire encore, à dessein :

[...] as the door shut, anger – anger suddenly gripped her close, close, violent, half strangling her. How dared he? How dared Ralph do such a thing when he knew how agonizing her nerves were in the morning! [...] Did he think it was just a fad of hers, a little feminine folly to be laughed at and tossed aside? (191 ; italiques de l’auteure)

Dirigée contre un absent, Ralph, l’accusation s’accompagne de spéculations qui ramènent Monica à son angoisse originelle : sa condition féminine, ou plutôt la condition féminine construite socialement comme fragile et inconstante. Pour les personnages de « Poison », le mal est plus étendu, influencé par le contexte, et issu d’un réseau de doutes. Alors que tout semble indiquer une métamorphose amoureuse réussie pour ce couple qui se fait des serments d’appartenance (677), un article de presse réveille de vieux démons chez le personnage féminin, qui a toujours pensé que ses deux premiers maris l’avaient empoisonnée et que seul le manque de courage les avait empêchés de lui donner une dose fatale (679). Elle en conclut : « It’s a conspiracy » (679). La paranoïa semble l’avoir affectée depuis longtemps. Mais cette paranoïa est contagieuse. Que sait le mari de cette femme, si ce n’est justement que les deux hommes qui l’ont précédé sont morts ? Sans être conscient du poids de cette constatation, l’angoisse s’installe chez lui. A son tour, le mari, troisième époux, est touché : il boit un verre servi par sa femme et lui trouve un goût étrange : « Good god ! Was it fancy ? No, it wasn’t fancy. The drink tasted chill, bitter, *queer* » (680 ; italiques de l’auteure). La rencontre avec un autre dont on ne peut tout connaître fragilise donc la stabilité mentale des personnages. Pour Mansfield, autrui n’est donc pas que « le terme ex-centrique qui contribue à la constitution de mon être¹⁵⁵, » comme le souhaiteraient les existentialistes, mais bien aussi celui qui contribue à sa fragilisation.

Schizophrénie

Tendus vers l’objectif du deux, ou déchirés par l’impossibilité de survivre au deux sans conséquence, il ne reste aux personnages de Mansfield qu’une psyché à la dérive. Dans cette ambivalence permanente entre lien social et difficultés affectives de la métamorphose de la rencontre, la dérive peut encore mener plus loin, jusqu’à la rupture de la psyché, vers la schizophrénie, trouble identifié plus largement après la première guerre mondiale¹⁵⁶. On a vu dans un premier temps une des caractéristiques mansfieldiennes, à savoir la problématique de

¹⁵⁵ SARTRE, *op. cit.*, p. 301.

¹⁵⁶ SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*. London: Virago (1985) 1987, p. 203.

la multiplicité identitaire. Mais où donc situer la frontière entre polymorphisme, multiplicité identitaire et une véritable schizophrénie pathologique ? La théorie psychiatrique a déterminé quelques caractéristiques essentielles à la définition pathologique :

Il s'agit d'une sorte de dédoublement non de la personnalité, mais de l'existence même, l'une normale, terre à terre, jugée souvent banale ou incomplète, l'autre embellie d'ordinaire, plus conforme aux goûts secrets des sujets, véritable dilection de leur part¹⁵⁷.

Cet aspect s'accompagne « de symptômes catatoniques, de barrages fréquents de la pensée, d'une attitude de repliement sur soi-même, de propos bizarres¹⁵⁸, et de « la perte du contact avec la réalité¹⁵⁹ », avec l'aspect pragmatique des choses¹⁶⁰.

Si l'on considère le personnage de Beryl, le dédoublement existentiel est manifeste. Lorsqu'elle écrit à son amie Nan, sa relecture l'amène aux réflexions suivantes :

In a way, of course, it was all perfectly true, but in another way it was all the greatest rubbish and she didn't believe a word of it. No, that wasn't true. She felt all those things, but she didn't really feel them like that. It was her other self who had written that letter. It not only bored, it rather disgusted her real self.

“Flippant and silly,” said her real self. (57)

Le passage est représentatif de la frontière floue entre pathologie, instabilité psychologique et fluidité identitaire. Beryl mène une double existence, mais elle en est consciente : elle garde donc contact avec la réalité pragmatique des choses. Rien non plus ne l'approche de la catatonie ou d'un véritable repli, contrairement à sa sœur Linda. Pourtant, ses rêveries diurnes répétées, où elle devient cette Beryl héroïne de roman sentimental, laissent présager une possible escalade. Fidèle à sa position ambivalente au regard des sciences de la psyché¹⁶¹, Katherine Mansfield se refuse donc à affliger son personnage d'une pathologie lourde. Elle préfère signaler les possibles dangers encourus par la psyché face aux pressions nées de l'espoir de rencontre ou causées par l'échec de la métamorphose amoureuse de la rencontre. Frustrés, aliénés, les personnages subissent torsions mentales et menaces de rupture psychique. Les métamorphoses de la rencontre exercent une violence interne, psychologique,

¹⁵⁷ MINKOWSKI, Eugène. *La schizophrénie*. Paris : Payot et Rivages, (1927) 1997, p. 192.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶¹ Et particulièrement l'orientation choisie par Jung, selon qui il faut faire preuve de prudence face au risque que la psyché se perde dans les méandres de l'inconscient sans possibilité de retour. Cf. *supra*.

peu commune. Celle-ci est proportionnelle aux violences extérieures, relationnelles, impliquées par les métamorphoses affectives et sociales de la rencontre. S'il apparaît que le phénomène de polymorphisme identitaire n'est pas généré, il prend une forme plus nuancée et orientée par la psychiatrie et la psychanalyse chez les personnages féminins. Il semble donc que Mansfield ait cru en ce qu'Elaine Showalter a identifié en tant que « the cultural conflation of femininity and insanity¹⁶². » Sous l'influence de la théorie psychanalytique, l'œuvre de Mansfield semble suggérer que cette conflation serait non pas une construction du discours patriarcal mais une conséquence (partielle) de ce discours. En tant que « construction » du discours patriarcal, le rapport en folie et féminité aurait fait verser l'approche de Mansfield dans un discours féministe qui réfute le rapport. En tant que conséquence, le rapport est admis, mais éclairé par une approche intellectuelle, sinon scientifique, qui nuance le terme même qu'est « insanity ». Les discours féministes et patriarcaux de la folie sont neutralisés.

3.3. L'horizon de Thanatos

Le paradigme Eros-Thanatos implique alors une transition douloureuse où la métamorphose amoureuse de la rencontre révèle son contenu violent. La quête de l'autre mène alors à une pulsion sadique de nuire à l'autre¹⁶³. Les nouvelles s'intègrent parfaitement dans ce schéma en proposant des instances de la métamorphose sadique de la rencontre.

Métamorphoses du Deux Idéal

Le Deux idéal, objet de tous les désirs individuels, connaît des difficultés à survivre à la rencontre. C'est la définition même de l'après qui pose problème : selon quel rapport s'établit le lien – si lien il y a – entre les personnages concernés ? Les nouvelles montrent une confusion certaine entre la relation, interaction réciproque, et la possession, qui implique un rapport de force (qui reste à distribuer). L'idée de posséder l'autre se joue sur deux registres :

¹⁶²SHOWALTER, *The Female Malady*, p. 204.

¹⁶³ « Comment déduire de l'Eros, qui conserve la vie, la pulsion sadique qui a pour but de nuire à l'objet ? [...] au stade d'organisation orale de la libido, l'emprise amoureuse sur l'objet coïncide encore avec l'anéantissement de celui-ci ; plus tard la pulsion sadique se sépare et finalement... on pourrait dire que le sadisme expulsé hors du moi a montré la voie aux composantes libidinales de la pulsion sexuelle ; celles-ci vont se précipiter à sa suite vers l'objet. » FREUD, « Au-delà du principe de plaisir, » p. 115.

affectif et physique. On l'a vu, « Poison » débute sur la mise en scène d'une métamorphose amoureuse accomplie. Il se joue dans les premières pages une scène où les vœux d'appartenance semblent représenter pour ceux qui les font l'apogée romantique de leur relation :

And while I held her lifted I pressed my face in her breast and
muttered : "You *are* mine?" And for the first time in all the desperate
months I had known her, even counting the last month of – surely – Heaven
– I believed her absolutely when she answered:
"Yes, I am yours." (677)

Au sujet de la dynamique de la dyade amoureuse, Bourdieu écrit que « [la] reconnaissance mutuelle, [l']échange de justifications d'exister et des raisons d'être, [les] témoignages mutuels de *confiance*, [sont] autant de signes de la réciprocité parfaite qui confère au cercle dans lequel s'enferme la dyade amoureuse¹⁶⁴. » On pourrait ajouter à cette liste ces vœux d'appartenance, non plus seulement signes d'un enfermement mais symptômes d'un étouffement, ou d'un empoisonnement réciproque. On remarque d'abord ici la non-réciprocité des vœux. Mais on constate également, a posteriori, que, sous l'influence charismatique de cette femme, le rapport de force s'inverse. Elle impose son ascendant jusqu'à le « posséder » au sens occulte du terme, jusqu'à apparaître comme la sorcière empoisonneuse. La manipulation mentale s'insinue dans le rapport amoureux. Dans « A Blaze », c'est le désir physique qui vient jouer les trouble-fête. La liaison secrète et adultère entre Max et Elsa est faite de rencontres discrètes et brèves dont l'intensité s'exprime, dans la nouvelle, plus par les mots que les actes. Ainsi Max, pris dans un accès de passion, s'exclame : « I feel like a savage. I want your whole body. » (778). Katherine Mansfield n'a bien sûr besoin que du simple verbe « want » pour suggérer la polysémie de cette déclaration : désir et possessivité vont de pair. Sartre disait que « le sadisme est un effort pour incarner Autrui par la violence et cette incarnation « de force » doit être déjà appropriation et utilisation de l'autre¹⁶⁵. » Mais Elsa refuse cette condition sadique de la rencontre : ne répondant pas à cet appel, elle repousse Max, effrayée (778), comme si, comme aurait pu le dire Simone de Beauvoir, elle souhaitait « prendre sans être prise¹⁶⁶ », dans un espoir naïf : tisser le lien amoureux, voire passionnel, sans être le jouet d'un désir physique à l'avantage d'un masculin dominateur et possessif. Le rapport entre désir et pouvoir est établi. Mais entre

¹⁶⁴ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁵ SARTRE, *op. cit.* p. 469.

¹⁶⁶ DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Vol. II. Paris : Gallimard, (1949) 1976, p. 125.

attachement et possession, Elsa a perçu la nuance sadique, et l'a rejetée. Il serait facile ici de parler de guerre des sexes à la manière d'une critique féministe, ou comme a pu le faire Rhoda B. Nathan dans son ouvrage qui fait référence dans la sphère critique autour de l'œuvre de Mansfield¹⁶⁷. Mais on ne peut que constater que, chez Katherine Mansfield, cette guerre, si elle existe, se manifeste de façon subtile, sournoise, au cœur même d'une exaltation amoureuse partagée entre passion et possession.

Cette confusion relationnelle s'intègre dans une métaphore filée, ou plutôt tissée, ici, comme le sont les fils d'un filet de capture. Nathalie Heinich a remarqué « la connotation contradictoire attachée au "lien", qui ligote en même temps qu'il relie, ou à l'"attachement", qui entrave en même temps qu'il permet l'affection¹⁶⁸. » Elle poursuit cette analyse psycho-sémantique en notant que « l'insistance sur cette dimension positive du ravissement comme béatitude révèle en creux celle, négative, à quoi elle s'oppose, et qu'engage immédiatement le contenu du récit : le ravissement comme rapt, violence, spoliation¹⁶⁹. » La métamorphose amoureuse, aussi achevée puisse-t-elle être, et même si elle mène au ravissement immédiat (comme c'est parfois le cas) est aussi à l'origine d'un système de captivité. Le phénomène, s'il n'est pas conscient, se manifeste pourtant dès les premiers instants de la rencontre. Katherine Mansfield en fait la démonstration dans « Something Childish but Very Natural ». Henry a des vues (au sens propre du terme) sur Edna, assise non loin de lui dans le train. Le processus de « saisie » de la proie repose alors sur une stratégie scopique, dont les étapes sont les suivantes :

Henry did not dare to look at her, but he felt certain she was staring at him.

[...] But feeling her eyes on him he gave her just the tiniest glance. Quick she looked away out of the window, and then Henry, careful of her slightest movement, went on looking.

[...] That moment the girl turned round and, catching his glance, she blushed. (598)

Le jeu du chat et de la souris ne définit pas clairement les rôles ici : chacun à son tour use du pouvoir du regard pour s'imposer à l'autre, ou s'échapper. La proie et le chasseur ne

¹⁶⁷ « the battle between the sexes is portrayed openly. » NATHAN, Rhoda. Préface. In NATHAN, *op. cit.* p. 31.

¹⁶⁸ HEINICH, *op. cit.* p. 113.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

sont pas encore tout à fait clairement installés dans leurs rôles respectifs. Pourtant l'établissement d'un rapport de force est inévitable. La suite de la nouvelle montrera que c'est Henry qui a pris le dessus, et Edna qui est devenue sa captive. Elle parviendra à fuir, échappant à la relation idéalisée qu'a établie Henry, sans le consentement plein et entier d'une Edna sous l'influence de ses émotions, et des sentiments d'Henry.

Mais l'échappée belle n'est pas toujours possible. Lorsque la métamorphose amoureuse aboutit à une captivité en même temps qu'à une apparente félicité, cette situation ambigüe maintient une camisole invisible autour de la proie consentante, victime d'un étrange syndrome de Stockholm. « Honeymoon » illustre ce point par l'entremise de George et Fanny. Emportés dans le stéréotype de jeune couple amoureux, tous deux ont choisi la Méditerranée pour leur lune de miel. Mais la mer Méditerranée et, par extension, la région qui l'entoure, sont traîtres (« It was an absolute death-trap. Beautiful, treacherous Mediterranean », 393). Fanny et George sont pris au piège du cliché conjugal qu'ils entretiennent : « there was a small terrace built up against the sea [...] waiters came running to receive, to welcome Fanny and George, to cut them off from any possible kind of escape. » (393). L'espace méditerranéen sera le lieu métonymique de leur emprisonnement. La métamorphose sociale de la rencontre causera leur perte, et plus particulièrement celle de Fanny. Car la métaphore de la captivité est imbriquée : Fanny elle-même est prise au piège de son couple. Fanny, respectueuse du système patriarcal, amoureuse de George, n'a pas souhaité s'opposer au désir de son mari d'aller au bord de la Méditerranée, ni à quelque autre désir de son mari : « she'd made up her mind long before she was married that never would she be the kind of woman who interfered with her husband's pleasures » (393). Et George qui, habituellement, l'embrassait, « now caught hold of her hand, stuffed it into his pocket ». Le geste, qui aurait pu paraître affectueux, devient alors un des premiers signes d'une captivité dans le mariage. Ici débute l'aliénation, quand il s'agit de céder une part de soi-même à un autre soi.

Il n'est pas même besoin de rencontre amoureuse pour que cette tendance à saisir l'autre émerge. Dans « A Cup of Tea », Rosemary Fell, dont l'activité principale consiste à compenser son manque affectif par des achats frivoles, vient tout juste de s'enticher d'une nouvelle babiole lorsqu'elle rencontre une jeune mendicante dans la rue. Celle-ci passe alors du statut de sujet au statut d'objet de la convoitise de Rosemary. Et ce sont la voix et le regard qui permettent ce mouvement. D'une part, Rosemary, par son regard, réduit la jeune fille dans son humanité : « she saw a little battered creature » ; puis c'est la voix de la jeune femme qui est perçue comme détachée de sa propriétaire : « "M-madam," stammered the voice. » De là

naît un parallèle entre la babiole repérée précédemment et la jeune mendicante : « Supposing she took the girl home ? » (401). Quand la jeune fille proteste à l'idée d'aller chez Rosemary, cette dernière répond : « I want you to. » (401) L'homophonie entre « I want you to » et un possible « I want you, too » surgit. C'est le regard qui place finalement la jeune fille sous l'emprise définitive de Rosemary: « She could have said, "Now I've got you," as she gazed at the little captive she had netted » (401). La métaphore rend compte du pouvoir analogique du regard. Et puisque, comme l'a suggéré Sartre¹⁷⁰, « le regard d'autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé c'est se saisir comme spatialisant-spatialisé », l'une étend sa toile, reterritorialise. L'autre de la rencontre devient proie. « Emprisonner c'est précisément se mettre dans la position de voir sans être vu, c'est-à-dire sans risquer d'être emporté par le point de vue de l'autre qui nous chassait du monde autant qu'il nous incluait, » ajoute le philosophe¹⁷¹, et c'est précisément ce que tente ici de faire Rosemary. En s'imposant à la jeune femme, en l'intégrant à son univers, elle s'évite ainsi le cruel spectacle de sa propre solitude affective et de son ennui.

Le rapport de force sécurisé par le système de captivité peut alors induire une nouvelle dialectique, celle du maître et de l'esclave. Ce rapport semble a priori suivre une logique hégélienne¹⁷² où, comme on a pu le voir dans « Honeymoon » quelques lignes plus haut, l'esclave des désirs de l'autre lui laisse dans une certaine mesure cette possibilité. « The Man Without a Temperament » inverse la logique patriarcale en devenant esclave des caprices de son épouse. L'inversion pourrait être comprise comme une mise en scène ironique et mordante des travers patriarcaux si Katherine Mansfield n'introduisait ici une note de pathos dans la lourde résignation de cet homme. Lorsque le caractère dominateur de sa femme la pousse à l'insulte, aussi légère soit-elle, la réaction de l'homme est pathétique :

“You know you're very absurd, sometimes,” said she.
“I am,” he answered. And they walked on. (136)

¹⁷⁰ SARTRE, *op. cit.*, p. 325.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁷² On retiendra particulièrement ici le principe décrit dans le chapitre intitulé « Conscience de soi » selon lequel le maître, en position favorable, n'a pas besoin de reconnaître l'autre alors que cet autre, lui, reconnaît le maître en tant que tel. L'esclave le devient de ce fait : il affirme sa position servile, et préfère la survie au combat. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La phénoménologie de l'esprit*. Trad. Jean-Pierre LEFÈVRE. Paris: Aubier, (1807) 1991, pp. 101-161.

Que cet assentiment signifie qu'il accepte docilement le point de vue de sa femme ou bien qu'il s'avoue à lui-même l'absurdité de cette situation maître-esclave, l'impression reste celle d'une résignation et, en fin de compte, d'une reddition, soumission totale au maître.

C'est dans l'une de ses premières nouvelles publiées, « Frau Brechenmacher Attends a Wedding », que le rapport maître-esclave s'exprime de la façon la plus caricaturale. Frau et Herr Brechenmacher sont unis par les liens du mariage mais leur rencontre n'a à aucun instant subi de métamorphose amoureuse. Le rapport de force qui s'est instauré entre eux est unilatéral : Herr Brechenmacher est le maître de la demeure, autant que de son épouse. Celle-ci est condamnée à l'ombre : l'homme a besoin de tout l'espace pour se vêtir, il relègue sa femme dans un coin sombre (705). Elle est ravalée au rang d'habilleuse, répondant dans la seconde à la remarque aboyée par son mari, « Now, then, where are my clothes? [...] Nothing ready, of course » (704-705). En d'autres termes, elle est placée en position d'infériorité spatiale et sociale, d'assujettissement, à la manière d'un esclave. Cet état de fait est d'autant plus radical qu'il semble être généralisé. On l'a vu¹⁷³, le mariage auquel ils assistent est l'occasion pour les femmes invitées de faire un constat résigné sur leur condition, marqué par la symbolique chrétienne (« every wife has her cross », 709). La métamorphose sociale de la rencontre impliquerait donc un chemin de croix pour les femmes : martyr au long cours dont l'étape ultime est le sacrifice de soi en tant qu'être doué d'un libre-arbitre. Mais le recours aux métaphores chrétiennes est à double tranchant : reflet de la pensée populaire influencée par la culture patriarcale judéo-chrétienne, il est aussi l'exemple-cliché dont Katherine Mansfield use, qui se suffit à lui-même, et évite à l'auteure un commentaire sarcastique. Le rapport maître-esclave n'est pas seulement un rapport bourreau-victime, car si bourreaux et victimes il y a, tous adhèrent à un même système de pensée, non seulement social, mais aussi ancré culturellement. Avec l'influence socioculturelle, la rencontre peut alors se métamorphoser en son contraire : dans cette distribution inégale des forces, dans cette impossible réciprocité, c'est une polarisation de l'idéal du deux qui se dessine. La rencontre se mue en antagonisme.

¹⁷³ Cf. *supra*.

L'émergence de la violence

A l'origine, avant même toute influence socioculturelle, il y a l'instinct. En contrepoint au bon sauvage rousseauiste qui aura évolué vers l'homme moderne qui habite l'univers fictionnel de Mansfield¹⁷⁴, les personnages, hommes et femmes, dissimulent un instinct animal sous le vernis edwardien. Celui-ci est d'ailleurs symbolisé très ouvertement par Mansfield à travers le surnom métonymique d'un de ses personnages, « Mouse », dans « Je ne Parle pas Français ». Mouse, petite souris discrète, sera la victime de deux hommes-animaux, deux félins dont la caractéristique première n'est pas la fidélité, mais le vagabondage. Toute idée de métamorphose amoureuse monogame réussie est ainsi exclue. Cet exemple transparent reste malgré tout anodin face aux instincts animaux agressifs qui se révèlent chez certains alors que la rencontre s'est concrétisée par le lien institutionnel, ou bien encore alors qu'elle s'apprête à se concrétiser par une rencontre sexuelle. La critique a depuis longtemps remarqué la corrélation que Katherine Mansfield a construite entre certains personnages masculins et les chiens¹⁷⁵. Dans « Prelude », Linda mentionne « son » chien Terre-Neuve (53) et c'est à partir de cet instant que l'homme et l'animal se confondent. Le mimétisme comportemental est suggéré dans deux passages, le premier concernant l'animal, puis l'homme par glissement métonymique:

Nobody would dare to come near the ship to follow after.

“Not even my Newfoundland dog,” thought she. “That I’m so fond of in the daytime.”

For she really was fond of him; she loved and admired and respected him tremendously. Oh, better than anyone else in the world. She knew him through and through. He was the soul and truth of decency, and for all his practical experience he was awfully simple, easily pleased and easily hurt....

If only he wouldn't jump at her so, and bark so loudly, and watch her with such eager, loving eyes. He was too strong for her; she had always hated things that rush at her, from a child. (54)

¹⁷⁴ On se référera principalement à la première partie du *Discours*, qui rappelle les comportements « sauvages » de l'homme à l'état de nature. La logique rousseauienne est respectée mais Katherine Mansfield déplace le point focal: l'homme de la société politisée, organisée, est l'objet de l'attention de l'auteure, et non l'homme à l'état de nature. On envisage moins le « bon sauvage », le sauvage dont la noblesse est construite par la structuration sociopolitique, que l'être socialisé dont l'instinct animal réapparaît. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Flammarion, (1755) 2008.

¹⁷⁵ Cf., entre autres, la corrélation établie entre Harry Young et l'animal dans « Bliss ». KOBLER, *op. cit.*, p. 57.

L'auteur a joué sur l'identification entre chien et animal à deux niveaux. En termes de composition, on peut aisément considérer le second paragraphe comme une description de Stanley, et le troisième comme une description du chien. Pourtant, à l'intérieur même de ces deux paragraphes, la confusion règne. On trouve d'une part des qualificatifs qui peuvent être associés à un homme tout en retenue : « respected him », « practical experience », « easily hurt », « strong ». De l'autre, des termes plus souvent utilisés à l'endroit d'un animal : « fond of », « easily pleased » ; « jump at her » ; « eager, loving eyes » « rush at ». Entre les deux, le discours neutre fait tampon : « anyone » (et non « anybody »), « things » (et non « people » ou « animals »). Le second passage illustre l'emportement enthousiaste de Stanley. Celui-ci est impulsif, jouit d'un physique vigoureux, et ses entrées sont toujours fougueuses et bruyantes, notamment lorsqu'il retrouve Linda.

Burnell shut the glass door; threw his hat down, put his arms round her and strained her to him, kissing the top of her head, her ears, her lips, her eyes. (37)

Stanley a également l'habitude de se déplacer à grands mouvements, sans discrétion (« He sprang into bed », 23). Stanley, comme l'animal, est incapable de contenir son caractère fougueux, au risque de heurter maladroitement Linda. L'instinct animal lui dicte ses gestes, des gestes dont la brutalité sous-jacente ne peut échapper à un personnage féminin hypersensible.

Mais le féminin n'est pas toujours l'élément passif, loin s'en faut. L'instinct animal agressif surgit en chacun lorsque les circonstances l'exigent. « The Swing of the Pendulum » en est une démonstration qui joue sur un double registre, celui du langage et celui de l'action. Lorsqu'elle réalise qu'elle ne souhaite pas concrétiser sa rencontre avec un inconnu dans une relation sexuelle, l'homme réagit avec colère, et la retient, faisant usage de la force (« He caught hold of her arms above the elbow » ; « drew her towards him – like a bar of iron across her back » ; « made a rush at her, and held her against the wall », 772). Viola établit alors une comparaison avec un chien, à nouveau : « « his lips curled back, showing his teeth – just like a dog » (772). Elle utilise un langage qui reflète cette comparaison : « you brute », « you're like a dog », « you beast » (772). Bientôt l'action s'inverse, et Viola devient l'animal : elle mord l'homme, violemment (773). Le champ sémantique animal est alors féminisé : « you bitch », s'exclame l'homme. Viola n'a jamais si bien porté son nom qu'à l'instant où, par la morsure, elle viole les codes d'une féminité que l'époque veut tout en retenue. La polysémie

du terme permet alors à Mansfield de confronter discours et comportement selon un schéma chiasmique. Dans la métamorphose sadique de la rencontre, l'instinct animal ignore les déséquilibres socioculturels ou même physiques entre hommes et femmes. L'agressivité, mécanisme de soutien de l'instinct de survie, s'exprime.

On peut dès lors parler de violence. Dans son désir d'explorer la palette des comportements causés par les métamorphoses du deux, Katherine Mansfield en a illustré toutes les nuances verbales et physiques, à divers degrés. Son habileté à manier la langue lui a permis d'illustrer la violence verbale. Il s'agit très souvent d'une brutalité banalisée, qui s'approcherait du terme anglais « bully », et s'exprimerait par la multiplication des requêtes ou accusations indirectes plus ou moins cordiales. Stanley, dans « Prelude », incarne cette tendance. Égocentrique, il souhaite voir ses désirs satisfaits rapidement, et ne supporte pas la moindre réciprocité :

“Well, you might just give me five-eighth of a cup,” said Burnell.
(19)

“You might see that Fred has a bite of something in the kitchen before he goes, will you, mother?” (20)

“Well, I suppose you did not expect me to rush away from the office and nail carpets, did you?” (20)

“What the hell does she expect us to do?” (20)

Modaux et interrogations rhétoriques dissimulent difficilement l'acharnement de Stanley. Puisque « l'affect violent est inséparable des mots qui le « portent » et que « le langage est le lien qui unit le corps et l'esprit¹⁷⁶, » et parce que « le combat n'est pas mené à *travers* la langue, mais *dans* la langue¹⁷⁷, » la violence s'exerce *dans* la forme autant que *dans* le fond, fait d'exigences variées. Pour Herr Brechenmacher de « Frau Brechenmacher Attends a Wedding », l'effet est amplifié : l'homme est imposant physiquement, et le langage, transparent cette fois-ci, se charge de brutalité par le biais du ton employé, et du débit : à son arrivée chez lui, il crie une question en forme de reproche (« “Now, then, where are my clothes ?” cried Herr Brechenmacher », 704). Le verbe « shout » est à nouveau utilisé

¹⁷⁶ LECERCLE, Jean-Jacques. *La violence du langage*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 241.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 245.

quelques pages plus loin (708). Il multiplie les phrases brèves, exclamatives ou interrogatives, envers sa femme :

“Nothing ready, of course, and everybody at the wedding by this time. I heard the music as I passed. What are you doing? You’re not dressed. You can’t go like that.” (705)

Ce rythme haché met en scène une brutale confrontation de « I » et de « you ». La collision linguistique transforme la parole en agression.

La violence physique n’est, elle, que très rarement mise en scène, à l’exception de l’exemple précédemment cité dans « The swing of the Pendulum ». Elle est en revanche suggérée de façon oblique, en même temps qu’émerge la violence psychologique. « New Dresses » illustre ce point par l’intermédiaire d’une famille très similaire à celle de « Prelude », où l’homme est chef de famille et l’exprime sans ménagement. Anne, quelque peu dépensière, a acquis quelques mètres de tissu sans en référer à son mari, ce qui provoque sa colère. Il s’exprime violemment (« On and on stormed the voice », 542), et sa réaction lorsqu’il apprend le coût de l’étoffe est symbolique : il jette violemment le dossier de factures sur la table (542). L’effet est double : on saisit tout d’abord la violence psychologique que ce simple geste peut avoir sur l’épouse, indirectement soumise à la violence de son mari. Mais il s’agit aussi là d’un signe, qui permet à Anne d’anticiper une autre violence, corporelle, peut-être, qui pourrait l’atteindre directement à l’avenir. C’est ici que se situe le second effet, dans cette capacité à préfigurer, à symboliser une violence généralisée, incontrôlée et immédiate, dirigée contre l’objet de sa colère, Anne. Le détail prend une proportion symbolique. On s’approche alors d’un second palier dans la définition de la métamorphose : de la rencontre à la relation mutante, monstrueuse, le pas est franchi.

De décadence en dégénérescence

L’horizon de Thanatos étant la destruction, il existe, pour Katherine Mansfield, deux façons d’atteindre cet instant. La violence en est une, à laquelle n’échappent pas les couples de l’auteure ; la dégénérescence en est une autre. Le principe d’une métamorphose de la rencontre coïncide justement avec le principe d’un processus, destructif qui plus est.

Si la jeunesse de Mansfield a été l’occasion pour elle de célébrer avec enthousiasme l’esthétique décadente portée par Oscar Wilde, à qui elle a un temps voué une admiration sans

bornes¹⁷⁸, l'exploration de l'expérience de la décadence à travers sa fiction a permis d'en tirer une définition et une description moins glorieuses. La rencontre du féminin et du masculin, comme celle du féminin et du féminin, évoluent inexorablement vers une diffusion de la perversion des corps et des âmes. Au cœur de cette problématique se trouve la métamorphose sexuelle de la rencontre, dont on devinait déjà les contours dans l'approche homoérotique du désir féminin¹⁷⁹. Le phénomène pervers de contamination ne se limite toutefois pas à l'homoérotisme, et débute avant même la concrétisation de la rencontre sexuelle. Celle-ci est portée par le désir, et les attributs physiques qui entrent en jeu. C'est en tout cas ce que suggère « *The Swing of the Pendulum* », lorsqu'intervient la rencontre entre Viola et cet inconnu dont le désir pour cette dernière est évident. En même temps qu'elle le remarque, Viola note le sourire de l'homme, « *infectious smile* » (765). L'hypallage, procédé de glissement sémantique, est choisi à propos : l'infection elle aussi glisse, s'insinue dans les méandres du désir jusqu'à Viola. Ce sont les sens, et notamment l'odorat, qui serviront d'intermédiaires. Ils transmettent l'odeur de la cigarette de l'homme alors même qu'une barrière (la porte de la chambre) les sépare :

Yes – a faint scent of delicious cigarette smoke penetrated her room.
She sniffed at it, smiling again. (767)

Le sourire de Viola répond au sourire de l'homme, la fumée fait le lien: la boucle est bouclée, Viola est contaminée. Mais la perversion morale qui s'y rattache n'apparaît clairement que lorsque l'on sait que Viola souhaite ensuite céder et concrétiser cette rencontre par une relation sexuelle dont le seul but est d'obtenir de l'argent de cet homme. Viola est une femme entretenue. Délaissée par son amant régulier, elle sombre dans la prostitution. La métamorphose permet donc de souligner la frontière mouvante qui existe entre une relation homme-femme fondée sur le désir, ou sur l'intérêt, mais aussi entre une conduite moralement acceptable, et une autre qui ne l'est pas. La métamorphose sexuelle de la rencontre influencera invariablement le positionnement moral de chacun.

¹⁷⁸ Katherine Mansfield a longtemps cité Wilde dans ses journaux ou lettres et elle-même tenté de concrétiser l'esthétique décadente à travers ses expériences sexuelles homo ou hétérosexuelles variées. En 1911, elle exprime par écrit son désir d'explorer « toutes les octaves du sexe » et consacre plusieurs pages de son journal à la description de sa relation homo-érotique avec une jeune fille, Edie. CHATTERJEE, Atul Chandra. *The Art of Katherine Mansfield*. New Delhi: S. Chand & Company Ltd., 1980, p. 73.

¹⁷⁹ Cf. *supra*.

Cette influence a des effets ravageurs, si elle est exercée dès l'enfance. Raoul Duquette, dans « Je ne Parle pas Français », a été initié à la sensualité très jeune, par l'entremise d'une bonne :

One day when I was standing at the door, watching her go, she turned round and beckoned to me, nodding and smiling in a strange secret way. I never thought of not following. She took me into a little outhouse at the end of the passage, caught me up in her arms and began kissing me. Ah, those kisses! [...] Besides, from that very first afternoon, my childhood was, to put it prettily, "kissed away"! I became very languid, very caressing, and greedy beyond measure.

(66)

A nouveau, on rencontre deux clés de la contamination : le sourire, point d'entrée de l'infection, et le principe d'entraînement via un appât. On est encore loin dans ce passage de l'idée d'un processus de perversion. Pourtant les termes « languid » ou « caressing », et encore plus « greedy », qui pourraient suggérer une initiation enthousiaste à la sensualité, avant la sexualité, deviennent les premiers signes d'une perversion morale (voire morale et chrétienne, puisque « greedy » renvoie à l'un des sept péchés capitaux). Celle-ci est à l'image du comportement de Raoul à l'âge adulte : inconstant, multipliant les liaisons sans engagement, Raoul ne résiste à aucune occasion d'entretenir sa sensualité et sa sexualité, au mépris de l'engagement affectif ou de la bonne conduite morale. « Greedy », sans limites à son appétit, l'escalade sensuelle est devenue pour lui déchéance sexuelle et morale.

La déchéance est d'ailleurs la conséquence inévitable de toute métamorphose où la sexualité prendrait le pas sur l'affect. C'est le sort qui est réservé aux personnages d'une nouvelle peu étudiée parce qu'imparfaite, « A Blaze ». Ici, on retrouve le triangle amoureux femme, mari et amant. Elsa est rejointe par Max, que l'on suppose être son amant, au domicile conjugal, et tous deux cèdent à quelques instants enflammés. Pourtant Elsa refuse à son amant comme à son mari d'être embrassée (779). Une attitude qui pousse son amant à la remarque suivante : « even a prostitute has a greater sense of generosity! » (779). Elsa refuse donc le baiser comme on refuse de partager son intimité, mais accepte la séduction d'un tiers et la sexualité clandestine prospective qui l'accompagne. Elle ne refuse donc pas d'être rabaissée à un rang moral plus dégradant encore que celui de prostituée. « You're rotten to the core and so am I » est sa conclusion (779). Donner la priorité à la métamorphose sexuelle de la rencontre revient donc à accepter le pourrissement de l'être, un être qui ne sera pas même sauvé par l'affect. La décadence sexuelle, aussi passionnée et vertigineuse soit-elle, est donc

une métamorphose vouée à obéir à un processus dévastateur dont l'issue est la dégénérescence morale. Il ne reste aux personnages de Katherine Mansfield qu'un pas de plus à faire pour atteindre l'anéantissement.

Menace de néantisation

Mais il n'est pas même nécessaire de faire ce pas pour que la néantisation du masculin et du féminin soit à leur portée. D'autres voies mènent à cette métamorphose tragique de la rencontre. La métamorphose sexuelle de la rencontre devrait suivre la logique biologique, celle de la survie des espèces, qui fait de la relation sexuelle l'instant de procréation. Elle devrait donc accoucher de la vie. Cependant, si Katherine Mansfield a mis tout son talent à décrire avec joie et enthousiasme plusieurs enfants¹⁸⁰, il ne faut en aucun cas oublier le pendant sombre de cette évocation de l'enfance, et avant même cela, de la conception et de la naissance. Mansfield met en scène plusieurs couples dont la relation a évolué vers une stérilité non pas biologique mais symbolique. Dans « Bliss », Bertha et Harry ont un bébé, mais l'enfant est relégué à l'arrière-plan de la nouvelle, et de la vie de ses parents, entièrement tournés vers une vie sociale mondaine. L'enfant apparaît dans la nouvelle non pas en tant que création harmonieuse issue de la rencontre de Bertha et Harry mais en tant que « Little B. », Little Bertha, ou Little Baby, dans le pire des cas : il est ou bien une reproduction de Bertha, un ersatz non-achevé, ou bien une entité anonyme, mais en aucun cas une création originale, un être unique. Les enfants d'Isabel et William, dans « Marriage a la Mode », subissent un sort similaire : Paddy et Johnny sont certes nommés en tout début de nouvelle (309) mais n'apparaissent plus à aucun instant par la suite. Le « foyer » est sans vie, si ce n'est celle apportée par les fêtes et conversations superficielles. Le couple n'existe pas dans le but de faire s'épanouir ses enfants, mais dans celui de faire s'épanouir une relation amoureuse ou des relations sociales. William n'est tourné que vers Isabel. Isabel n'est tournée que vers ses amis noceurs. Les enfants sont relégués au second plan, dans une présence nominative, mais non effective. Dans les deux nouvelles, l'enfant est le produit inattendu d'une relation vouée à la superficialité et à la vacuité – le produit fortuit d'une relation stérile, venu à exister contre toute attente, et dont la survie ne garantit pas l'épanouissement affectif dans une métamorphose familiale du deux.

¹⁸⁰ Cf., entre autres nouvelles, « Prelude », « At the Bay », « The Doll's House », « New Dresses », « Sun and Moon ».

S'il survit à la stérilité existentielle de ses parents, le « fruit » de la rencontre, aussi combatif soit-il, peut subir les effets d'une rencontre inappropriée. « A Suburban Fairy Tale », nouvelle inachevée de Katherine Mansfield, pourrait en être un exemple. La narration, maladroitement maîtrisée par l'auteure dans cette nouvelle mineure, laisse place à l'ambiguïté : se situe-t-on dans une « réalité » ou dans un cauchemar ? Toujours est-il que l'enfant qui apparaît ici, « Little B. » (à nouveau), fils de Mr. et Mrs. B., apparaît aux yeux du lecteur et sous le regard perplexe de ses parents comme non pas un enfant, mais une curieuse créature. Little B. présente une apparence physique étrange, mi-humaine, mi-animale : « He was undersized for his age, with legs like macaroni, tiny claws, soft, soft hair that felt like mouse fur and big wide-open eyes » (650) ; il est hypersensible et très faible ; il est fasciné par les oiseaux et a des hallucinations au cours desquelles il voit leur transformation en petits garçons (« They turned into tiny little boys, in brown coats, dancing, jiggling outside, up and down outside the window squeaking », 652). Comme « Little Father Time » dans *Jude the Obscure*¹⁸¹, Little B. semble appartenir physiquement et mentalement à un monde à part. Hybride inadapté à l'existence humaine menée par ses parents, il ne peut en être l'incarnation. Sa fragilité le voue à un destin tragique. Katherine Mansfield semble jeter ici les bases d'une dystopie où la rencontre du masculin et du féminin produit des êtres prototypiques (des « little B. ») et pourtant inadaptés à l'existence humaine telle qu'elle est conçue par des parents liés socialement mais aliénés émotionnellement.

L'aliénation par la procréation est d'ailleurs l'un des thèmes que Katherine Mansfield affectionne et dont elle traite sans ménagement aucun. Le rapport de Linda à ses enfants, mentionné plus haut, en était déjà une illustration, mais un retour à l'origine de la maternité s'avère nécessaire. L'enfantement qui fait suite à la procréation est, pour Mansfield, la première étape d'une métamorphose assassine de la rencontre. Deux nouvelles vont dans ce sens : « A Birthday » et « At Lehmann's ». Dans chacune des deux, on assiste à un accouchement, à distance. Dans chaque nouvelle, un jeu de bruitage vient signifier la violence de l'enfantement. Dans « At Lehmann's », Sabina, la domestique, entend soudain « a frightful, tearing shriek » (729). Dans « A Birthday », c'est le vent, déchaîné, hurlant, qui exprime par métonymie les souffrances de la future mère. Dans la première nouvelle, Katherine Mansfield repart en amont de l'enfantement, en amont même de la procréation par l'intermédiaire de Sabina, la jeune domestique. Celle-ci flirte avec un jeune homme alors que survient le cri. Ce rappel à la violence suffira pour séparer Sabina du jeune homme : le cri

¹⁸¹ HARDY, Thomas. *Jude the Obscure*. Oxford: Oxford University Press, (1896) 2008.

contient tout le potentiel mortifère de la métamorphose sexuelle de la rencontre lorsqu'elle aboutit à la procréation. Dans « At Lehmann's », c'est en aval de la procréation que se situe l'intérêt de Katherine Mansfield : lorsqu'enfin le vent se tait, un silence plombant s'installe (« Suddenly he realised that the wind had dropped, that the whole house was still, terribly still », 743). Le temps suspendu suggère la possibilité de la mort, pour la mère, comme pour l'enfant. L'auteure rappelle ainsi qu'à l'agonie de l'enfantement peut faire suite la mort brutale. Il n'en sera rien ; l'important était de suggérer. L'agonie fera ensuite place à l'anesthésie. L'enfant né dans la violence emporte avec lui toute propension à l'affect chez sa mère. Linda, dans « Prelude », illustre le phénomène : incapable d'aimer ses enfants (223), elle ne parvient pas même à entrer en contact avec son fils nouveau-né dans « At the Bay ». Il est « the boy » (221), entité détachée avec laquelle elle entretient une relation impersonnelle. La rencontre affective entre mère et enfant est compromise par les conditions mêmes de sa venue au monde. L'enfant naissant est déjà meurtrier potentiel de sa mère, et en tout cas voleur d'affect.

Il n'est toutefois pas besoin d'attendre l'enfantement pour percevoir la métamorphose assassine de la rencontre. Lorsqu'intervient de façon récurrente la possibilité symbolique du meurtre, la métamorphose sadique de la rencontre est poussée jusqu'à l'apogée de la violence. Katherine Mansfield use à nouveau du pouvoir de la métaphore afin de suggérer non seulement la possibilité de tuer l'autre, mais de le tuer dans une logique d'acharnement. « The Stranger » illustre ce point en la personne de Mr. Hammond et de son épouse Janet, dont on a déjà vu qu'ils échouaient à entrer en contact au sein de leur mariage¹⁸². Et bien qu'il n'y ait de la part de Janey aucune visée malveillante, chaque marque de distance prend des proportions sadiques du point de vue de John. Lorsqu'elle lui fait le récit de son voyage, chaque détail concernant l'homme qu'elle a accompagné dans ses derniers instants est ponctué par les réactions de John :

The blow was so sudden that Hammond thought he would faint. He couldn't move; he couldn't breathe. (362)

What was she doing to him! This would kill him! (362)

Cold crept up his arms. (363)

¹⁸² Cf. *supra*.

Chaque mot est donc vécu comme un coup, jusqu'à une estocade finale qui laisse la mort s'insinuer dans son corps. Janey, la meurtrière sadique, s'acharne inconsciemment sur John, victime consentante du meurtre.

Dans « The Singing Lesson », la violence sadique ne se cache plus, bien au contraire. L'arme employée est plus cruelle, plus tranchante : c'est une arme blanche qui se dessine dans la métaphore meurtrière. Miss Meadows a reçu une lettre de rupture de Basil, brève et efficace. La nouvelle, qui met en scène un cours de chant qu'elle dirige, est entrecoupée d'extraits de la lettre (345, 346, 347, 348). Elle s'ouvre sur une exploration de l'état émotionnel de Miss Meadows :

With despair – cold, sharp despair – buried deep in her heart like a wicked knife, Miss Meadows, in cap and gown and carrying a little baton, trod the cold corridors that led to the music hall. (343)

La répétition du terme « cold », associée à la métaphore du couteau, inaugure une nouvelle où chaque interruption en forme de palimpseste (au moyen d'un extrait de la lettre de rupture) est perçue par le lecteur et vécue par Miss Meadows comme un coup de couteau assassin. L'acharnement qui se rattache à cette multiplication est validé par l'hypallage, « wicked knife », où reparait le sadisme.

Si les exemples précédents laissent penser qu'il s'agit là d'un des effets secondaires de la victimisation du mal-aimé, la métamorphose assassine n'est pourtant pas à sens unique. Avec « Poison », on a déjà vu la dégradation dans la suspicion réciproque des deux membres du couple : elle dit avoir été empoisonnée par ses deux premiers maris ; lui la suspecte d'avoir tué ces hommes. Où que se situe la vérité, l'important ici est non l'acte mais l'intention : elle est destructive et réciproque. Ensemble mais incapables de vivre ce lien dans la sérénité, les deux pôles du couple se dirigent inexorablement vers l'autodestruction. Le couple est n'est même plus « un plus un », mais « un contre un », jusqu'au néant. Le personnage féminin de « Mr. and Mrs. Dove » a d'ailleurs l'intuition de cette association mortifère. Alors que son prétendant souhaiterait plus que tout s'engager dans une métamorphose sociale, elle refuse : « Surely you do see how fatal it would be for us to marry, don't you? » (293). Car si lui l'aime, cet amour n'est pas payé de retour. La jeune femme a saisi l'origine du phénomène d'autodestruction : sans lien affectif, le lien social n'est plus épanouissant mais étouffant, c'est une corde à nœud coulissant qu'elle s'attacherait au cou. Son compagnon, lui, privé d'amour, source de vie, mourrait d'une soif et d'une faim non satisfaites. L'incompatibilité

amoureuse signifierait l'autodestruction du couple. L'idéal du deux ne peut exister sans son pendant négatif : l'un et l'autre sont aussi radicaux. Mais si l'idéal semble presque impossible à atteindre, l'horreur est plus aisément à portée de main.

Cet idéal de la métamorphose serait une fusion. Et pourtant même cette fusion, ce « un plus un ne font qu'un », la dyade symbiotique, est ambivalente. La rencontre idéale pour certains peut signifier l'annihilation des autres. En certaines occasions, la métamorphose amoureuse de la rencontre évolue vers une attitude passionnelle où la fusion symbolique signifie l'absorption de l'autre. Henry, de « *Something Childish but Very Natural* » en offre un exemple. Rapidement emporté dans un tourbillon passionnel dont Edna est l'objet, Henry perd le contrôle :

He tried to remember what it had felt like without Edna, but he could not get back to those days. They were hidden by her; Edna with the marigold hair and strange, dreamy smile filled him up to the brim. He breathed her; he ate and drank her. [...]

He wanted to kiss Edna, and to put his arms round her and press her to him and feel her cheek hot against his kill, and kiss her until he'd no breath left and so stifle the dream.

"No, I can't go on being hungry like this," said Henry [...]
(612)

Henry se nourrit d'Edna, ne réalisant pas que cette faim dévorante étouffe la jeune fille. Si la métaphore filée de la vampirisation semble culminer avec la mort du vampire, Henry, c'est en fait Edna la victime. Ce que suggère cette métaphore, c'est peut-être l'incompatibilité entre des instincts primitifs et une métamorphose amoureuse qui vise des instincts plus nobles. Le fantasme de fusion ultime se heurte aux caprices de l'évolution humaine.

CHAPITRE 3 : Intimes Rencontres

1. Danses macabres

La rencontre intersubjective en vient donc à soulever des enjeux de vie ou de mort. L'expérience de la mort de l'autre n'a jamais tant affecté Mansfield que lorsque son frère Leslie est décédé lors d'une séance d'entraînement militaire¹⁸³. Cet événement tragique l'a alors plongée dans un état temporaire de contemplation morbide qui n'est pas sans rappeler les poètes romantiques. Katherine Mansfield, fascinée par les romantiques, dont Keats ou Shelley, a probablement hérité de ceux-ci le désir d'explorer les méandres de la mort. Passé le choc du décès de son frère, elle n'en a pas pour autant intégré naïvement le désir utopiste de ne faire qu'un avec une mort accueillante¹⁸⁴. Elle a en revanche choisi une approche moderne analytique où il s'agit de savoir, si, comme le pense Edgar Morin, l'homme « n'a pas vu que le mystère premier était, non pas la mort, mais son attitude devant la mort¹⁸⁵. » Exposant les chassés-croisés entre l'homme et la mort, leurs « danses macabres », les nouvelles de Mansfield retracent à la fois le processus de rencontre avec la mort – sa propre mort, ou celle d'un autre – et l'impact de cette rencontre sur des sujets déjà largement éprouvés par les aléas affectifs ou relationnels partagés par les vivants.

1.1. La mort aux trousses¹⁸⁶

L'approche de la mort s'effectue selon deux modes, car les personnages de Katherine Mansfield subissent autant sa présence qu'ils la cherchent. La mort est cet autre radical, qui emporte l'autre, l'inconnu, et pourtant affecte tout un chacun, par contiguïté. L'approche de la mort de l'autre est aussi l'approche de sa propre mort – telle est l'impression rendue par

¹⁸³ Leslie Beauchamp meurt le 7 octobre 1915, alors qu'il manipule une grenade, lors d'une séance d'entraînement précédant son départ pour le front. Cette mort prend Katherine Mansfield par surprise. Le traumatisme est décrit avec un lyrisme morbide par un de ses premiers biographes : « Katherine goûta aux baies blanches et rouges, entra vivante dans l'Hadès, se nourrit du corps étendu de son frère, regarda le monde avec ses yeux à lui, et sa main ne fut plus que le prolongement de cette main morte qui ne pouvait plus écrire. » CITATI, Pietro. *Brève vie de Katherine Mansfield*. Trad. Brigitte PÉROL. Paris : Quai Voltaire, 1987, p. 46.

¹⁸⁴ Dans son essai sur la mort, Jacques Choron cite notamment Shelley, à la mort de Keats : « Il a fait corps avec la Nature, et sa voix/ chante ses plus beaux airs, grondant comme/ le tonnerre ou modulant doucement comme les oiseaux. » CHORON, Jacques. *La mort et la pensée occidentale*. Paris : Payot, 1969, p. 137.

¹⁸⁵ MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Seuil, 1970, p. 31.

¹⁸⁶ HITCHCOCK, Alfred, réal. *La mort aux trousses*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

« The Wrong House ». L'annonce de la mort est signée par l'arrivée d'une grande, bruyante, et éclatante faucheuse. Bruitage et exhibition annoncent son arrivée :

There came a faint noise from the street, a noise of horses' hooves. She leaned further out to see. Good gracious! It was a funeral. First, the glass coach, rolling along briskly with the gleaming, varnished coffin inside (but no wreaths), with three men in front and two standing at the back, then some carriages, some with black horses, some with brown. The dust came bowling up the road, half hiding the procession. [...] There, they were passing... It was the other end.

What was this? What was happening? What could it mean? Help, God! (665)

La focalisation interne permet ici de saisir le rapport entre l'approche de la procession funéraire et l'approche de la mort, qui n'est plus celle de l'autre, inconnu dans le cercueil, mais celle du personnage focalisant : elle cède un instant à la panique, croyant la grande faucheuse venue frapper à sa porte.

Les pompes de la mort terrifient plus que la mort elle-même. [...] Les *funérailles* [...] en même temps qu'elles constituent un ensemble de pratiques qui à la fois consacrent et déterminent le changement d'état du mort, institutionnalisent un complexe d'émotions : elles reflètent les perturbations profondes qu'une mort provoque dans le cercle des vivants¹⁸⁷.

La nouvelle s'impose comme une représentation des observations d'Edgar Morin. La mort parade ici dans ses habits de gloire, s'imposant de façon dérangeante. L'emprise psychologique se mue en emprise physique : « the blow fell, and for the moment it struck her down. She gasped, a great cold shiver went through her » (665). La mort est contagion, et le personnage est contaminé par l'approche en grandes pompes de son double symbolique, la faucheuse.

Si l'on fait abstraction de cette nouvelle toute entière consacrée à la mort matérialisée, on trouve peu de confrontations brutales : la mort se laisse deviner plus qu'elle ne se concrétise. Plus qu'une empreinte psychologique, la mort est avant tout un ressenti à la frontière de l'intuition. La dernière partie de « Revelations » suit le parcours chez son coiffeur, et vers la mort de Monica Tyrrell. Monica saisit tout d'abord sans l'explicitement la présence de la mort. Elle interprète les indices de cette présence, notant l'aspect fantomatique de « Madame » :

¹⁸⁷ MORIN, *op. cit.*, p. 35. Italiques de l'auteur.

Her face was whiter than white, but rims of bright red showed round her blue bead eyes, and even the rings on her pudgy fingers did not flash. They were cold, dead, like chips of glass. (193)

Blancheur cadavérique, extinction de tout éclat, et froideur : la trinité marque l’empreinte de la mort sur l’environnement et le sujet. Puis vient l’inaudible, pourtant perceptible : « The silence – really, the silence seemed to come drifting down like flakes of snow » (195). Enfin, vient le ressenti émotionnel, compagnon de la mort: « The brush fell on her hair. Oh, oh, how mournful, how mournful! » (194); « how terrifying Life was! » (194); « it ached, it ached » (194). L’avant et l’après de la mort sont ici rassemblés : Monica est envahie par l’appréhension et la douleur. La mort ne sera verbalisée qu’après coup, en fin de nouvelle : l’enfant du couple propriétaire du salon est décédé le matin même. La présence de la mort s’est étendue des premiers concernés à Monica Tyrrell.

L’intuition de la mort est inévitable : qu’elle signifie ou non un décès récent, la mort marque le monde de son empreinte. La mort est une trace. Katherine Mansfield dissémine cette omniprésence dans des signes linguistiques ou symboliques. « Prelude » la soumet au regard innocent de Lottie et Kezia sous la forme de « Quarantine Island », qui recueille les immigrants infectieux jusqu’en 1924 : zone circonscrite par les eaux, Quarantine Island est aussi l’incarnation d’un système de concentration de la mort dans sa fonction de quarantaine. Un autre symbole utilisé par Katherine Mansfield est celui des fleurs, et notamment les violettes. On connaît le goût de l’époque pour ces petites fleurs. On pourrait aussi dire que leur popularité les a débarrassées de la symbolique mortuaire (chrétienne) qui accompagne leur couleur. Katherine Mansfield confirme pourtant cette symbolique dans « Psychology ». Alors qu’elle met en scène un instant d’amitié entre deux femmes, les violettes, objet transitionnel qui vient sceller cette amitié, sont décrites comme « a little dead bunch » (118), jetant une ombre sur l’espoir. Les deux stratégies mentionnées dans les développements précédents sont combinées dans « The Escape », où l’innocence enfantine porte littéralement la mort : de jeunes enfants offrent des fleurs sur le bas-côté de la route, en échange de quelques pièces. Au milieu des arums ou autres jacinthes se trouve du lilas, « faded lilac » (199). La mort refait encore surface, sur le mode humoristique, dans cette même nouvelle, lorsque le focalisateur observe sa femme, son sac à main sur les genoux :

He could see her powder-puff, her rouge stick, a bundle of letters, a phial of tiny black pills like seeds, a broken cigarette, a mirror, white ivory

tablets with lists on them that had been heavily scored through. He thought: "In Egypt she would have been buried with those things". (198)

Le rituel d'embellissement de cette femme était le rituel mortuaire de bien d'autres, en un autre lieu, en un autre temps. La mort intervient donc partout où on ne l'attend pas : dans le regard de l'enfant, dans le don de la beauté, dans le quotidien affairé d'une femme narcissique. L'incongru est un lieu de rencontre avec la mort des plus constants. L'humour de Mansfield lui a permis de l'y repérer.

Lorsque, contre toute attente – si ce n'est celle offerte par le titre de « Weak Heart » – on apprend la mort de la jeune Edie à la fin de la nouvelle, il faut retourner en arrière, retourner voir cette jeune Edie vivre, et plus particulièrement faire vivre son talent au piano, pour saisir la présence de la mort :

When the door is open the sound of the piano coming up through the silent house is almost frightening, so bold, so defiant, so reckless it rolls under Edie's fingers. And just for a moment the thought comes to Mrs. Bengel and is gone again, that there is a stranger with Edie in the drawing room, but a fantastic person, out of a book, a – villain. (503)

Personnifiée, la mort s'est immiscée dans le silence pour s'emparer de la musique, force dynamique, et posséder Edie, qui ne fait qu'un avec la musique. Il n'y a d'ailleurs plus ici de musique, mais un son (« the sound of piano »), émission dépouillée du potentiel d'harmonie et de plaisir : la mort a débuté son œuvre par un vol.

La mort est ambivalente : elle s'offre par des signes, et se fond dans l'incongru. Difficile à saisir, elle s'impose pourtant. Il n'en reste pas moins que lorsque vient l'instant du trépas, lorsque la rencontre a enfin lieu, les personnes soumises à sa présence ont elles aussi à effectuer un parcours. On embrasse la mort autant que l'on se trouve emporté par elle. « The Garden-Party » est considérée comme la nouvelle offrant l'approche la plus travaillée techniquement sur ce point. Ici, la rencontre avec la mort prend la forme d'une prise de conscience de son existence. Laura, la fille des Sheridan, est désignée pour apporter quelques victuailles à la famille d'un ouvrier décédé quelques instants avant le début de la garden-party :

Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it. [...] Now the broad road was crossed. The lane began, smoky and dark. Should she go back even now?

No, too late. This was the house. It must be.

[...]

Laura only wanted to get out, to get away. She was back in the passage. The door opened. She walked straight through into the bedroom where the dead man was lying. (260)

C'est le principe du passage qui sous-tend cet extrait. Laura se situe dans un entre-deux : entre l'adolescence et l'âge adulte, entre la lumière du jour et la nuit, entre son quartier bourgeois et le quartier populaire. Pour Edgar Morin, comme pour Katherine Mansfield, « la mort, en tant que passage, va devenir précisément une *initiation*¹⁸⁸. » Son évolution vers l'ombre, et sa traversée, sont partie prenante d'un rite de passage : révélation de la différence sociale, initiation à la vie par la rencontre avec la mort, entrée dans l'âge adulte, et donc dans la maturité. Grandir signifie donc accepter la part d'ombre de l'existence et y entrer de plain pied. Donald S. Taylor a d'ailleurs vu ici une métaphore de la descente vers un « underworld » : la mort se trouve en contrebas, et pour la rejoindre Laura devra traverser une route qui mène au sombre lac Avernus, où se trouve le chemin, « dark and smoky », porte de l'enfer¹⁸⁹. Le passif « the road was crossed » associé au modal dans « it must be » rendent compte de l'inévitabilité de cette rencontre avec l'ombre. Il semblerait que l'approche de la mort soit un mouvement que l'on ne peut qu'embrasser.

On peut toutefois revenir de la rencontre avec la mort. La structure de « The Voyage » est bâtie sur cette métaphore. La première lecture offre peu de traces du passage de la mort. On ne devine la tragédie familiale que grâce à un élément signifiant : Fenella et sa grand-mère sont vêtues de noir, et cette couleur s'est étendue par métonymie à Mrs. Crane : Fenella remarque « grandma's blackness » (325). La traversée effectuée par Fenella et sa grand-mère vient symboliser le mouvement vers une acceptation de la mort de la mère de Fenella. La petite fille passera quelque temps chez ses grands-parents, de l'autre côté des eaux. La symbolique du franchissement surgit à nouveau. Le trépas n'est pas seulement le passage de la vie à la mort pour la mère de Fenella, il est aussi le retour de la mort à la vie pour la famille. La traversée en bateau sera la transition entre la rencontre avec la mort, et son détachement, autrement dit, le deuil. Temps et espace offrent une zone transitoire en forme de limbes où se décide qui restera avec la mort, qui la quittera en prenant le chemin du retour.

¹⁸⁸ MORIN, *op. cit.* p.133. Italiques de l'auteur.

¹⁸⁹ « Laura makes her descent into Avernus, past Cerberus and across the "broad road" that divides her world from this one like a river. » TAYLOR, Donald S. « Crashing the Garden Party. » *Modern Fiction Studies* 4.4 (1958-1959), p. 364.

1.2. Cache-cache avec la mort

Pour ceux qui ont ce choix, la perspective de cette rencontre, ou la rencontre elle-même, donnent pourtant lieu à la réticence. Embrasser la mort ou la perspective de la mort ne va pas de soi. Envisager la rupture entre vie et mort est d'autant plus difficile. Les personnages de Mansfield se retrouvent donc très souvent en position de déni. Si la mort signifie l'irréversibilité, l'esprit peut encore donner espoir, refouler. Les enfants sont tout particulièrement concernés par cet espoir et Katherine Mansfield s'emploie à le mettre en scène à la fois dans « Prelude » et dans « At the Bay ». Comme souvent, c'est par l'entremise de Kezia que sera abordée la question. « Prelude » montre les enfants Burnell au spectacle de la mort. Fascinés par les canards, ceux-ci assistent à une scène durant laquelle Pat, l'homme à tout faire, abat un canard :

Pat grabbed the duck by the legs, laid it flat across the stump, and almost at the same moment down came the little tomahawk and the duck's head flew off the stump. Up the blood spurted over the white feather and over his hand.

When the children saw the blood they were afraid no longer. [...]

"Watch it!" shouted Pat. He put down the body and it began to waddle – with only a long spurt of blood where the head had been. [...]

"It's like a little engine. It's like a funny little railway engine," squealed Isabel.

But Kezia suddenly rushed at Pat and flung her arms round his legs and butted her head as hard as she could against his knees.

"Put head back! Put head back!" she screamed. (446)

Alors que les autres enfants ont dissocié le coup de tomahawk, le sang et la mort, Kezia a su percevoir le lien entre la rupture du corps de l'animal et rupture entre vie et mort. Une telle éventualité lui semblant insoutenable, elle préfère nier l'irréversibilité plutôt que d'accepter la mort de l'animal. La répétition de « put head back » devient l'expression frénétique d'un combat désespéré. Un scénario similaire se produit dans « At the Bay ». Là, alors qu'elle évoque avec sa grand-mère sa propre mort et la mort de cette dernière, c'est le langage qui trahit le refoulement :

"Does everybody have to die?" asked Kezia.

"Everybody!"

"Me?" Kezia sounded incredulous.

"Some day, my darling"

"But grandma." Kezia waved her left leg and waggled the toes. They felt sandy. "What if I just won't?"

The old woman sighed again and drew a long thread from the ball.
 “We’re not asked, Kezia,” she said sadly. “It happens to all of us sooner or later.” [...]
 “Grandma,” she said in a startled voice.
 “What, my pet!”
 “You’re not to die.” Kezia was very decided.
 “Ah, Kezia” – her grandma looked up and smiled and shook her head – don’t let’s talk about it.”
 “But you’re not to. You couldn’t leave me. You couldn’t not be there.” This was awful. “Promise me you won’t ever do it, grandma,” pleaded Kezia. (226-227)

On remarque tout d’abord le glissement d’un « have to » d’obligation interrogatif à un « are to » d’anticipation à la forme négative ; s’y ajoutent un « could » irréel et à la forme négative qui traduit l’incrédulité de l’enfant, et deux « won’t », marquant l’illusion d’un possible refus de la mort. Kezia passe par les nombreuses modalités de la langue anglaise qui trahissent à la fois le déni – l’inconscient – et le refus conscient. L’innocence enfantine, la période où l’épanouissement vital est peut-être le plus actif, ne peut se résoudre à une fin.

Le déni n’est pas l’apanage de l’enfant. Tous les stades de la vie sont tentés par ce même refus. Roddie, l’adolescent amoureux d’Edie dans « Weak Heart », est lui aussi dans le refoulement :

He stood at the graveside, his legs apart, his hands loosely clasped, and watched Edie being lowered into the grave – as a half-grown boy watches anything, a man at work, or a bicycle accident, or a chap cleaning a spring-carriage wheel – but suddenly as the men drew back he gave a violent start, turned, muttered something to his father and dashed away [...].
 “Edie!” called Roddie. “Edie, old girl!”
 And he gave a low strange squawk and cried “Edie!” and stared across at Edie’s piano. (505)

Roddie se détourne de l’image de la mort pour retrouver une Edie vivante. Face à lui, il ne trouve que le vide, au piano. L’inanité et la futilité de son refus de la mort occupent cet espace vide. La veuve de « Widowed », elle, ignore la possibilité même de la mort lorsque la police lui ramène le corps de son mari, Jimmie :

“There’s been an accident, » cried Geraldine sharply.
 “Mrs. Howard.” Major Hunter ran forward. He put out his icy cold hand and wrung hers. “You’ll be brave, won’t you?” he said, he pleaded.
 But of course she would be brave.
 “Is it serious?” [...]

Only then she realized that it must be a scalp wound – some injury to the head. For there was nothing to be seen of Jimmie; the sheet was pulled right over.... (510)

La confusion et le déni de Mrs. Howard sont subtilement suggérés. Seul l'indéfini « some » de « some injury » indique une légèreté face à l'accident qui cadre mal avec un décès. À aucun instant la mort n'est nommée. La stratégie d'évitement est proche de l'euphémisme. Elle consiste à tourner autour du mot. Le refus du mot devient refus de la disparition. Le drap blanc qui couvre Jimmie intégralement ne peut donc signifier sa disparition, uniquement la blessure. Mrs. Howard incarne cette possibilité énoncée par Edgar Morin : « la même conscience nie et reconnaît la mort : elle la nie comme anéantissement, elle la reconnaît comme événement¹⁹⁰. »

Se dessine ici une tendance très répandue chez les personnages de Mansfield, à savoir la mise en place de stratégies de résistance face à la mort. Mrs. Howard manipule la langue et réinterprète le signe qu'est le drap blanc, là où d'autres optent eux aussi – consciemment ou non – pour des stratégies où la langue et le visuel jouent un rôle de premier plan. Le personnage de « The Wrong House », dont la rencontre avec une mort qui ne lui était pas destinée a été précédemment cité, passe aussi par le pouvoir illusoire des mots. Celle-ci souhaite plus que tout que la mort dévie sa trajectoire et se dirige vers la porte d'à côté. Il s'agit pour le personnage de faire de la répartition spatiale un bouclier contre la mort : entre « the other end », l'autre côté, l'autre porte, et un possible « the other's end », « not mine », l'homonymie imparfaite surgit, et avec elle la possibilité d'avoir recours à un pouvoir incantatoire des mots. Les filles de feu le Colonel, dans la nouvelle éponyme, tombent elles aussi dans cette illusion. La mort est venue, elle a emporté leur père. Mais ces filles adultes désemparées face à leur nouvelle autonomie refusent encore cette rencontre avec la mort. Le verbe conjugué montre alors leur désir de manipuler le temps. Elles débutent par le glissement vers un irréel révolu¹⁹¹ :

Supposing father had wanted to say something – something private to them. [...] Oh, what a difference it would have made, what a difference to their memory of him, how much easier to tell people about it, if he had only opened both! (266-267)

¹⁹⁰ MORIN, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹¹ -ED dans « had » exprimant à la fois le révolu, décrochage temporel, et l'irréel, grâce au déclencheur qu'est « Supposing ». LAPAIRE et ROTGÉ, *op. cit.*, pp. 389, 459.

Le past perfect associé au conditionnel ne leur permettant toujours pas de faire échec à l'irréversibilité de la mort, c'est un conditionnel simple qui résoudra leur problème :

Josephine had had a moment of absolute terror at the cemetery, while the coffin was lowered, to think that she and Constancia had done this without asking his permission. What would father say when he found out? For he was bound to find out sooner or later. [...] And the expense, she thought, stepping into the tight-buttoned cab. When she had to show him the bills. What would he say then? (269)

Mais cet irréel réalisable¹⁹² ne suffisant toujours pas à terrasser la mort, c'est finalement un prétérit de narration, actualisant dans un contexte passé, qui ramènera le Colonel à la vie :

She heard him absolutely roaring. "And do you expect me to pay for this gimcrack excursion of yours?" (269)

L'image traditionnelle d'une illusion qui se fissure est renversée : c'est maintenant l'illusion qui fissure la réalité de la mort du père. Le temps grammatical actualisant s'infiltré peu à peu dans le flot des pensées de Josephine, trahissant le désir inconscient de rétablir la vie face à la mort.

Rétablir la vie n'est pas toujours la priorité. Lutter contre l'ombre de la mort revient également à en redessiner les contours. Comme le faisait E. A. Poe dans ses poèmes dédiées à ses « belles mortes¹⁹³ », les personnages s'emploient à appliquer un baume embellissant à la mort, selon un principe d'esthétisation. « The Garden-Party » en offre l'exemple le plus abouti. Laura, qui s'apprête à voir le défunt, est prévenue par une des femmes de la famille : « 'e looks a picture » (261). Le lecteur se trouve conditionné. La description qui s'ensuit n'en est que plus probante :

¹⁹² Le conditionnel relève certes de l'irréel mais accepte une potentielle concrétisation, soumise à la condition exprimée par « when he found out » Or, « when » transforme la condition en futur. *Ibid.*, p. 496.

¹⁹³ La fascination de Poe pour la mort s'exprime dans plusieurs poèmes, hommages aux femmes aimées et dont l'image est magnifiée dans la mort. On citera notamment les poèmes « The Sleeper », « Lenore », ou bien encore « Annabel Lee ». Le premier de ces trois poèmes repose en large partie sur l'analogie entre mort et sommeil. POE, Edgar Allan. *The Poems of Edgar Allan Poe*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, pp. 179, 330, 448.

There lay a young man, fast asleep – sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy... happy... All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content. (261)

L'esthétisation tient tout d'abord à la création d'une image de la perfection, restituée par les intensifieurs (« so ») associés à deux adjectifs dont le nombre de syllabes augmente ; l'harmonie apparaît dans la rime interne entre « wonderful » et « beautiful » ; les phrases sont courtes, et équilibrées par des virgules ; les sifflantes (« so », « sunk », « eyes », « closed » ; « eyelids », « was », « his », ...) contribuent à adoucir par le son l'atmosphère qui se dégage de la scène. Le tout évoque une esthétique de conte de fée. Regard et ouïe sont mobilisés afin que ce tableau de la mort devienne une scène de quiétude. S'ajoute à cette esthétisation un glissement métonymique qui rappelle le soliloque d'Hamlet : « To die, to sleep/ To sleep, perchance to dream¹⁹⁴ ». Du néant définitif qu'est la mort, l'homme glisse vers la suspension temporaire qu'est le sommeil... un sommeil qui plus est porteur de rêves. « A propos de la mort, on oscille donc entre le non-dit et les déplacements subtils du sens en camouflant ou en travestissant la signification », écrit Louis-Vincent Thomas¹⁹⁵. Le principe de l'euphémisme est ramené à sa définition première : atténuer pour éviter le choc. Afin d'éviter la confrontation frontale avec la mort, Laura applique l'euphémisme au mot et à l'image, comme un baume, faisant de cet homme une « sleeping beauty », comme le faisait Poe. Le regard porté sur la mort est protégé par le filtre de l'imaginaire.

L'imagination est par ailleurs un soutien majeur lorsque vient le temps de négocier avec la perspective de la mort. Katherine Mansfield a cerné cette disposition, particulièrement remarquable, chez les enfants. Dans « Prelude », lorsque Kezia évoque la mort de l'oncle William avec sa grand-mère, l'imagination de l'enfant prend le relais des descriptions grand-maternelles afin d'adoucir l'ensemble :

¹⁹⁴ SHAKESPEARE, William. Acte III, Scène 1. In *Hamlet*. New York: W.W. Norton & Company, (1603) 1992, p. 45.

¹⁹⁵ THOMAS, Louis-Vincent, *Que sais-je ? La mort*. Paris : P.U.F., 1988, p. 44.

“Well, what happened to him?” Kezia knew perfectly well, but she wanted to be told again.

“He went to the mines, and he got a sunstroke there and died,” said old Mrs. Fairfield. Kezia blinked and considered the picture again.... A little man fallen over like a tin soldier by the side of a big black hole. (226)

La mort, cette grande inconnue, ne peut être représentée qu’à grand traits vagues, confondue avec le puits de mine, comme l’ombre indistincte et sans fond qu’elle est. L’image naïve où William est représenté en soldat de plomb, un jouet, vient contraster de façon dramatique avec la représentation de la mort. Ceci a pour conséquence de créer une iconographie supportable de la mort. Pour l’enfant, la résistance au néant qu’est la mort commence par une négociation entre des pôles antagonistes, et notamment par l’opposition entre un géant sombre et dévoreur et une miniature symbolique d’une imagination en expansion – entre la menace du rien, et l’ouverture à l’infini.

L’adulte, lui, n’a plus cette propension à l’imagination. Il rationalise son approche de la mort. « The Fly », qui revient sur le décès à la guerre du fils d’un homme d’affaire, inclut une image analeptique. Les filles de Woodifield, son employé, se sont rendues au cimetière militaire. Woodifield tire une grande satisfaction de leurs impressions :

“There’s miles of it,” quavered old Woodifield, “and it’s all as neat as a garden. Flowers growing on all the graves. Nice broad paths.” (414)

La rationalisation de l’espace du cimetière, organisé par les chemins, l’alignement des tombes, qu’on imagine soumis à la rigueur militaire, et l’harmonie de surface produite par les fleurs contribuent à donner l’illusion d’une maîtrise sur la mort. Toutefois, cette emprise rationnelle reste insuffisante, et le « boss » doit recourir à d’autres stratégies pour accepter la situation de son fils. Certains ont vu dans ce rationalisme dépourvu de sentimentalité le signe d’une distanciation naturelle face au fils défunt¹⁹⁶. Mais il s’agit au contraire d’un complexe processus qui implique autant la conscience que le subconscient : lui aussi atténue l’idée de la mort en y voyant un sommeil éternel, et en s’imaginant son fils, dont l’intégrité physique serait restée inchangée : « Although over six years had passed away, the boss never thought of the boy except as lying unchanged, unblemished in his uniform, asleep for ever » (415). L’immutabilité remonte en surface, dans la répétition du préfixe privatif, et s’impose comme

¹⁹⁶ BOYLE, Ted E. « The Death of the Boss: Another Look at Katherine Mansfield's "The Fly". » *Modern Fiction Studies* 11.2 (1965), pp.183-185.

l'unique bouée de sauvetage qui sauvera le « boss » des profondeurs du chagrin associé à la mort.

S'il s'agissait jusqu'alors de saisir comment la proximité de la mort de l'autre pouvait affecter le sujet, se pose maintenant la question de la réaction de chacun à l'approche – imminente ou non – de sa propre mort. Évaluer la signification des cadres et déplacements spatio-temporels permet de dessiner la position intime de chacun: comprendre la relation entre espace-temps chronologique et espace-temps psychologique est la clé de cette position intime. La perspective de la mort n'entraîne pas simplement le déni, mais aussi, et surtout, une prise de conscience du caractère éphémère de l'existence de toutes choses et de tous êtres. Les deux enfants, héros de « Sun and Moon », en font l'amère expérience dès leur plus jeune âge. Fascinés par la maison en crème glacée proposée aux invités de leurs parents, Sun et Moon ne peuvent s'empêcher de se glisser hors de leur chambre à la fin de la soirée, pour faire un triste constat :

And the little pink house with the snow roof and the green windows
was broken – broken – half-melted away in the centre of the table. [...]
“I think it's horrid – horrid – horrid!” [Sun] sobbed.

La réaction disproportionnée de Sun trahit l'angoisse sous-jacente face à cette petite maison. La maison n'est bien sûr qu'un symbole de la brièveté de l'existence de toutes choses. Le néant guette, lorsque la glace aura fondu, lorsque Sun aura vieilli. Linda, dans « At the Bay », a atteint une maturité, un regard face à la finitude qui lui permet de verbaliser l'angoisse vécue par Sun et d'en réaliser les conséquences. Postée devant le manuka, Linda en observe la floraison :

Each pale yellow petal shone as if each was the careful work of a loving hand. The tiny tongue in the centre gave it the shape of a bell. And when you turned it over the outside was a deep bronze colour. But as soon as they flowered, they fell and were scattered. [...] Why, then, flower at all? Who takes the trouble – or the joy – to make these things that are wasted, wasted...

[...]

As soon as one paused to part the petals, to discover the under-side of the leaf, along came Life and one was swept away. (221)

La courte vie des fleurs semble être à l'image de la courte vie de toutes les œuvres d'un créateur anonyme : absurde¹⁹⁷. Celui qui cherchera le sens de la vie trouvera un adversaire sur sa route, la Vie personnifiée, dont le pouvoir réside dans une arme majeure : le temps, qui gomme les traces d'existence humaine.

Face à cet absurde, l'option retenue par le genre humain est la lutte contre sa propre mort. Il faut alors répondre à l'absurde en lui tournant le dos. La fuite géographique des personnages féminins est perçue dans les nouvelles comme échec à l'emprise d'un réel mortifère. Il s'agit pour certaines de ralentir l'influence du temps par le mouvement en avant perpétuel : mettre en échec le temps par un déplacement spatial. L'exemple le plus net de ce mouvement perpétuel est fourni par « *Father and the Girls* ». Ces femmes dont on tait l'âge autant que possible sont engagées dans un voyage interminable dont on ne connaît ni le début, ni les raisons, et surtout, qui ne semble pas vouloir se terminer :

For a long time now – for how long? – for countless ages – Father
and the girls had been on the wings [...]. (469-470)

La jeune Ernestine, petite fille qui est la première à apercevoir le train, incarnation du mouvement perpétuel des sœurs, ne regrette qu'une chose : que cet infini géographique et temporel ne puisse durer toujours : « *Why could she not stretch out [her wings] and fly away?* », pense-t-elle avec regret (467). Une interro-négation purement rhétorique qui annonce dès le début les regrets et vaines tentatives de lutte contre le temps, dans l'espace, que mettent en œuvre les sœurs. Les dernières lignes de la nouvelle viennent encore renforcer ce constat : « *Father and the Girls* » reste une nouvelle inachevée. Difficile en effet, même pour un auteur, de mettre un terme au récit de vie de ces femmes qui refusent toute finitude. Dans « *Marriage a la Mode* », Isabel est obsédée par l'impulsion, le mouvement spontané et dynamique, tourbillon d'activités mondaines qui lui permet de fuir le réel du lent naufrage de son mariage. Isabel, si mal à l'aise dans un mariage qui ne la satisfait pas, cherche à échapper à ses responsabilités. Plutôt que de répondre à la lettre-confession de son mari, elle s'enfuit, « *laughing in the new way, she ran down the stairs* » (321). Échapper à la finitude de

¹⁹⁷ Cette courte allusion à l'absurde tend à rapprocher Katherine Mansfield des postmodernes plus que des modernes, une tendance qui se confirme dans d'autres problématiques, comme on le constatera dans les développements à venir.

l'existence est aussi permis par la dérobade géographique : il faut alors se déplacer rapidement pour empêcher le temps de vous saisir.

Le refuge dans la nuit est une autre option ouverte à celle qui souhaite exprimer son désir d'échapper à l'emprise du temps. Ainsi nuit et jour deviennent les supports de l'ouverture et du repli du féminin. « At the Bay » fait de Linda l'incarnation de cette manipulation de la perception temporelle, dans une relation inversée par rapport à celle instaurée par la vieille dame :

Why does one feel so different at night? Why is it so exciting to be awake when everybody else is asleep? Late – it is very late! And yet every moment you feel more and more wakeful, as though you were slowly, almost with every breath, waking up into a new, wonderful, far more thrilling and exciting world than the daylight one. (241)

Face à la lumière bien trop cruelle du jour, la nuit est l'instant bienvenu de l'apaisement et de l'éveil intime, celui aussi de la maîtrise: alors que la nuit lui rend la vie, les inconscients, qui dorment, restent soumis au passage incontrôlé du temps. En adoptant cette position face au temps, Linda se situe dans un entre-deux. Elle se place dans une situation de partage, de double vie – l'une diurne, l'autre nocturne – inconfortable, mais elle renverse aussi, inconsciemment, les schémas classiques, utilisant des commutateurs symboliques pour mettre fin à une réalité cruelle du jour par une alternance épanouissante de la nuit.

1.3. Pour qui sonne le glas¹⁹⁸

L'illusion de maîtrise du temps, censée garder la mort à distance, ne peut rien contre l'inévitable. La mort n'est d'ailleurs pas seulement omniprésente, mais aussi, semble-t-il, omnipotente. Le personnage principal de « The Wrong House », dont on a déjà vu qu'elle échappait de peu à une rencontre fortuite avec la mort¹⁹⁹ en chassant cette dernière de chez elle, restera marquée par son bras droit, l'ombre :

They were gone. They were out of sight. But still she stayed leaning against the door, staring into the hall, staring at the hall-stand that was like a

¹⁹⁸ HEMINGWAY, Ernest. *Pour qui sonne le glas*. Trad. Denis VAN MOPPÈS. Paris : Gallimard, (1940) 1973.

¹⁹⁹ Cf. *supra*.

great lobster with hat-pegs for feelers. But she thought of nothing; she did not even think of what had happened. It was as if she had fallen into a cave whose walls were darkness.... (666)

La rencontre n'a pas eu lieu, la mort ne l'a pas emportée, mais l'approche de la mort a laissé des traces : pétrifiée par le poison mortifère d'une Méduse déguisée, elle est bloquée dans une antichambre de la mort, cette grotte sombre, incapable pour l'heure de retrouver les vivants.

La mort étend son empire partout où elle le peut. Il n'est plus alors question d'approcher la mort, mais d'évoluer au milieu de ses œuvres. Ainsi, Ma Parker, dans la nouvelle éponyme, évolue au milieu des défunts. Ma a perdu de nombreux membres de son entourage immédiat : son mari, sa belle-sœur, son gendre, son petit fils. La nouvelle qui lui est consacrée est structurée par un principe binaire. Il s'agit, d'une part, d'un retour par épisodes analeptiques sur ces disparitions. De la vie de Ma, il ne reste que les scènes d'humiliation et de travail pour un employeur indifférent. La nouvelle n'est véritablement peuplée que par les défunts, comme l'est l'existence de Ma. Ma se trouve ainsi zombifiée, un pied dans le monde des vivants, un autre dans celui des morts, coincée dans l'entre-deux.

Le sujet est laissé impuissant face à la mort, et c'est le personnage de « Six Years After » qui se fera la voix de cette impuissance. Mélancolique depuis le décès de son fils, cette mère sombre dans des fantasmes de retrouvailles :

And it seemed to her there was a presence far out there, between the sky and the water; [...].

“Mother!”

“Don't leave me,” sounded in the cry. “Don't forget me! You are forgetting me, you know you are!” And it was as though from her own breast there came the sound of childish weeping. [...]

“I am coming as fast as I can! As fast as I can!” But the dark stairs have no ending, and the worst dream of all – the one that is always the same – goes for ever and ever uncomforted. [...]

Can one do nothing for the dead? And for a long a long time the answer had been – Nothing! (459)

Un autre compagnon de la mort, l'oubli, impose une rupture supplémentaire – lente, douloureuse, figurée par le tunnel sans fin. L'interrogation rhétorique finale ne nécessitait pas de réponse (« nothing » remplaçant « anything », qui lui, offre une ouverture), mais la cruauté de la mort étant implacable, un « Nothing » grandi par sa majuscule s'abat sur les espoirs du personnage.

L'affrontement entre la mort et les vivants sera donc délégué à leurs mandataires respectifs, l'oubli et le souvenir. Le personnage de « Six years After » se situe à la frontière entre souvenir et fantasme. Lorsque l'un flanche, l'autre prend le relais afin que cette mère anonyme puisse retrouver ce fils arraché :

There is no more to come. That is the end of the play. But it can't end like that – so suddenly. There must be more. No, it's cold, it's still. There is nothing to be gained by waiting.

But – did he go back again? Or, when the war was over, did he come home for good? Surely he will marry – later on – not for several years. Surely one day I shall remember his wedding and my first grandchild – a beautiful dark-haired boy born in the early morning – a lovely morning – spring! (460)

Le jeu des temps sur le second paragraphe révèle la lutte menée contre l'oubli. Négligeant le passé, ses armes sont le présent actualisant, ou les modaux, projection vers un futur pourtant impossible. Le souvenir n'est plus tourné vers le passé mais construit à partir de ce même futur. Le fils est ainsi ramené virtuellement à la vie.

D'autres trouvent dans le souvenir non pas une arme contre la mort, mais une célébration de la vie des défunts. « Life of Ma Parker » repose en large partie sur des analepses qui sont autant de scènes du quotidien, ou plutôt de la « vie » quotidienne de Lennie, le petit fils décédé de Ma :

Taking him to the cemetery, even, never gave him a colour; a nice shake-up never improved his appetite.

But he was gran's boy from the first....

“Whose boy are you?” said old Ma Parker, straightening up from the stove and going over to the smudgy window. And a little voice, so warm, so close, it half stifled her – it seemed to be in her breast under her heart – laughed out, and said, “I'm gran's boy!” (306)

Ma retrouve dans le souvenir l'amour de celui-ci, et la chaleur humaine. Il n'est pas seulement Lennie, le petit-fils, mais « gran's boy », rattaché à sa grand-mère par un génitif qui fait perdurer le lien au-delà de la mort et par un diminutif affectueux qui fait lien entre eux, à l'exclusion de toute autre présence. Par la voix, Lennie existe en Ma. Le souvenir est survivance en l'autre. Choron, inspiré par Pascal, estimait d'ailleurs que « ce que nous

pouvons espérer de mieux dans cette vie, c'est de survivre dans l'autre²⁰⁰. » Les défunts appartiennent à la mort, en même temps qu'à leurs proches, survivants. Vie et mort ne sont plus véritablement dissociables.

1.4. « In their end is their beginning²⁰¹ »

Car la rencontre du sujet avec la mort – la sienne, celle des autres – est bien finalement la rencontre de la vie et de la mort, dont on pourrait penser qu'elle n'est possible qu'à l'instant du dernier soupir. Katherine Mansfield démontre qu'il n'en est rien et que les deux coexistent. Mansfield écrivait d'ailleurs en 1922 : « what I tried to convey in *The Garden Party* [sic] [is] the diversity of life and how we try to fit in everything, Death included²⁰². » C'est là l'expérience vécue par Laura dans « *The Garden-Party* ». A propos de Laura, du décès du jeune ouvrier voisin des Sheridan (246), du chapeau à rubans qu'elle porte à la garden-party et jusque chez lui (259), Donald Taylor conclut que

[life] and death are coextensive dreams. She and the young man are peers in equally felicitous, classless states, mutually and benignly indifferent to one another. Her acknowledgement of this truth reveals the second property of the mother's hat. It is talismanic. Not only did it reconcile Laura to life in the presence of death; it allows her, like the magical garments of mythical heroes, to intrude in the land of the dead²⁰³.

Bien que le positivisme mystique de Donald Taylor puisse être contesté, on gardera l'idée selon laquelle vie et mort sont deux chambres à porte communicante. Le passage de l'un à l'autre, « non-lieu », projection de l'esprit, ne s'ouvre pas qu'à l'instant du décès. Le rapport entre les deux ne s'arrête pas à ce contact : vie et mort se complètent pour offrir au personnage un équilibre existentiel, car c'est grâce à un mort, le jeune homme, que Laura aura la possibilité d'appréhender la vie sous un autre angle, au-delà du dicible. L'expérience du « non-lieu » de la rencontre entre vie et mort ne trouve aucune traduction langagière : « isn't life... » ne peut que balbutier Laura à son retour (261).

²⁰⁰ Choron consacre un chapitre aux réflexions de Pascal sur la mort (*Pensées et Opuscule*) dans *La mort et la Pensée Occidentale*. CHORON, *op. cit.*, pp. 102-104.

²⁰¹ Formule adaptée du célèbre dernier vers de la seconde partie de « *Four Quartets* » de T.S. Eliot, écho inversé au premier vers, « *In my beginning is my end* ». ELIOT, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber & Faber, 1944, pp. 15-23.

²⁰² MANSFIELD, « 13 March 1922. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 259.

²⁰³ TAYLOR, *art. cit.*, p. 364.

Vie et mort font davantage que se rejoindre et se compléter : elles s'interpénètrent. Monica Tyrrell, dans « Revelations », en fait le constat malgré elle. Lorsqu'elle se rend chez son coiffeur, plusieurs minutes se passent avant qu'elle n'apprenne la nouvelle de la mort de la fille d'un des employés du salon. Pourtant, la longue scène précédente manifeste à plusieurs niveaux l'interpénétration de la vie et de la mort. Mouvement et stase cohabitent : l'activité du salon est maintenue, le vent souffle à l'extérieur, et pourtant le silence règne ; il fait chaud dans le salon, mais Monica tremble de froid (195). Cette double impression se traduit dans le langage utilisé par Mansfield afin de restituer son flot de pensées :

The brush fell on her hair. Oh, oh, how mournful, how mournful!
[...]
How terrifying Life was, thought Monica. (195)

La première phrase joue sur la polysémie : de l'adjectif dérivé « mournful », on ne retiendra que « mourn ». L'exclamation apparaît comme un appel au deuil. La seconde phrase, elle, célèbre la vie en lui conférant une valeur allégorique par la majuscule. La vie est « terrifying », certes, mais aussi toute puissante, donc, par son universalisme. Monica jongle entre les deux sans même en être consciente. Seule la langue révèle cette aporie qui n'en est plus une – la vie dans la mort, la mort dans la vie. Ce sont les déclinaisons de chacune qui permettent cette interpénétration : plus que de la vie, il s'agit ici de l'existence, plus que de la mort, il s'agit du deuil.

Car vie et mort en tant qu'événements, dans leur radicalité, ne peuvent se rencontrer que dans l'éphémère ou même la fulgurance. L'éphémère de cette rencontre est tout d'abord incarné par le canard de « Prelude », qui continue à marcher, alors même qu'on lui a coupé la tête (46). Cet éclat de vie dans le mouvement est à l'origine de l'espoir de Kezia, qui souhaite redonner sa tête à l'animal. Bien vite, l'animal tombe (47). Vie et mort, concomitantes pour quelques instants, ont vu leurs routes se séparer. La mort a pris le dessus sur l'animal. La fulgurance, elle, sera illustrée par les humains. « A Birthday » montre certes la naissance, l'orée d'une nouvelle vie, mais aussi et surtout l'instant décisif où se décidera qui de la vie ou de la mort, l'emportera chez la mère. Andreas Binzer considère la photo de son épouse alors que cette dernière s'appête à donner naissance. L'ombre de la mort semble planer sur la photo :

Anna looked like a stranger – abnormal, a freak – it might be a picture taken just before or after her death.

Suddenly he realized that the wind had dropped, that the whole house was still, terribly still. Cold and pale with a disgusting feeling that spiders were creeping up his spine and across his face, he stood in the centre of the drawing room, hearing Doctor Erb's footsteps descending the stairs. (743)

Face au triomphe annoncé de la vie par la naissance d'un être, la mort semble vouloir s'emparer de la source de vie, la mère. Elle devient « freak », monstrueusement défigurée par la bataille livrée entre vie et mort. Le silence qui s'abat soudain marque la seconde décisive où le vainqueur sera désigné. La vie l'emporte doublement : l'espace d'un instant, vie et mort se sont retrouvées en face à face l'une de l'autre.

La rencontre avec la mort est donc affaire de face à face : entre un sujet vivant et l'idée de la mort, entre ce même sujet et un autre, défunt, entre une perception allégorique de la vie et une autre de la mort. L'homme est seul face à la mort – la sienne, celle d'un autre, son idée, et en apprend sur lui-même, et sa finitude. La danse macabre renvoie le sujet à sa vulnérabilité et à la solitude.

2. La perspective intrasubjective

Katherine Mansfield, dont l'existence nomade l'a souvent condamnée à la solitude malgré elle, s'emploie à montrer que la solitude n'est souvent pas un choix, mais une condition. Le caractère dysfonctionnel de la rencontre intersubjective contribue largement à isoler les êtres. C'est par le contraste et le rapport entre individualité et masse, entre unité et pluralité, que l'auteure met en scène l'expérience de la solitude. La solitude est avant tout une question d'isolement. Les individualités coexistent plus qu'elles n'interagissent. Lorsqu'un groupe se forme, lui aussi ne fait qu'évoluer entre les autres groupes. La solitude semble pourtant être le chemin le plus court vers un des modes de rencontre intrasubjective, l'introspection.

2.1. D'ostracisme en solipsisme

Tout est question de visibilité. Le contact s'établit difficilement sans l'accès au regard de l'autre, dont on a vu l'essentialité concernant les relations entre hommes et femmes²⁰⁴. Lorsque la perspective s'élargit pour ne plus s'intéresser aux relations sentimentales hétérosexuelles ou homosexuelles seulement et considérer les relations humaines au sens large, des figures anonymes ou sans visages, sans autre fonction diégétique que de figurer la solitude humaine, émergent. « A Man and His Dog », nouvelle à laquelle la critique s'est très peu intéressée, marque sans équivoque la distance qui peut s'établir entre les êtres. Veuf, sans famille, l'homme compense cette absence par le regard porté sur son environnement : « all this was so familiar », « all this was familiar » répète-t-il (482). Mais le familier ne peut remplacer la famille, a fortiori lorsque le familier n'est pas le connu : les rapports entre l'homme et son environnement sont inexistants. Il est tout d'abord « a man », marqué par l'indéfini. L'anonymat est donc compagnon de la solitude. Il est aussi « a walking umbrella » (481). La synecdoque vient signifier le glissement identitaire. Sous le regard des autres, dont on ne sait rien, si ce n'est qu'ils perçoivent l'homme comme tel, il est devenu son attribut le plus familier. L'attribut en lui-même est un paravent supplémentaire, un gage d'invisibilité. L'invisibilité est bien le second compagnon de la solitude. L'homme n'est d'ailleurs pas la seule victime de cette solitude. Il le constate lui-même, lorsqu'un fait étrange survient dans le voisinage : « nobody said anything, nobody asked anything » (482). La double négation semble fracturer le voisinage en microcellules, chacune en retrait dans son espace vital, sans contact avec l'autre.

Ma Parker est l'une de ces microcellules. La veuve a perdu mari, enfants, petits enfants. L'entourage proche est éradiqué, donc. Le cercle suivant, celui des relations sociales, n'offre pas davantage de contact humain chaleureux. Ma travaille pour un homme incapable de faire le chemin vers elle afin de la reconforter suite au décès de son petit-fils :

He could hardly go back to the warm sitting-room without saying something – something more. Then because these people set such stores by funerals he said kindly, “I hope the funeral went off all right.”

“Beg parding, sir?” said old Ma Parker huskily.

Poor old bird! She did look dashed. “I hope the funeral was – a – a success,” said he. Ma Parker gave no answer. [...] The literary gentleman raised his eyebrows and went back to his breakfast. (302)

²⁰⁴ Cf. *supra*.

La maladresse du « literary gentleman » tient à sa position face à Ma. Il ne souhaite qu'une chose : passer devant elle pour retrouver le confort du salon. Le regard posé sur elle ne fait que glisser pour constater que Ma a l'air détraquée, sans pour autant s'y appesantir. Il voit, sans regarder ; s'il regarde, c'est sans considérer. Le cercle suivant, celui des inconnus de la rue, lui fait subir son indifférence de façon plus radicale encore :

It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; the men walked like scissors; the women trod like cats. And nobody knew – nobody cared. (308)

Ce passage illustre l'association entre regard et attention. Si celui du « literary gentleman » était bref, celui des passants ignore Ma. Objectivés ou animalisés par la comparaison, les passants accélèrent le pas : les femmes accumulent les petits pas, les hommes progressent à grandes enjambées. Ma devient invisible aux regards. La foule anonyme n'a que faire des individus, et ne sait que les engloutir dans son incessant mouvement collectif pour les rendre eux aussi anonymes. Voir et savoir, savoir et se soucier de l'autre ; frôler, toucher, être touché : telles sont les étapes qui permettent d'établir un contact, puis de l'approfondir jusqu'à ce qu'il devienne une relation. Annis Pratt dirait que Ma est une « odd woman²⁰⁵ », Nathalie Heinich la nommerait « tierce²⁰⁶ » : elle est une figure habituée à circuler entre des mondes où elle n'a aucun ancrage (celui de la famille qui appartient au passé, celui de l'employeur distrait et égocentré, celui de la rue pressée) et dont la propriété est devenue l'invisibilité.

La foule anonyme est l'agent de l'invisibilité. Miss Brill en fait l'expérience chaque dimanche, dans la nouvelle éponyme. La focalisation interne permet à Katherine Mansfield de rendre compte de ce paradoxe : la foule rassemble les êtres dans l'anonymat, en les uniformisant, alors même qu'elle les voue à l'isolement. Miss Brill, dont le nom est lui-même révélateur en ce qu'il renvoie au monocle en allemand, passe ses dimanche après-midi à observer cette foule dans ses moindres détails. Mais alors que personne, ou presque, ne semble lui prêter attention, Miss Brill, elle, lutte contre l'uniformisation dans l'anonymat en identifiant précisément les habitués. Car Miss Brill est une vieille fille. Elle est donc elle aussi

²⁰⁵ Au sens strict, A. Pratt utilise le terme « odd woman » en référence au fait qu'elle n'est ni une unité d'un couple, ni un élément essentiel à la famille nucléaire. Cette définition s'étend toutefois aux femmes marginalisées par les normes sociales et familiales au sens large. PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press Limited, 1981, p. 113.

²⁰⁶ HEINICH, *op. cit.*, p. 254.

une « odd woman », une « tierce », certes invisible, mais aussi douée du pendant à l'invisibilité qu'identifie N. Heinich : le pouvoir de voir sans être vue²⁰⁷. Il y a là « the conductor », « the old couple », « an Englishman and his wife » (333-334). L'absence de nom est compensée par un article défini à qui la grammaire²⁰⁸ attribue une valeur de repérage et de reconnaissance et un adjectif qui situe la nationalité. Nommer ne signifie plus reconnaître l'existence : pour Miss Brill, d'autres moyens existent. Les deux seules personnes qui remarquent sa présence, des amoureux en quête d'intimité, se contenteront d'un « she » pour l'identifier (335).

Pourtant, Miss Brill, comme d'autres, rêve de relations humaines. A ce sujet, le constat fait par Michèle Rivoire est cynique

Miss Brill occupe la position illusoire d'une monade sans porte ni fenêtre, qui cependant fait signe à l'Autre en exposant, par le truchement d'un simulacre, la vérité de leur manque à tous les deux : le sien comme non-homme et celui de l'Autre comme La Femme qui n'existe pas²⁰⁹.

Reprenant une rhétorique deleuzienne, M. Rivoire considère l'échec, le triomphe de l'immobilisme et de l'enfermement. Pourtant la quête de l'autre est incessante. Miss Brill scrute, à la recherche d'un échange visuel, verbal, ou physique. Voici qu'intervient la troisième compagne de la solitude, la frustration :

Only two people shared her "special" seat: a fine old man in a velvet coat, his hands clasped over a huge carved walking-stick, and a big old woman, sitting upright, with a roll of knitting on her embroidered apron. They did not speak. That was disappointing. (331-332)

Dans la première phrase, complexe, longue, Katherine Mansfield utilise le détail afin de suggérer l'observation intense de ces personnes et l'espoir d'un regard en retour. La brutalité des deux dernières phrases, courtes, simples, marque la frustration de cet espoir. Plus

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 254.

²⁰⁸ « avant de désigner je repère, j'enregistre » peut-on déduire de ce « the ». La dimension « anaphorique (le paramètre « déjà ») de cet opérateur permet d'en déduire que Miss Brill « reconnaît » une personne repérée auparavant. LAPAIRE et ROTGÉ, *op. cit.*, pp. 111-112.

²⁰⁹ RIVOIRE, Michèle. « "Something Crying" : Katherine Mansfield et le devenir-pleurs de la nouvelle. » *Études Britanniques Contemporaines, revue de la SEAC. Numéro spécial « Hanif Kureishi, Katherine Mansfield »* 13 (1998), p. 146.

loin, Miss Brill, exaspérée par l'épouse de l'Anglais, réprime une réaction : « Miss Brill had wanted to shake her » (332). Le plus-que-parfait signifie là aussi la frustration.

D'une poétique de la rencontre, Katherine Mansfield fait donc évoluer ses personnages vers une poétique de l'exil. L'exil n'est d'ailleurs pas uniquement ce séjour loin des autres, proches ou non, mais aussi la perte d'un point de repère géographique, voire, parfois, l'errance. Or les personnages des nouvelles sont souvent confrontés à cet exil géographique, qui peut prendre plusieurs formes. Il y a tout d'abord, ces femmes seules – célibataires, femmes entretenues délaissées, femmes de la classe ouvrière, femmes vieillissant sans famille, qui n'ont d'autre foyer qu'une chambre. Alors même que le confinement peut revêtir un caractère fécond²¹⁰, les nouvelles telles que « The Tiredness of Rasabel », « The Swing of the Pendulum », « Such a Sweet old Lady » ou « Miss Brill » montrent des femmes de tous âges dont l'exil consiste en un isolement géographique qui confine à l'ostracisme social. La chambre qui est leur unique refuge ne peut pas même devenir un foyer. En effet, la « Sweet Old Lady » a été abandonnée par sa fille dans une pension du sud de la France ; Rosabel loue un minuscule studio sombre à Londres ; Viola loue une chambre dans une pension et sa propriétaire menace de l'expulser. Toutes sont soumises à des forces extérieures, pécuniaires, familiales, qui risquent de les obliger à un nouvel exil, et les obligent déjà à l'isolement. L'isolement et la précarité posent la question suivante : où, et comment former des attaches lorsqu'il n'existe aucune zone d'ancrage permanente?

Pour certains autres, il n'est même pas, semble-t-il, d'ancrage temporaire. Les personnages de Katherine Mansfield sont parfois des sans-abri, au sens large et premier du terme. Sans refuge – leur lieu de résidence, jamais mentionné, ne pouvant être considéré comme tel, ils appartiennent à la rue. « A Cup of Tea » s'intéresse certes plus largement au personnage qu'est Rosemary Fell, la bourgeoise désœuvrée, mais un autre personnage y joue un second rôle particulièrement pertinent. Rosemary, sortie de chez un antiquaire, est interpellée par une jeune mendicante qui lui demande l'argent nécessaire afin de s'offrir un thé. Rosemary la remarque seulement à cet instant, et ne retient que son apparence extérieure, « thin, dark, shadowy » (400). Comme Ma Parker, la jeune fille n'est qu'une ombre dans la rue, presque invisible, figure de l'entre deux mondes, ni d'ici, ni d'ailleurs. C'est la faim, l'instinct de survie, qui force une rencontre qui n'aurait jamais pu avoir lieu. Rosemary ramène la mendicante chez elle comme on ramasse un chien perdu errant. « Spring Pictures »

²¹⁰ Cf. *supra*.

fait surgir des images similaires. La nouvelle, organisée en trois sections, suit trois personnages féminins sans lien apparent : la première, marchande ambulante, erre sous la pluie, sans que personne ne s'intéresse ni à elle ni à ses fleurs (633-634) ; la seconde s'éveille dans une chambre d'hôtel anonyme et attend en vain une lettre qui briserait la solitude (635-636); la troisième marche seule sur les bords d'une rivière, triste, puis disparaît dans la lumière du couchant (636). Galerie de scènes de la solitude, cette nouvelle réunit artificiellement trois solitudes, deux errances que rien ne semble pouvoir résoudre, hormis un procédé d'écriture. C'est enfin Ma Parker, de « Life of Ma Parker », qui sera incarnera cet exil et cette errance. Sans famille, à peine effleurée par le regard d'un employeur indifférent, Ma a déjà constaté l'aliénation envers le monde des humains. Ne lui reste alors que l'exil volontaire:

She was like a person so dazed by the horror of what has happened that he walks away – anywhere, as though by walking away he could escape....

It was cold in the street.

[...]

“She’s had a hard life Ma Parker.” Yes, a hard life, indeed! Her chin began to tremble; there was no time to lose. But where? Where?

She couldn’t go home; Ethel was there. It would frighten Ethel out of her life. She couldn’t sit on a bench anywhere; people would come asking her questions. She couldn’t possibly go back to the gentleman’s flat; she had no right to cry in strangers’ houses. If she sat on some steps a policeman would speak to her.

Oh there wasn’t anywhere where she could hide and keep to herself as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her. Wasn’t there anywhere she could have her cry out – at last?

Ma Parker stood, looking up and down. [...] There was nowhere.
(309)

Deux interrogations sans réponse et plusieurs négations, formulées d'autant de façon que le permet la langue anglaise (« There wasn't anywhere », « Wasn't there anywhere », « There was nowhere ») signent la marque d'un destin promis à la solitude, parce que pris dans une situation impossible et sans issue : Ma se trouve dans l'espace ouvert de la rue, là où pourtant elle se sent isolée. L'espace fermé, lui, ne lui offrirait qu'un lieu où expulser la

douleur. Dans un lieu comme dans l'autre, Ma est face à elle-même, condamnée à l'errance paradoxale du sur-place²¹¹.

Face à elles-mêmes, ces solitudes donnent lieu à une redistribution de la parole mise en scène par un travail de fond sur l'énonciation. L'autre étant absent ou indifférent, et puisqu'aucun lieu n'est ouvert où la communication pourrait s'exercer, cette dernière est réinventée : le dialogue à plusieurs interlocuteurs fait place au dialogue avec soi-même ou au monologue. Le second personnage de « Spring Pictures » s'adresse des reproches à elle-même :

Hope! You misery – you sentimental, faded female! Break your last string and have done with it. (636)

Virginia, l'unique personnage présenté dans « Late at Night », s'engage, elle, dans un monologue indiqué par la forme théâtrale de la nouvelle. La nouvelle est un enchaînement de « I » et de « him » désignant l'amoureux potentiel. Le « you », interlocuteur, est absent : effacé par le cadrage de Katherine Mansfield, ou tout simplement inexistant, il est figuré par Virginia au moyen de question-tags qui n'en sont plus vraiment : « Funny, isn't it! ». Le point d'interrogation qui aurait pu faire office de procédé phatique a disparu. Le point d'exclamation dit ce que Katherine Mansfield n'a pas écrit : Virginia n'attend ni confirmation, ni réponse.

D'autres, toutefois, s'engagent dans un monologue auquel on tente vainement de donner l'aspect du dialogue. Deux nouvelles sont construites sur ce principe : « The Lady's Maid » et « The Canary ». Dans « The Lady's Maid », une domestique dont l'employeuse précédente a disparu confie son expérience à un interlocuteur dont on ne sait rien, si ce n'est qu'il s'agit d'une femme (« madam », 375), et dont on n'entendra aucune parole. Des points de suspension figurent ses interventions :

... I hope I haven't disturbed you, madam. You weren't asleep – were you? But I've given my lady her tea, and there was a nice cup over, I thought, perhaps...

... Not at all, Madam. I always make a cup of tea the last thing. She drinks it in bed after her prayers to warm her up. [...] (375)

²¹¹ On trouve ici les premières traces de l'inscription de la question du lieu dans la problématique post-coloniale. Cette question, qui n'est ici que le moyen de parvenir à une démonstration qui relève de l'ontologie, fera l'objet d'une approche plus extensive et orientée sur le post-colonial dans la seconde partie de ce travail de recherche.

Ces quelques lignes servent d'introduction à la nouvelle et sont à l'image de l'ensemble du récit. Les points de suspension incarnent ici la parole suspendue de l'interlocutrice – suspendue parce qu'insignifiante, par la durée et le contenu. Condensés en trois signes typographiques, les mots de l'employeuse sont écrasés par la parole de la domestique. Le débit de cette dernière est dense, incessant. Les sujets abordés vont de réponses directes au sujet de son employeuse en digressions (son grand-père, les promenades à dos d'âne, etc.). Le monopole de la parole est par ailleurs associé à un jeu sur les pronoms personnels : si le début de la nouvelle est consacré à l'employeuse, les pronoms personnels à la première personne commencent bientôt à fleurir sur la page, faisant évoluer la pseudo-conversation vers la confiance. On comprend bientôt la raison de ce monologue : l'employeuse adorée n'est plus. Avec elle a disparu toute relation humaine chaleureuse. Car la vieille dame était en fait la première interlocutrice de la domestique, qui n'a plus de famille. Le monologue révèle une seconde épaisseur : il est prétexte à une reconstruction du dialogue, non pas avec l'interlocutrice présente, mais avec l'ancienne employeuse :

I didn't like leaving her; I knew I'd be worrying all the time. At last I asked her if she'd rather put it off. "Oh no, Ellen," she said, "you mustn't mind about me. You mustn't disappoint your young man." And so cheerful, you know, madam, never thinking about herself.

[...]

I asked her if she's rather I... didn't get married. "No, Ellen," she said – that was her voice, madam, like I'm giving you – "No, Ellen, not for the wide world!" (377)

Rien ici n'empêchait Ellen d'utiliser le discours indirect afin de rapporter les mots de la vieille dame après les siens. Elle choisit pourtant le style direct, moyen de retrouver la vieille dame par le mode d'expression. Ramener sa voix à la vie signifie recréer le contact. La mise en abyme du dialogue est une tentative de réappropriation de la relation.

« The Canary » dévoile un même désir. La nouvelle est le récit de la vie passée d'une femme seule, en compagnie d'un oiseau. L'oiseau disparu, s'installe une seconde phase de la solitude, et cette femme est alors à la recherche d'un contact. Elle s'accroche donc au pouvoir du mot. Le début de la nouvelle est ponctué par une série d'apostrophes à un interlocuteur inconnu, tentative de créer le lien sur le mode phatique : « you see » (418), « you cannot imagine » (418), « you see » (420). Mais graduellement, ces marques d'une présence disparaissent au profit d'interrogations rhétoriques (« How could I? », 421). Les points de suspension ouvrent chaque nouveau paragraphe, mais il est impossible ici de les relier à une

quelconque intervention, peut-être en revanche à une simple respiration, pause avant de reprendre un long monologue qui rebondit sans cesse, reprend son souffle. Dans cette nouvelle, comme dans « The Lady's Maid », le monologue est prétexte à une mise en abyme du dialogue, cette fois ci fantasmé. La vieille dame recrée une forme de communication avec son cher oiseau. Tout d'abord, l'oiseau, par son langage animal, le chant, parvient à lui communiquer quelque chose :

I suppose it sounds absurd to you – it wouldn't if you had heard him – but it really seemed to me that he sang whole songs with a beginning and an end.

[...] I can't describe it; I wish I could. But it was always the same, every afternoon, and I felt that I understood every note of it. (419)

Puis l'oiseau semble saisir le langage humain :

I used to whisper, « There you are, my darling. » And just in that first moment it seemed to be shining for me alone. It seemed to understand this... something which is like longing, and yet it is not longing. (419)

I said, “Do you know what they call Missus?” And he put his head on one side and looked at me with his little bright eye until I could not help laughing. (421)

Ce dialogue en deux, voire trois langages (le langage du corps du canari constitue une troisième possibilité), ressuscité par le monologue, répond encore à la satisfaction de ce désir qui ne trouve aucun nom adéquat, si ce n'est un « longing » indéterminé. Eclairé par l'analyse de la technique de Katherine Mansfield, le lecteur pourra pourtant traduire ce terme par « nostalgie » – la nostalgie de l'autre.

Afin de soigner cette nostalgie, le sujet a recours à des représentations fantasmatiques de soi. La représentation rappelle justement la scène – la mise en scène de soi et d'un autre imaginé ou altéré. Miss Brill ne disposant d'aucune « structure de référence » quant à l'organisation des relations intersubjectives²¹², elle a recours à la projection imaginaire. La mise en scène est une entreprise de rapprochement des uns et des autres et Miss Brill excelle à cet exercice, qu'elle pratique depuis longtemps, chaque dimanche au parc. Elle-même est à l'origine de l'analogie avec une représentation théâtrale: « It was like a play », conclut-elle

²¹² HULL, Robert L. « Alienation in “Miss Brill”. » *Studies in Short Fiction* 5.1 (1967), p. 75.

après avoir observé longuement le spectacle du parc. Miss Brill s'arroge un rôle de productrice dans ce spectacle théâtral, en même temps qu'elle redéfinit la fonction : la pièce est le « produit » de son imagination. Elle est aussi metteur et scène et en tant que telle, les rôles sont sa prérogative :

They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. (334)

Chacun endosse donc plusieurs rôles, selon les besoins, selon le point de vue. Spectateur ou acteur, l'important est pour Miss Brill qu'ils aient un rôle qui la fera exister : s'ils sont spectateurs, elle existera sous leur regard ; s'ils sont acteurs, elle les dirigera en metteur en scène. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait avec le personnage surnommé « ermine toque », lui attribuant un dialogue, des mouvements :

Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet this afternoon. She described where she'd been – everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming, didn't he agree? (333)

Comme T.O. Beachcroft, on pourrait ici en conclure que Katherine Mansfield « created, in fact, not the interior monologue but the interior mime²¹³. » L'important ici est que ce mime contribue à la création et à la mise en relation d'une troupe, plus que le jeu des acteurs. « Isolation has caused [man] to lose that sense of self which is created and sustained in large part through our interaction with others », nous dit Clare Hanson dans son étude de la nouvelle²¹⁴ et Miss Brill s'ingénie à recréer cette interaction. Les membres de cette troupe sont nombreux et forment un ensemble chamarré. Il y a là un vieux couple, des enfants, des jeunes femmes, des soldats, une nonne, deux paysannes, etc. (332-333). Sous le charme de la musique de fanfare jouée par les musiciens de la troupe, tous se rassemblent, à la grande joie de Miss Brill :

The tune lifted, lifted, the light shone; and it seemed to Miss Brill that in another moment all of them, all the whole company, would begin singing. The young ones, the laughing ones who were moving together, they

²¹³ BEACHCROFT, T. O. « Katherine Mansfield –Then and Now. » *Modern Fiction Studies* 24.3, *op. cit.*, p. 350.

²¹⁴ HANSON, Clare. *Short Stories and Short Fiction: 1880-1980*. London: MacMillan, 1985, p. 32.

would begin, and the men's voices, very resolute and brave, would join them. And then she too, she too, and the others and the benches – they would come in with a kind of accompaniment. (335)

Sous l'effet de groupe, vecteur émotionnel, Miss Brill est emportée dans un mouvement collectif. Enfin, la représentation a atteint son but, qui est de recréer le sentiment d'appartenance :

[...] she was part of the performance [...]. (334)

Yes, we understand, we understand, she thought – though what they understood she didn't know. (335)

Le « we » inclusif souligne cette appartenance ; la répétition suggère l'exultation qui en résulte. Peu importe ce qui est compris, l'essentiel réside donc dans la compréhension mutuelle, la connivence.

Miss Brill productrice, metteur en scène, actrice, laisse malgré tout échapper une phrase dissonante. Une brèche s'ouvre dans l'exultation lorsqu'elle déclare doucement : « Yes, I've been an actress for a long time » (335). La polysémie jette un trouble, car la représentation était bien une comédie musicale – non pas une représentation dont le but est de distraire, mais une projection illusoire que Miss Brill rejoue chaque dimanche. Cette illusion se brise par l'entremise du héros et de l'héroïne de la représentation. Miss Brill s'attend à ce qu'à leur tour, ils entonnent une chanson, mais elle n'entendra que leurs moqueries à son encontre (335). Katherine Mansfield elle-même, inspirée par *Hamlet*, décrit ce processus :

So do we all begin by acting and the nearer we are to what we would be the more perfect our *disguise*. Finally there comes the moment when *we are no longer acting*. [...] To act... to see ourselves in the part – to make a larger gesture than would be ours in life – to declaim, to pronounce, to even exaggerate. To persuade ourselves? or others? To put ourselves in heart?²¹⁵

Elle révèle ainsi la frontière poreuse entre représentation et incarnation, performance et expérience : il s'agit ainsi de devenir autre, pour inviter l'autre à la rencontre, enfin. Devenir autre pour se trouver soi-même, aussi. Pour Katherine Mansfield, l'identité

²¹⁵ En 1921, Katherine Mansfield reprend l'approche d'Hamlet proposée par Coleridge: « He plays that subtle trick of pretending to act when he is very near being what he acts. » MANSFIELD, « Hamlet. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 275.

protéiforme, aussi flottante que soit sa définition, aussi divers que soient ses modes opératoires, est condition existentielle.

2.2. « True to oneself? Which self?²¹⁶ »

Katherine Mansfield elle-même était la première concernée par cette multiplicité. Ben Belitt, dans son article intitulé « The Lives of Katherine Mansfield », a établi une liste de quelques unes des identités que Kathleen Beauchamp s'est attribuée au cours de sa vie: « "Boris Petrovski," "Lili Heron," "Kath Schönfeld," and finally the signature by which her genius is best known, "Katherine Mansfield" ». There are twenty-one known changes of address in a period of five years, flights into Switzerland, Bavaria, Italy, France²¹⁷. » C. K. Stead analyse ce phénomène :

Katherine Mansfield has this chameleon quality. She is always adopting a mask, changing roles, assuming the identity of the person she speaks to or the thing she contemplates²¹⁸.

Le nom devenait pour Mansfield le premier instrument d'un transformisme qui n'était plus une évolution biologique en profondeur, mais une transformation circonscrite ou symbolique, tout aussi motivée par la nécessité d'adaptation circonstancielle. A la lumière des observations de C. K. Stead, on constate également la frontière poreuse entre jeu de rôle, incarnation, et identités multiples que les nouvelles vont confirmer. On l'a vu, si Mansfield suggère la possible rupture identitaire sous forme de schizophrénie, elle reste très prudente ou refuse de trop explorer la concrétisation ultime de cette rupture. Cette prudence de la part de Mansfield invite donc à envisager ce phénomène de multiplicité à la fois en tant que symptôme résultant de pressions extérieures, mais aussi, peut-être, en tant que qualité innée en chacun. Déterminer l'impact de cette multiplicité sur la cohérence du moi exige une approche minutieuse, qui aborde à la fois la question de la multiplicité identitaire de surface (qui relève d'une démarche consciente) et en profondeur (en tant que phénomène inconscient).

²¹⁶ Extrait des journaux de Katherine Mansfield, avril 1920: « True to oneself! Which self? Which of my many – well really, that's what it looks like coming to – hundreds of selves? » MANSFIELD, « The Flowering of the Self. » *Ibid.*, p. 205.

²¹⁷ BELITT, Ben. « The Lives of Katherine Mansfield. » *Virginia Quarterly Review* 30.1 (1954), p. 154.

²¹⁸ STEAD, C. K. Preface. In MANSFIELD, *The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 17.

L'identité caméléon est une théorie dont Mansfield s'inspire largement dans ses nouvelles. Pour cela, elle n'hésite pas à développer la métaphore théâtrale jusque dans ses détails techniques. Le polymorphisme identitaire est affaire de « fictionalisation ». Celle-ci requiert avant tout les accessoires adaptés au rôle. L'accessoire favori de Mansfield renvoie ses personnages aux sources du théâtre antique : il s'agit du masque. « The Escape » et « At the Bay » révèlent les outils avec lesquels les personnages fabriquent ce masque. Dans « The Escape », la poudre et le bâton de rouge à lèvres ne quittent pas le personnage féminin dont on ne perçoit qu'une façade lisse et irritante (198); dans « Prelude », la nièce de Beryl, Kezia, est attirée vers le pot de crème cosmétique qui se trouve dans la chambre de la première (59). Cette même Beryl a avoué quelques instants auparavant, « I'm always acting a part » (58-59). Le pot de crème n'est que la trace de l'intention de Beryl : revêtir à nouveau le masque, et le faire adhérer à sa véritable nature. Le masque n'est pas seulement l'apanage des femmes vaniteuses, puisque Ma Parker, pour qui la beauté n'est pas une préoccupation, cède aussi à l'attrait de l'accessoire. Mais ici, l'accessoire est le visage même de Ma, qu'elle fige en un masque d'orgueil : « [...] never once had she been seen to cry. Never by a living soul. Not even her own children had seen Ma break down. She'd kept a proud face always » (307). Puisque « [j]ouer un rôle, c'est exploiter les ressources d'un capital imaginaire de comportements possibles, souhaitables, acceptables²¹⁹, » le masque est donc le dernier rempart contre la vulnérabilité : la carapace rigide qui résiste aux assauts contre un moi en danger, le visage modulable d'un autre qui apporte soutien extérieur.

Mais pour faire de sa vie une fiction de qualité, encore faut-il obtenir un rôle, et chacun en élabore un à l'image de ses fantasmes. Le personnage de « The Escape » sera la bourgeoise glacée ; Beryl sera la jeune fille délicate, séductrice à ses heures. Raoul Duquette, dont Sarah Hestra a noté le goût pour les jeux de rôles²²⁰, a élaboré un véritable projet pour son personnage. Il s'invente tout d'abord une biographie : « I date myself from the moment that I became the tenant of a small bachelor flat on the fifth floor of a tall, not too shabby house, in a street that might or might not be discreet », annonce-t-il (67). Le Raoul narrateur a donc eu le choix de sa naissance. Il a également eu le choix de ses caractéristiques majeures.

²¹⁹ HEINICH, *op. cit.*, p. 340.

²²⁰ Il est à noter que Sarah Hestra concentre son analyse du personnage de Raoul sur le jeu de rôle là où le phénomène du multiple identitaire s'avère plus complexe et organisé selon différents dispositifs parfois concomitants. HENSTRA, Sarah. « Looking the Part: Performative Narration in Djuna Barnes's *Nightwood* and Katherine Mansfield's "Je Ne Parle Pas Français". » *Twentieth Century Literature* 46.2 (2000), p. 126.

Il est « The Parisian at his ease », et le fait remarquer (83). Plus parisien que les Parisiens, il se permet avec un certain snobisme de juger la qualité du français, « a shade too French » (74), de son ami Dick. Parmi ses identités, on pourra ainsi trouver le parisien snob prototypique, sinon stéréotypique, mais aussi « [the] gigolo, [the] literary dilettante, [the] homosexual, [the] liar²²¹, » déclinaisons de ce même parisien. Le recours au cliché n'est donc pas interdit, surtout s'il s'agit d'en montrer les défauts.

En accord avec la description du caméléon, l'identité semble une question d'adaptation – par l'artifice, le mot, et l'attitude – aux circonstances géographiques, sociales ou affectives. Mais son œuvre fictionnelle révèle une approche beaucoup plus subtile de ces modalités. Comment s'organisent ces adaptations identitaires, selon quels critères ? Qui commande ? Comment interagissent-elles ? Le peuvent-elles seulement ? L'idée d'un moi cohérent est-elle possible ? Une réponse positive à cette dernière question paraît compromise : le polymorphisme identitaire est envisagé chez certains comme une rupture, on en a vu une illustration. Beryl Fairfield, dans « Prelude », incarne cette potentielle rupture. Elle-même en est consciente, lorsqu'elle écrit à son amie Nan :

It wasn't her nature at all. Good heavens, if she had ever been her real self with Nan Pym, Nannie would have jumped out of the window with surprise. (57)

A l'intention de Nan, Beryl devient donc une bourgeoise mondaine et snob, qui connaît un certain succès auprès des hommes. Mais les prises de conscience sont tout aussi radicales :

Oh, God, there she was, back again, playing the same old game. False – false as ever. False as when she'd written to Nan Pym. False even when she was alone with herself, now. (58)

Beryl n'exerce donc pas de véritable contrôle sur son moi vaniteux, qui s'infiltré jusque dans les instants de solitude. La possibilité d'une aliénation refait surface. Emerge également un premier mode de rupture, entre un extérieur vain et un intérieur fragilisé, entre un inconscient profitant de son autonomie, et une conscience complaisante.

Cette rupture entre intérieur et extérieur est revendiquée par un autre personnage, de sexe masculin cette fois-ci, mais souffrant du même défaut, la vanité. Raoul Duquette de « Je

²²¹ *Ibid.*, p. 127.

ne Parle pas Français » voit parfois son corps et sa raison se disloquer : « Suddenly I realised that quite apart from myself, I was smiling », dit Raoul alors qu'il est en pleine phase de réflexion sur ses exploits de séducteur (62-63). Le corps ne fait que présenter le symptôme de la duplicité de l'âme. En sa qualité de séducteur, il mène une double vie, qu'il ne contrôle pas :

Je ne parle pas français. Je ne parle pas français. All the while I wrote that last page my other self has been chasing up and down in the dark there. (65 ; italiques de l'auteure)

Il se situe donc en un temps T, rédigeant avec une précision analytique ses conclusions sur l'art de séduire sans regrets. Au même instant un autre Raoul s'évade dans cet univers de regrets (qu'il refuse encore de nommer remords), figuré par les italiques qui soulignent la phrase accroche lui rappelant l'attrait exercé par Mouse. Raoul revendique une profondeur, une vérité intime, évoluant dans l'ombre des regrets, alors même qu'il exteriorise, par l'écriture, une surface clinquante et lisse. Beryl comme Raoul, conscients tous deux de cette ambivalence, constatent avant tout le pouvoir qu'a chacune sur l'autre : la « véritable » Beryl, fragile, subit les assauts d'un égo vaniteux ; l'égo vaniteux de Raoul subit les assauts du regret. L'un et l'autre sont engagés dans une lutte dont l'issue devra être l'« authenticité » de l'être telle que l'envisageait Heidegger, cette conscience morale qui n'existe que parce que le sujet sait qu'il mène une vie trop souvent vouée à l'inauthenticité²²². Mais Katherine Mansfield refuse d'imposer une vérité. Ni Beryl ni Raoul ne peuvent fixer leur identité dominante. La rupture entre extérieur et intérieur, si elle doit permettre une rencontre, aussi implicite soit-elle, ne mène qu'à un combat sournois et réticent.

Cette rupture est rendue plus évidente par ses manifestations. Pour Raoul, comme pour d'autres, la lutte avec soi-même exige une arme : l'exhibition de soi. Pour cette raison, la nouvelle est construite comme une mise-en-abyme de l'écriture. Elle est tout d'abord un récit à la première personne et ce même récit comprend des extraits de l'œuvre autobiographique écrite par Raoul Duquette. Raoul s'expose doublement, ou plutôt, Raoul expose doublement sa personnalité flamboyante, alors que l'autre reste en retrait. « The Daughters of the

²²² À titre illustratif, on retiendra plus particulièrement ces passages : « La conscience morale est l'appel du souci à partir de l'étrangeté de l'être-au-monde ; il appelle le Dasein au pouvoir être en faute le plus propre. L'entendre correspondant à l'interpellation s'est trouvé être le parti-d'y-voir-clair-en-conscience » ; « Ce laisser-agir-en-soi le soi-même le plus propre à partir de lui-même en son être-en-faute représente phénoménalement le pouvoir-être propre attesté dans le Dasein lui-même. » HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps*. Trad. François VEZIN. Paris : Gallimard, (1927) 1986, pp. 323-360.

Colonel » montre que l'inverse est aussi possible. Constanica en est consciente, mais il lui est difficile d'en saisir le fonctionnement:

There had been this other life, running out bringing things home in bags, getting things on approval, discussing them with Jug. But it all seemed to have happened in a kind of tunnel. It wasn't real. It was only when she came out of the tunnel into the moonlight or by the sea or into a thunderstorm that she really felt herself. (284)

Les temps grammaticaux sont confus : Constanica ne sait pas si cette double vie appartient au passé ou vaut encore pour le présent. Ces deux vies se sont-elles superposées ou succédées ? La réponse n'est pas claire. En revanche, Constanica, contrairement à Raoul Duquette, sait identifier son moi authentique : c'est lui qui (re)fait surface.

Pour Raoul, comme pour Beryl, la réconciliation des deux pôles, ou l'anéantissement de l'une par l'autre, se fera au profit ou au détriment de l'authenticité d'un moi fuyant, parce que divisé, et en permanence réajusté entre ses deux visages. S. J. Kaplan a identifié ce phénomène en K. Mansfield elle-même et l'a défini comme suit:

[K. Mansfield] had a very early experience of *multiplicity* (and I want to stress the use of this term rather than *fragmentation*, which suggests the end of a process, the breaking apart of something that was once whole; multiplicity, implying an original complexity that continues to cohere, has an ontological status quite different from the linearity connoted by « fragmentation »²²³.

Et si cette affirmation reste à confirmer concernant l'auteure, elle doit être inversée au sujet de ses personnages. La cohérence n'est plus ; le rapatriement des fragments en un tout ne semble pas à l'ordre du jour.

Si les personnages usent de termes tels que « real self » ou « false », il semble en fait que cette multiplicité trouve un mode de survie dans plusieurs sources. La première de celles-ci est bien sûr le fantasme, mais d'autres viennent s'y ajouter. Katherine Mansfield a fait de Beryl la représentante de la propension au fantasme, dont l'exemple ci-dessous dévoile les mécanismes :

²²³ KAPLAN, *op. cit.*, p. 169.

Standing in a pool of moonlight Beryl Fairfield undressed herself. She was tired but she pretended to be more tired than she really was – letting her clothes fall, pushing back with a languid gesture her warm, heavy hair.

“Oh, how tired I am very tired.”

She shut her eyes for a moment, but her lips smiled. Her breath rose and fell in her breast like two fanning wings. The window was wide open; it was warm, and somewhere out there in the garden a young man, dark and slender, with mocking eyes, tiptoed among the bushes, and gathered the flowers into a big bouquet, and slipped under her window and held it up to her. She saw herself bending forward. He thrust his head among the bright waxy flowers, sly and laughing. “No, no,” said Beryl. She turned from the window and dropped her nightgown over her head. (22)

L'arrivée d'une seconde identité requiert tout d'abord un cadre propice : la nuit, avec ce qu'elle comporte d'énigmatique, fournit un prétexte crédible à l'arrivée d'un autre, et d'un autre soi. Beryl en a l'intuition dans « At the Bay » :

[...] Late – it is very late! And yet every moment you feel more and more wakeful, as though you were slowly, almost with every breath, waking up into a new, wonderful, far more thrilling and exciting world than the daylight one. (241)

La nuit est l'instant où tout est permis, mais il faut encore que Beryl laisse la possibilité à son corps de prendre le dessus : on le voit, lorsqu'elle ferme les yeux, rend les armes, le réflexe du corps est le sourire. Katherine Mansfield a sciemment choisi l'expression « Her lips smiled », personnifiant le corps (plutôt que « she smiled »). La respiration s'apaise. C'est ensuite devant la raison que Beryl rend les armes : elle laisse l'imagination prendre le dessus. Le réflexe, mental, cette fois-ci, permet l'arrivée d'un amant imaginaire. C'est enfin par le détail signifiant que s'emballe l'imagination et que se développe le fantasme : l'enchaînement rapide des propositions et des phrases en atteste. Cet enchaînement rappelle l'image des séances d'hypnose, à ceci près que le but n'est pas de rapatrier le souvenir : Beryl glisse vers le fantasme.

D'autres prouvent que la dualité est autant un phénomène mnésique que la marque d'un inconscient à la dérive. C'est le cas de Linda, dont l'esprit errant trouve son inspiration dans ses souvenirs familiaux, dans « Prelude » et « At the Bay » :

In a steamer chair, under a manuka tree that grew in the middle of the front grass patch, Linda Burnel dreamed the morning away. She did nothing. [...]

... Now she sat on the veranda of their Tasmanian home, leaning against her father's knee. And he promised, "As soon as you and I are old enough, Linny, we'll cut off somewhere; we'll escape. Two boys together. I have a fancy I'd like to sail up a river in China." Linda saw that river, very wide, covered with little rafts and boats. [...]

But just then a very broad young man with bright ginger hair walked slowly past their house, and slowly, solemnly even, uncovered. Linda's father pulled her ear teasingly, in the way he had.

"Linny's beau," he whispered. (« At the Bay », 221-222)

Le « rêve » éveillé crée l'ambivalence entre souvenir d'enfance et fantasme adulte. Linda trouve dans le rapport à l'enfance et à l'adolescence l'origine de ses fantasmes de fuite. Là, elle retrouve le rapport idéalisé à la figure masculine ; ses fantasmes, eux, lui enjoignent de fuir la figure masculine qui partage sa vie, Stanley. Tous deux se rejoignent dans cet instant, à mi chemin. La rencontre est à renommer en tant qu'entre-deux : entre rêve et rêverie éveillée, entre passé et présent, entre *ego* et *alter ego*. En suspens, reste la question de l'équilibre : quand l'autre en soi est libéré de ses contraintes, quand l'introspection ouvre des horizons infinis et inattendus, le risque est la chute. S'il est sans bornes, cet espace d'épanouissement féminin privilégié n'est pas sans paliers. Encore faut-il déterminer à quel instant la femme abordera le dernier de ces paliers et basculera dans la folie, l'horizon infini et débilitant que Mansfield n'a pas eu le temps ou n'a pas souhaité explorer dans ses profondeurs pathologiques. Fragmentés, ou soumis à des glissements temporels, les personnages de Katherine Mansfield se cherchent dans l'espoir d'un ego stable. Mais une telle quête ne va pas de soi. La démarche introspective prend donc plusieurs formes, qui décideront de son succès.

2.3. L'effort introspectif

Avant même de décider du succès, encore faut-il que ces personnages choisissent de s'impliquer dans une démarche introspective. Or, on l'a vu, la fragmentation est parfois ramenée à une dialectique entre intérieur et extérieur. Quand cette dialectique se rapproche de celle entre essence et apparence, la rencontre avec soi-même peut se heurter au refus. Les personnages de Beryl et Raoul Duquette, dont on a montré l'importance dans cette problématique, sont à nouveau les illustrations parfaites de ce refus. Dans les nouvelles néo-zélandaises, Beryl Fairfield est, de façon récurrente, placée en position de se décrire elle-même. Une de ces scènes se trouve dans les dernières pages de « Prelude » :

Her face was heart-shaped, wide at the brows and with a pointed chin – but not too pointed. Her eyes, her eyes were perhaps her best feature; they were such a strange uncommon colour – greeny blue with little gold points in them.

She had fine black eyebrows and long lashes – so long that when they lay on her cheeks you positively caught the light in them, someone or other had told her.

Her mouth was rather large. Too large? No, not really. Her underlip protruded a little; she had a way of sucking it in that somebody else had told her was awfully fascinating. [...]

“Yes, my dear, there is no doubt about it, you really are a lovely little thing.” (58)

L’autoportrait s’étend sur plusieurs dizaines de lignes, au cours desquelles il devient également une auto-évaluation complaisante. Beryl doute quelque peu de ses atouts, mais se rassure elle-même, chaque petit défaut étant toujours rééquilibré (« not too pointed » ; « Too large ? No, not really »). Le narcissisme agit donc comme barrière au mouvement introspectif. Puisque la rencontre est « mouvement vers », le mouvement vers le dedans est empêché par une fascination pour l’être de surface. Raoul Duquette est affecté par un problème similaire, qui s’exprime différemment. Raoul est un poseur : il aime par-dessus tout s’afficher dans les cafés parisiens dans une posture flatteuse. Qui plus est, la narration à la première personne permet au lecteur de constater que Raoul occupe tout l’espace textuel. Les personnages secondaires, Dick et Mouse, sont presque relégués à l’arrière-plan. Raoul préfère exposer son moi fictionnel, à travers les bribes de son autobiographie, mise en scène du moi. Lui aussi cède à l’auto-évaluation complaisante : il se félicite de la qualité de sa propre écriture (« That’s rather nice, don’t you think, that bit about the Virgin ? », 63). En donnant un espace mental et vital aussi large à cette personnalité d’écrivain, Raoul fait un choix dicté par l’égotisme, plus que par le narcissisme, cette fois. C’est une nouvelle barrière à l’introspection. C’est le triomphe de la surface.

Pour d’autres, ce refus de l’introspection n’est pas signe d’une hypertrophie du moi de surface, mais plutôt des failles d’un moi que l’on souhaite dissimuler ou éviter. La domestique de « The Lady’s Maid » l’avoue bien malgré elle. En monopolisant l’espace textuel et le temps de son interlocutrice par le monologue, Ellen s’assure qu’elle s’en tiendra à une certaine superficialité. Le babillage est tissé de récits de son quotidien en compagnie de sa famille ou de son ancienne employeuse. Et si certains passages évoquent l’aspect émotionnel ou sentimental de ces relations, elle se garde de s’y attarder. Le monologue est descriptif, et non analytique. Il évoque les autres, plus qu’elle-même. Deux stratégies qui repoussent au

loin la possibilité d'un mouvement introspectif. C'est par l'auto-persuasion qu'Ellen se préserve :

But, there, thinking's no good to anyone – is it, madam? Thinking won't help. Not that I do it often. And if ever I do I pull myself up sharp, “Now then, Ellen. At it again – you silly girl! If you can't find anything better to do than to start thinking!” (380)

Parler plutôt que penser, contempler plutôt que revisiter l'espace intime, tel est le choix d'Ellen. L'aveu, qui clôt la nouvelle, fait de l'introspection une épreuve. Cette épreuve appartient au non-dit, mais Ellen, comme Raoul et Beryl, refuse de se laisser aller en un lieu trop chaotique où elle se mettrait en danger. La rencontre avec soi-même est une douloureuse épreuve de vérité.

Ce refus simple et net, qui se concrétise dans le choix de rester à la surface des choses, n'est pourtant pas l'unique position adoptée par les personnages face à la perspective introspective. Certains, plutôt que de s'accrocher à la surface, choisissent la fuite à l'orée de la douleur. « The Black Cap » met en place une double représentation de la fuite. Celle-ci doit tout d'abord être entendue en tant que moyen de se soustraire à la présence d'un autre. Or, c'est bien le cas, ici. « She » échappe tout d'abord à son propre mari. Au prétexte d'un déplacement chez le dentiste, elle le quitte sans le prévenir, lui reprochant secrètement de n'avoir jamais tenté d' « explorer son âme » (645, ma traduction). La fuite devient alors l'occasion de céder à l'ivresse de l'emportement :

I am coming as fast as I possibly can... Ah, now it's downhill ; now we are really going faster. (*An old man attempts to cross the road.*) Get out of my way, you old fool! (647, italiques de l'auteure)

En accord avec ses désirs, en accord avec elle-même, apparemment, enfin, elle rejoint son amant. Mais très rapidement c'est lui qu'elle fuit. L'intimité avec ce dernier devient menaçante, lorsqu'il lui faut partager sa chambre (648). Elle proteste, prise de panique, et reprend sa valise, profitant d'une courte absence de l'amant. Seule, son unique conclusion, son soupir de soulagement, prendra la forme d'une confession : « Ah, I've escaped – I've escaped! » (648). Cette fuite face à l'autre est en fait le signe extérieur d'une fuite face à soi-même et à ses propres désirs. Elle invoque alors les trahisons de l'inconscient pour justifier de sa conduite : « it's like a dream » (648) ; « I have been mad, but now I am sane again » (649).

Elle se désolidarise donc de ses désirs, leur échappe, les déguisant en symptômes d'une psyché malade, ou perturbée. La fuite prend la forme du travestissement.

A l'inverse, « Late at Night » pourrait a priori être lue comme la nouvelle introspective de référence – monologue interne, elle offre une plateforme d'expression à Virginia, dont la solitude lui pèse. Virginia aborde ses problèmes sentimentaux, ce qui la mène à une évocation de ses difficultés relationnelles en général. Elle évolue vers une certaine forme d'auto-analyse, mais celle-ci trouve ses limites à plusieurs reprises :

I simply yearn to have someone to write to – or to love. Yes, that's it; they make me feel sad and full of love. Funny isn't it! (637)

I wonder why it is that after a certain point I always seem to repel people. Funny, isn't it! (638)

I want to cry and I yearn for something to make me forget. I suppose that's why women take to drink. Funny, isn't it! (639)

La ritournelle « funny, isn't it! » intervient comme une ponctuation, tombe comme un point final à la tentative d'exploration. Au-delà du jeu sur la forme, Katherine Mansfield s'intéresse également au signifié, « funny ». Rien n'est drôle, bien sûr, dans cette exploration douloureuse, pourtant, l'interro-négation qui n'en est plus une interdit de répondre, et donc de répondre « no, it isn't ». Par la pirouette rhétorique, Virginia signifie le désir de fuir le mouvement introspectif qu'elle-même a pourtant esquissé.

Il existe toutefois un autre mode d'introspection, qui n'est pas le « mouvement vers » qui requiert de tels efforts, souvent inaboutis. La rencontre avec soi-même peut être une réussite lorsqu'elle débute sous une forme épiphanique. Cette rencontre est alors fortuite. « Bliss » en présente une des manifestations les plus commentées et dont l'interprétation résiste encore à la critique :

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it all seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon.

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other so perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever – for a moment? And did Miss Fulton murmur: “Yes. Just *that*.” Or did Bertha dream it? (102)

Bertha Young fait l’expérience de cette « memorable phase of the mind itself » décrite par James Joyce²²⁴, qui ouvrira une porte de l’esprit jusqu’alors condamnée, celle du désir de Bertha pour son mari. Bertha Young dans « Bliss » et Linda Burnell dans « Prelude » se trouvent chacune sous les rayons de lune lorsque surgit cet instant. « dazzling light » (52), « bright moonlight » (52), « « silver moon » (102), « circle of unearthly light » (102) sont autant de variations sur un même thème iconographique : l’éclat d’une source de lumière. L’épiphanie est tout d’abord un éblouissement, l’instant où le regard tourné vers l’extérieur est rendu aveugle, pour mieux apprendre, quelques instants plus tard, à regarder vers l’intérieur. L’épiphanie vécue par Bertha correspond à la description faite par Claire Joubert : « révélation blanche, elle est en effet simple moment de suspension du sens : non pas un instant de reconnaissance anagoristique où on contemple le dévoilement d’un sens, mais la plage de temps [...] où le sens vacille dans l’hésitation entre présence et absence²²⁵. » Temps et signification sont ici suspendus. Peu importe, d’ailleurs : l’essentiel n’est pas de comprendre mais de faire l’expérience unique de l’adéquation avec soi-même – et avec l’autre. C’est après-coup que cette épiphanie déverrouillera le sens. Comme l’a très justement écrit C. Butterworth-McDermott,

[The] true power of « Bliss » rests [...] in Mansfield’s manipulation of the reader’s desire to have Bertha reach, move, and stretch away from the stillness of her pear tree into greater self-awareness »²²⁶.

C’est ensuite que Bertha, la mondaine intellectuelle, entendra enfin Bertha, femme de désirs. Le moi cohérent se forme dans le silence et l’évanescence.

C’est après avoir vécu un tel instant, face à l’aloes, que Linda Burnell acceptera enfin d’écouter son désir. Lorsque, pendant quelques instants, elle se trouve face à l’arbre, Linda n’est que sensations. Le sens n’a pas sa place ici, seul le ressenti compte. « Do you feel it, too », dit-elle à sa mère. La phrase n’est pas une interrogation, mais la transmission d’une évidence. Plus tard, viendra le sens :

²²⁴ « By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. » JOYCE, James. *Stephen Hero: Part of the First Draft of “A Portrait of the Artist as a Young Man”*. Ed. Theodore SPENCER, Theodore. London: J. Cape, 1946, p. 213.

²²⁵ JOUBERT, « “Je ne Parle pas Français” : le savoir d’une langue étrangère, » p. 99.

²²⁶ BUTTERWORTH-McDERMOTT, *art. cit.*, p. 69.

It had never been so plain to her as it was at this moment. There were all her feelings for [...] Stanley, sharp and defined, one as true as the other. And there was the other, this hatred, just as real as the rest. (54)

L'épiphanie est donc la promesse d'une vérité sur soi, l'interrupteur symbolique d'un éclairage tout en nuances dont Linda manque cruellement au quotidien.

La rencontre avec soi-même, lorsqu'elle aboutit à une conscience de soi, vient engendrer d'autres tensions, d'autres différences, semble-t-il irréconciliables. Certains, dont Beryl Fairfield, expriment très clairement le contraste saisissant entre un narcissisme rémanent et un manque cruel d'estime de soi. Celle-ci, consciente de la médiocrité de son existence, exprime son mépris envers elle-même :

“Oh,” she cried, “I am so miserable – so frightfully miserable. I know that I’m silly and spiteful and vain [...].” (58-59)

How despicable! How despicable! (59)

Se trouver face à soi-même représente un choc dont la brutalité n'a d'égale que la réaction à celui-ci. Certaines se lancent alors dans une bataille contre elles-mêmes. Dans « At the Bay », Beryl Fairfield cède aux caprices d'une autre Beryl, qui souhaite lui imposer le fantasme d'un épisode amoureux idéal : « in spite of herself, Beryl saw so plainly two people standing in the middle of the room » (241). « malgré elle » est synonyme de « contre son gré », d'où la bataille, courte lutte contre l'autre en soi, durant laquelle elle est terrassée.

Ada Moss (« Pictures ») connaît ce choc. Actrice, accoutumée à l'exhibition de soi sur une scène, Ada est aussi une femme entre deux âges, dont l'apparence physique n'est plus à la hauteur des exigences de l'actrice :

She unhooked her vanity bag from the bedpost, rooted in it, shook it, turned it inside out. [...]

Ten minutes later, a stout lady in blue serge, with a bunch of artificial “parmas” at her bosom, a black hat covered with purple pansies, white gloves, boots with white uppers, and a vanity bag containing one and three, sang in a contralto voice:

“Sweet heart, remember when days are forlorn
It al-ways is dar-kest before the dawn.”

But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out. (122)

La grimace finale, distorsion, torture auto-infligée à un visage haï, marque le décalage qui peut exister entre Ada, l'actrice et Ada, la femme. La première cherche à se distancier de l'autre, malgré l'évidence. Sa stratégie consiste en une anonymisation de son double : celle-ci n'est plus « Ada » mais « the person in the glass », « a stout lady ». Ada inverse la logique de Kristeva. Pour elle, il ne s'agit plus de se familiariser avec l'étranger en soi, mais de lui redonner son visage anonyme.

Il reste à déterminer si, malgré ces luttes intimes, l'introspection poursuit parfois son chemin jusqu'à un dénouement satisfaisant, c'est-à-dire jusqu'à la phase de remise en question, de redistribution du pouvoir. Les personnages de Mansfield donnent peu d'espoir à ce sujet. Dans « Je ne parle Pas Français », Raoul est loin de toute autocritique, on l'a vu. Il se situe plutôt dans l'auto-contemplation et l'autosatisfaction benoîtes. Son livre-confession n'est un moyen de dissimuler les méfaits de Raoul, le séducteur sans scrupules, et d'éreinter Raoul, le repentant. De même, Andreas Binzer, dans « A Birthday », échoue dans sa démarche introspective. L'accouchement de son épouse est le déclencheur de cette exploration intime. Mais on constate qu'Andreas se trompe de cible. Lorsqu'il explore ses souvenirs avec son épouse, il interprète de façon erronée les signes qui devraient causer une remise en question, ou les ignore. Au sujet des changements subis par Mrs. Binzer, il constate :

Marriage certainly changed a woman more than it did a man. Talk about sobering down! She had lost all her go in two months! Well, once this boy business was over she'd get stronger. (742)

In the half-light of the drawing room the smile seemed to deepen in Anna's portrait, and to become secret, even cruel. "No," he reflected, that smile is not at all her happiest expression – it was a mistake to let her have it taken smiling like that. (742)

Dans le second exemple, Andreas Binzer considère le résultat, plutôt que la cause de cet étrange sourire. Dans le premier, il balaie d'un revers de main les changements subis par sa femme, sans chercher plus loin. L'interlude introspectif lui sert non pas tant à explorer ses faits et gestes passés et présents mais plutôt à évaluer ses atouts afin de se projeter vers un avenir de chef de famille et d'entreprise. Andreas Binzer se montre en fait incapable de se poser face à lui-même.

2.4. L'alternative « extra-spective »

Une nouvelle source de déséquilibre, intrasubjective, cette fois-ci, se dessine. Katherine Mansfield s'emploie pourtant à démontrer que, pour ces personnages en lutte avec eux-mêmes ou en fuite, la rencontre avec soi-même, aussi difficile soit-elle, est possible. Elle devient accessible non plus par un mouvement vers l'intérieur, mais un mouvement vers l'extérieur, vers l'instrument du reflet. Parler d'introspection devient antinomique, et il est alors nécessaire de passer par le néologisme, et d'évoquer l'« extra-spection ».

S'il n'est pas possible de se trouver en soi, il faudra alors se trouver hors soi, par l'intermédiaire du reflet. Il s'agira tout d'abord de savoir se reconnaître en l'autre sujet. À l'*alter ego* fantasmé²²⁷ par Linda Burnell et bien d'autres s'ajoute parfois l'*ego alter*. Celui-ci n'est pas l'étranger qui est en eux, pour reprendre la terminologie de Julia Kristeva²²⁸. Car le sujet « est » également dans l'autre : la rencontre n'est plus rencontre intime, mais rencontre « extime²²⁹ ». L'*ego alter* n'est qu'en partie l'étranger, il est connu d'eux, ils en sont le « devenir », mais celui-ci est fuyant. Katherine Mansfield utilise le motif du double afin de figurer une possible rencontre avec soi. Selon Edgar Morin,

[Le] double est donc un alter ego, et plus précisément un *ego alter*, que le vivant ressent en lui, à la fois extérieur et intime, tout le long de son existence. Et du coup ce n'est pas une copie, une image du vivant qui, à l'origine, survit à la mort, mais sa réalité propre d'*ego alter*²³⁰.

On a vu, dans un développement précédent que « At Lehmann's » réunissait deux femmes sous le signe du destin biologique féminin. Pour Sabina, la jeune domestique, cette rencontre tourne au cauchemar éveillé – et non à la rêverie – et se manifeste par un cri. L'employeuse représente ici la figure du double : « *ego alter* » plus âgé, elle incarne ce que deviendra Sabina. Si l'on suit l'approche existentialiste de Sartre, « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même [...] par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet car c'est comme un objet

²²⁷ Cf. *supra*.

²²⁸ « Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. » KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988, p. 9.

²²⁹ On doit le néologisme à Michel Tournier, dans son essai intitulé *Journal Extime*, invitation à se dégager d'un nombrilisme complaisant, pour saisir le moi à travers le monde, et l'autre. TOURNIER, Michel. *Journal Extime*. Paris : Gallimard, (2002) 2004.

²³⁰ MORIN, *op. cit.*, p. 153.

que j'apparais à autrui²³¹. » La brièveté de la nouvelle ne nous permettra toutefois pas de savoir si Sabina atteindra la distance nécessaire à ce jugement. Il est toutefois vrai que, pour que la rencontre avec soi-même soit effective, il faut parfois qu'un autre s'impose comme reflet, certes imparfait, mais suffisamment ressemblant. Un tel processus est d'ailleurs utilisé dans le même recueil, *In a German Pension*, dans la nouvelle « Frau Brechenmacher Attends a Wedding », elle aussi précédemment citée²³². Là, le rapport de double entre la jeune mariée et Frau Brechenmacher et, dans une moindre mesure, la mère de la mariée, ne peut échapper au lecteur. Les deux femmes semblent fascinées par la jeune mariée. Toutes deux la fixent du regard (708) ; quant à Frau Brechenmacher, la focalisation interne suffit à constater le temps passé à observer la jeune fille. C'est pour Frau Brechenmacher et la mère de la mariée l'instant de vérité – celui de la confrontation avec une version plus jeune d'elles-mêmes. Il est vraisemblable que les deux femmes ont subi le même mariage arrangé, et l'on sait que Frau Brechenmacher a connu les mêmes humiliations que celles que la mariée est en train de subir:

Frau Brechenmacher did not think it funny. She stared round at the laughing faces, and suddenly they all seemed strange to her. She wanted to go home and never come out again. She imagined that all these people were laughing at her, more people than there were in the room even – all laughing at her because they were much stronger than she was. (710)

Le reflet de sa propre expérience est le point de départ d'un transfert effectué par Frau Brechenmacher : le souvenir se superpose au spectacle de l'instant, la réalité est distendue par l'inconscient pour devenir cauchemardesque. L'inconscient organise une rencontre entre elle-même et une autre version d'elle-même, moi enfoui et enfui, qui n'est pas fantasmée, mais simplement révolue. Le filtre qu'il impose s'associe aux caprices de la mémoire pour faire de cette rencontre un instant difficile. La multiplicité de l'être n'est plus un clivage mais un glissement temporel, une évolution que seul pourra révéler le reflet avec un autre.

Si l'on en revient la définition première du reflet, la nécessité d'aborder la question du miroir s'impose. Le miroir constitue un objet indispensable à la fiction de Mansfield, et dont elle exploite les fonctionnalités à plusieurs reprises. « Prelude » et « Pictures » ont déjà

²³¹ SARTRE, *op. cit.*, p. 276.

²³² Cf. *supra*.

suggéré²³³ que le miroir pouvait servir de deux façons différentes : ou bien il confirmera le règne tragique de l'apparence, ou bien révélera l'autre en soi. « Je ne Parle pas Français » démontre que le miroir n'est tout d'abord pas toujours ce « revealer of the counterpoint » dans l'identité du personnage que mentionne A. M. Harmat²³⁴. Il est au contraire, pour certains, l'agent de l'illusion d'une apparence omnipotente. Raoul Duquette se contemple un instant dans un miroir :

Slowly I raised my head and saw myself in the mirror opposite. Yes, there I sat, leaning on the table, smiling my deep, sly smile, the glass of coffee with its vague plume of steam before me and beside it the rig of white saucer with two pieces of sugar. (63)

La fonction réfléchissante du miroir ne permet pas, ici, d'évoluer vers l'extra-spection. Bien au contraire, le reflet conforte Raoul dans son illusion. Ce qu'il y voit n'est rien d'autre qu'une reproduction visuelle du « Parisien à son aise », rôle qu'il souhaite plus que tout s'approprier. Les zones d'ombre dans lesquelles circule l'autre Raoul n'ont pas leur place dans le cadre circonscrit du miroir. Ironiquement, comme l'a clairement noté Claire Joubert, « ici l'identité est doublement clivée, en un double jeu de miroirs où il s'agit de se regarder se regarder, si l'on peut dire²³⁵. » Raoul est mis en échec par sa propre posture. Pierre Tibi considère pourtant, que

[l']objet-médiateur par excellence de l'épiphanie négative est le miroir. Au lieu de diffuser la lumière, en effet, il la fait converger en un point sensible de l'espace. Cette concentration donne au rayon réfléchi une acuité qui le rend apte à transpercer les couches protectrices les plus compactes. Planéité trompeuse, le miroir tient, en réalité, du trépan. Il révélera donc sèchement tout ce qu'il en coûte d'admettre : le banal de la médiocrité, mais aussi l'inouï de la monstruosité²³⁶.

La portée épiphanique du miroir peut être aisément acceptée, toutefois, sa capacité à « transpercer les couches protectrices les plus compactes » peut être discutée. « Prelude » suggère en effet une perception plus nuancée de la fonction de reflet du miroir. Pour Beryl Fairfield, le miroir est le complice de la comédie des apparences, autant que son ennemi :

²³³ Cf. *supra*.

²³⁴ HARMAT, Andrée-Marie. « “Is the Master out or in ?” or Katherine Mansfield's Twofold Vision of Self. » In MICHEL and DUPUIS, *op. cit.*, p. 120.

²³⁵ JOUBERT, « “Je ne Parle Pas Français” : le savoir d'une langue étrangère, » *art. cit.*, p. 90.

²³⁶ TIBI, Pierre. « Pour une poétique de l'épiphanie. » *Aspects de la nouvelle. Cahiers de l'Université de Perpignan, Numéro spécial* 18 (1995), p. 233.

Oh, she was restless, restless. There was a mirror over the mantel. She leaned her arms along and looked at her pale shadow in it. How beautiful she looked, but there was nobody to see, nobody. (40)

She jumped up and half unconsciously, half consciously she drifted over to the looking glass. There stood a slim girl in white – a white serge skirt, a white silk blouse, and a leather belt drawn in very tightly at her tiny waist. [...] What had that creature in the glass to do with her, and why was she staring? She dropped down to one side of her bed and buried her face in her arms. (58)

La première référence évoque tout d'abord le pouvoir de l'apparence par le biais d'une tournure exclamative pour ensuite faire la distinction entre « she », la Beryl Fairfield en représentation constante, et « nobody ». Ironiquement, la langue anglaise associe la négation « no » et le terme « body », corps, là où contraire il n'existe de Beryl que son corps. Le miroir est celui qui affirme cette ironie, et établit l'illusion de la surface sur le vide. On notera également l'emploi du terme « mirror », ou « miroir », lieu où l'on se mire, lieu où le regard se fixe sur la surface de l'être sans voir, alors que dans la seconde référence Katherine Mansfield a recours au terme « looking glass », où le verbe « look » suppose une attention véritable portée à la personne. Le miroir n'est plus agent double, complice et ennemi, mais révélateur d'une supercherie. En arrachant Beryl à son personnage de jeune et belle séductrice, il permet la séparation entre la véritable Beryl et son double anonyme, « a slim girl in white », « a creature ». Car « le miroir, lui, est accès à un autre ordre du visible. Froid, glacé, figé-figeant, et qui ne respecte pas la latéralité vivante, opérante. Je m'y vois comme l'autre. [...] M'obligeant à un en-deçà et un au-delà de mon horizon », selon les propos d'Irigaray²³⁷. C'est bien le miroir qui donne accès à l'autre en Beryl, en la rendant consciente de cette double identité. Son rôle s'arrête toutefois à ce pouvoir dissociatif qui en fait un révélateur oblique, car l'autre en Beryl reste un anonyme encore difficile à cerner, et imprévisible.

Ada Moss, de « Pictures », accède, elle, à cette seconde phase. Lorsqu'elle se place devant un miroir après s'être préparée à sortir, en quête d'un emploi dans le monde du spectacle, Ada entre en relation avec le reflet du miroir : « the person in the glass made a face at her » (122). Deux choses sont à noter ici. La première est la communication qui s'établit entre Ada l'actrice et Ada la femme entre deux âges, par le biais de la gestuelle et du

²³⁷ IRIGARAY, *Éthique de la différence sexuelle*, pp. 159-160.

regard²³⁸. Qui plus est, c'est le visage, plus que toute autre zone du corps, qui intéresse Katherine Mansfield. L'intérêt du second extrait réside justement dans la distorsion du visage, qui vient narguer, pousser Ada l'actrice dans ses retranchements. Ada l'actrice est « défigurée » : elle perd la face au sens propre comme au figuré, et son repère identitaire le plus stable. Ici, la dissociation accomplie grâce au miroir a mené Ada l'actrice à prendre autant de distance que possible avec cette autre, mais elle lui a également ouvert une porte jusqu'au message méprisant d'une autre Ada. Ada est, comme d'autres mentionnés par D. Le Breton, « [déchirée] entre l'évidence de la chair et le refus de la fragilité, du vieillissement et de l'acheminement progressif vers la mort²³⁹. » Le miroir, comme bien d'autres objets, offre pourtant un potentiel infini au regard du sujet, dont Katherine Mansfield dissémine les traces dans sa fiction.

3. Phénoménologie de la rencontre²⁴⁰

Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson écrit :

Nous vivons donc pour le monde extérieur plutôt que pour nous. [...] Mais les moments où nous nous ressaisissons nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes vraiment libres. La plupart du temps, nous visons extérieurement à nous-mêmes.²⁴¹

Là où Bergson voit dans cette extériorité la possibilité de n'apercevoir de notre moi « que son fantôme décoloré²⁴² », Mansfield élabore une approche plus ouverte. L'extra-pection est en effet englobée dans un schéma global où l'auteure dessine les marques d'une possible rencontre entre le sujet et le monde qui l'entoure. L'environnement naturel, comme

²³⁸ Une communication plus élaborée apparaît également dans une œuvre de jeunesse de Katherine Mansfield, « Juliet ». On peut notamment y lire : « Since her very early days she had cultivated the habit of conversing very intimately with the Mirror face. » MANSFIELD, Katherine. « Juliet. » *In Katherine Mansfield Notebooks*. Ed. Margaret SCOTT. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 49.

²³⁹ LE BRETON, *Des visages*, p. 168.

²⁴⁰ L'emploi de cet intitulé est une liberté prise par rapport aux définitions plus ou moins nuancées de la phénoménologie offertes par la philosophie. Il ne faudra donc pas chercher dans cette approche une influence hegelienne ou husserlienne majeure. Mansfield elle-même a eu l'occasion d'exprimer son admiration et sa frustration face à l'approche phénoménologique de Hegel. « Why will the attempts of Hegel to transform subjective processes into objective world-processes not work out? », écrit-elle en novembre 1921. MANSFIELD, « November 24. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 273.

L'analyse qui se déroulera dans les pages à venir sera, en elle-même, une redéfinition des conditions sensibles et psychiques d'une phénoménologie, selon Mansfield.

²⁴¹ BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : P.U.F., (1889) 1970, p. 151.

²⁴² *Loc cit.*

celui né de la main de l'homme, représentent une source incomparable de contact. Le principe du reflet, l'extra-spection, ne se résume d'ailleurs pas au simple accessoire qu'est le miroir. La définition bien trop restrictive d'une surface polie qui réfléchirait la lumière pour produire une image est élargie par Mansfield. L'environnement naturel est, de façon récurrente, reflet de l'âme, comme le diraient les poètes, et plus prosaïquement, reflet de l'humeur humaine. Katherine Mansfield utilise une chanson, entonnée par Beryl Fairfield, dans « Prelude », pour suggérer cette réverbération :

In the dining-room, by the flicker of a wood fire, Beryl sat on a hassock playing the guitar. [...]

Nature has gone to her rest, love,
See, we are alone.
Give me your hand to press, love,
Lightly with my own.

[...] Beryl flung up her head and began to sing again:

“Even the moon is weary...” (39)

La lassitude se reflète à trois niveaux : chez Beryl, assise en fin de journée, chez les personnages de la chanson, qui jouissent enfin du repos offert par un instant d'intimité, et chez la lune personnifiée. La chanson invite ainsi à considérer avec intérêt les passages où l'environnement naturel, et non seulement la lune, sont impliqués dans un tel ricochet.

Le reflet entre le sujet et la pluie est très certainement le plus aisément identifiable, et le plus souvent utilisé en littérature. L'œuvre de Katherine Mansfield ne fait pas exception. En revanche, l'auteure s'approprie cette tradition en l'insérant dans des schémas de composition complexes. La pluie se manifeste dans deux nouvelles en particulier. La dernière section de « Life of Ma Parker » étant située dans la rue, un système de correspondances inversées s'établit entre les premières parties et la dernière. Alors que les premières se déroulaient à l'intérieur, la dernière se déroule à l'extérieur. Les premières pages sont une exploration de la peine de Ma, confinée à ses souvenirs, condamnée à l'intimité. Une fois franchi le palier de l'appartement de l'employeur de Ma, un renversement s'opère. Les dernières pages, elles, indiquent que Ma souhaite plus que tout trouver un lieu où libérer sa peine par les larmes. :

Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out – at last? Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And now it began to rain. (309)

Le verbe prépositionnel « cry out » résume le schéma appliqué par Mansfield à cette scène. Les pleurs de Ma, confinés, trouvent enfin un lieu où couler : ce lieu sera le ciel. Le visage de Ma trouve un reflet gigantesque, à la mesure de sa peine, dans le ciel d'hiver. Une configuration tout aussi élaborée éloigne un peu plus Mansfield des clichés, dans une nouvelle mineure. Le premier chapitre de « Spring Pictures » montre cette femme vendeuse de rues, désespérée de ne rien vendre, désespérée aussi de n'avoir aucun contact humain. Or, la nouvelle débute et se termine sur une référence à la pluie : « It is raining. Big soft drops splash on the people's hands and cheeks: immense warm drops like melting stars » (633); « It is raining still; it is getting dusky.... » (635). Non seulement, donc, la pluie, incarnation d'un temps maussade, reflète l'humeur du personnage principal, mais elle encadre également le parcours de cette dernière. Le désespoir de la marchande trouve à la fois un reflet et un lieu où s'extérioriser. Là où les larmes ne peuvent couler, les gouttes de pluie prennent le relais, allant jusqu'à s'écraser sur les joues – non pas celles de la marchande mais celles des indifférents, comme un rappel au désespoir de l'autre.

Le reflet, s'il semble être apparenté à un simple parallélisme, implique pourtant un déplacement : l'extériorisation en est le signe. Le glissement, qui relève bien sûr de la métonymie, s'opère lorsque le tragique, ou l'intense, s'impose et devient insupportable, lorsque, littéralement, le sujet déborde. La relation qui s'établit entre Miss Brill et son renard – sa fourrure – en est une autre illustration. Miss Brill compte certes sur la « fictionalisation » pour se projeter vers un autre soi plus épanouissant, mais la méthode a ses limites. Lorsque, la comédie musicale terminée, elle rentre dans sa petite chambre, le renard devient un relais cathartique de sa peine :

But to-day she passed the baker's by, climbed the stairs; went into the little dark room – her room like a cupboard – and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying. (336)

Le renard, comme Miss Brill, retourne à sa boîte, et retrouve l'isolement, comme le prisonnier de retour en prison. Miss Brill étouffe, mais subit. La douleur de la solitude a créé une faille émotionnelle, et le débordement est difficilement contenu. C'est donc le renard qui la libérera de cet étouffement, par les pleurs. Miss Brill n'aura pas à reconnaître son propre désespoir, et se déchargera de celui-ci, en même tant que de l'humiliation qui l'accompagne.

Le reflet n'est pas uniquement un phénomène hermétique, mais un système de vases communicants, à sens unique, dans le cas présent. La faille intime permet donc au sujet de trouver une issue de secours, un passage temporaire vers un horizon du soulagement. L'horizon intime féminin est aussi une faille dans le temps. L'intime trouve un reflet audible – l'objet est l'instrument d'un écho du refoulé. L'intime se déploie dans la réverbération de cet écho, produit d'une rencontre symbolique et phénoménologique entre le sujet féminin et le monde.

Mais ceci n'est vrai que pour quelques uns, qui font de la rencontre avec l'objet un processus interactif dans la direction sujet-objet. D'autres se situent dans un entre-deux qui leur garantit qu'ils ne seront pas mis en danger par un débordement de l'intime. Dans un article consacré à la liminalité dans les nouvelles de Mansfield, Marta Dvorak rappelle que « liminality in modernist and postmodern texts does not function in a converging or exclusive manner, closing in (either/or), but in a diverging, inclusive manner, opening outwards (both/and)²⁴³ », ramenant ainsi sa définition de la liminalité à celle de l'« entre-deux » selon D. Sibony²⁴⁴. Rupture et fusion sont en effet les deux pôles antithétiques qui définissent cette relation clivée entre sujet et objet. L'objet peut en effet revêtir une fonction ambivalente : d'une part, il sera un double de l'intimité du sujet ; d'autre part, il en sera irrémédiablement séparé. Mais cette ambivalence est la condition même d'une conscience de soi. Le motif du coffret est le moyen par lequel Katherine Mansfield a su suggérer ce paradoxe. C'est dans « The Daughters of the Late Colonel » qu'elle semble avoir choisi d'expérimenter cette approche. Deux objets font office de coffret : d'une part, les tiroirs d'une commode, et d'autre part, un Bouddha. La commode se trouve dans la chambre de leur défunt père, et quand vient l'instant de ranger les affaires de celui-ci, c'est un des premiers meubles vers lequel les deux sœurs se tournent :

Josephine felt herself that she had gone too far. She took a wide swerve over to the chest of drawers, put out her hand, but quickly drew it back again.

“Connie!” she gasped, and she wheeled round and leaned with her back against the chest of drawers.

“Oh, Jug – what?”

²⁴³ DVORAK, Marta. « Katherine Mansfield's Geranium Plate or the Construction of Liminal Space. » In *Les nouvelles de Katherine Mansfield: actes du colloque des 16 et 17 janvier 1998, op. cit.*, p. 56.

²⁴⁴ Cf. *supra*.

Josephine could only glare. She had the most extraordinary feeling that she had just escaped something simply awful. But how could she explain to Constanica that father was in the chest of drawers? He was in the top drawer with his handkerchiefs and neckties, or in the next with his shirts and pyjamas, or in the lowest of all with his suits. He was watching there, hidden away – just behind the door-handle – ready to spring. (271)

Gaston Bachelard l'a écrit, « avec le thème des tiroirs, des coffres, des serrures et des armoires, nous allons reprendre contact avec l'insondable réserve des rêveries d'intimité²⁴⁵ », et Josephine en a l'intuition. Les tiroirs renferment le souvenir du père-tyran et, avec eux, le traumatisme intime de Josephine. Ouvrir ces tiroirs reviendrait à laisser le tyran revenir à la vie, et à rouvrir les blessures. Cette « réserve » est bien insondable – Josephine elle-même a des difficultés à identifier son malaise. Elle ne peut qu'y voir la silhouette de son père. Instinctivement, elle fait barrière entre la commode et sa sœur, empêchant par son poids, que les tiroirs ne soient ouverts et ne n'aient lieu des retrouvailles redoutées avec le père. Le tiroir est bien un coffre – c'est là que se situe la mémoire douloureuse de Josephine. C'est aussi un lieu qu'elle peut choisir de ne jamais ouvrir. D'ailleurs, quelques instants plus tard, elle fermera, à clé cette fois-ci, le garde-robe (272). Pour Josephine, il n'y a rien de rassurant dans ces volumes imposants, garant de l'ordre des choses : il s'agit plutôt de la représentation de l'autoritarisme paternel qu'elle souhaite à jamais enfermer dans un coffre, qui sera cette fois un coffre-fort.

Le Bouddha, lui, est certes caractérisé par un même paradoxe, mais il offre des perspectives plus optimistes à Constanica:

She walked over to the mantelpiece to her favourite Buddha. And the stone and gilt image, whose smile always gave her such a queer feeling, almost a pain and yet a pleasant pain, seemed to-day to me more than smiling. He knew something – he had a secret. "I know something that you don't know," said her Buddha. Oh, what was it, what could it be? And yet she had always felt there was... something. (282)

Le déplacement spatial de Constanica vers le Bouddha est doublé d'un déplacement psychique. Car « la conscience n'est pas cette tablette de cire ou cette plaque photographique qui "reçoit des impressions", elle est aussi "mouvement vers" »²⁴⁶. Le Bouddha renferme le secret de Constanica. L'oxymore « pleasant pain » pourrait signifier ici le processus de guérison dans lequel s'est embarquée Constanica – la cicatrisation est douloureuse, mais

²⁴⁵ BACHELARD, *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁶ VANBERGEN, Pierre. *Pourquoi le roman*. Paris : Nathan, 1974, p. 112.

rassurante. Constancia ne peut encore l'accepter, encore moins le dévoiler au grand jour, puisqu'elle porte le deuil. « Le coffret est la mémoire de l'immémorial », dit encore Bachelard²⁴⁷. L'immémorial est pour Constancia la liberté et le bonheur dont le père-tyran l'a privée. Et le Bouddha, coffret symbolique, va redonner à Constancia les clés de cette mémoire. Il laisse filtrer les contours de ce secret : le rapport ambivalent entre douleur et plaisir est rééquilibré par le sourire qu'il provoque en Constancia. Le potentiel pour le bonheur qu'il renfermait commence à éclore en elle. Ce qui était jusqu'à présent hors de portée, à l'abri, dans le Bouddha, et enfoui en Constancia, retrouve la liberté. Constancia et le Bouddha étaient jusqu'à cet instant deux parties d'un tout, et en même temps irrémédiablement séparés par l'espace physique et mental. Ils entrent désormais dans un rapport interactif, à double sens, cette fois-ci. Le risque d'objectification du sujet que ce rapport aurait pu impliquer s'inverse : « Mansfield's statement really is about a merging of self and object, distancing without losing the intensity of the original identification with the emotion », écrit S. J. Kaplan²⁴⁸ et on ne peut que constater avec elle que la convergence sujet-objet ravive l'intensité du potentiel émotionnel du sujet.

Parce que Katherine Mansfield n'est pas un auteur fataliste, elle préfère largement prendre ses personnages à contrepied. C'est en partie dans cette optique qu'elle développe le principe du reflet, et notamment du reflet sonore, cette fois-ci. « Mr. and Mrs. Dove » est une nouvelle sur les relations amoureuses. Le récit se focalise sur deux jeunes gens, Reggie et Anne. Reggie est très épris d'Anne, et se décide enfin à aller à sa rencontre, afin de lui faire la cour. La nouvelle est parsemée d'onomatopées en italiques dont le but est de restituer le chant des colombes : « *Coo-roo-coo-coo-coo* » (290), « *Roo-coo-coo-coo* » (290, 291), « *Roo-coo-coo-coo ! Roo-coo-coo-coo !* » (294). Le chant des colombes rappelle bien sûr le chant amoureux, la colombe étant symbole éculé de l'amour, qui annonce ou célèbre l'union de deux êtres. Mais l'on imagine difficilement Katherine Mansfield céder à de telles facilités et sombrer dans un cliché mièvre. Une lecture plus détaillée permet en effet de constater que Reggie est maladroit, et qu'Anne n'est pas intéressée mais joue avec ses sentiments. La scène finale illustre ce point :

“It's not your fault. Don't think that. It's just fate.” Reggie took her hand off his sleeve and kissed it. “Don't pity me, dear little Anne,” he said

²⁴⁷ BACHELARD, p.88.

²⁴⁸ KAPLAN, *op. cit.*, p. 182.

gently. And this time he nearly ran, under the pink arches, along the garden path.

“*Roo-coo-coo-coo! Roo-coo-coo-coo!*” sounded from the veranda. “Reggie, Reggie,” from the garden.

He stopped, he turned. But when she saw his timid, puzzled look, she gave a little laugh.

“Come back, Mr Dove,” said Anne. And Reginald came slowly across the lawn. (294)

L’analogie intègre enfin le langage, lorsqu’Anne utilise le terme « Mr. Dove », faisant de l’homme un oiseau, menant jusqu’à la fusion. L’onomatopée récurrente devient alors un écho ironique. Anne et Reggie – et Reggie plus encore qu’Anne – incarnent le ridicule d’une cour surannée, surtout lorsque celle-ci est destinée à une femme cynique et inconstante. Le chant se poursuit jusqu’au bout, jusqu’à la séparation du couple, suggérant que Reggie sera incapable de renoncer à ses illusions amoureuse, et Anne incapable de renoncer à son égocentrisme. Si Anne a perçu cet écho, Reggie reste dans l’ignorance, refusant d’écouter, ne suivant que la voix d’Anne.

De même, « This Flower » met en scène une jeune femme alitée, son compagnon à ses côtés, et le médecin à son chevet. Il règne une atmosphère de mystère autour de cette consultation – a-t-on pensé que la jeune femme était enceinte ? Qu’elle souffrait d’une maladie vénérienne ? Toujours est-il que le silence pèse sur la nouvelle jusqu’à ce que tombent les conclusions du médecin : la jeune femme n’a besoin que d’un peu de repos (662). L’instant d’après, le soulagement envahit le compagnon : « He gave a little “Ah !” of relief and happiness » (662). Le non-dit et le mi-dire règnent. Mais le silence est brisé par l’intervention extérieure d’un orgue de barbarie :

In the street a barrel-organ struck up something gay, laughing,
mocking, gushing, with little thrills, shakes, jumbles of notes.

That’s all I got to say, to say,
That’s all I got to say,

it mocked. (662)

L’orgue de barbarie, l’objet, le non-humain, animé artificiellement par un instrumentiste invisible, finit par entrer en contact avec le sujet. Il se fait l’écho ironique d’un non-dit. La musique tourne la scène en dérision, contrastant avec les mornes perspectives et le silence, reprenant par une ritournelle, les mots du médecin. L’orgue enfonce le clou : la jeune femme et son compagnon ont joué avec le feu, leur punition aura été l’angoisse, que quelques

mots seulement auront suffi à lever. Plus tard, lorsque le jeune propose à la jeune femme de boire un verre, à nouveau l'orgue intervient :

“Do you fancy a brandy and soda?”

And, in the distance, faint and exhausted, the barrel-organ:

A brandy and so-da,

A brandy and soda, please!

A brandy and soda, please! (663)

Cette fois-ci, l'orgue fait écho à l'état d'esprit de la jeune femme, dont l'épuisement n'est pas que physique – elle aussi prend conscience avec lassitude de la légèreté avec laquelle sa mésaventure est traitée par son compagnon. Cette légèreté trouve à nouveau une forme ironique dans la répétition de ces quelques mots, symboles d'une vie vouée au plaisir, et où le tragique n'a pas sa place.

La rencontre sujet-objet est donc affaire d'équilibre. Entre deux entités supposées être radicalement opposées, celui-ci n'est pas aisément atteint. C'est d'autant plus vrai que, on l'a vu, les personnages de Katherine Mansfield sont souvent en proie au manque, ou à l'absence. Dans ces cas de figure, l'objet endosse une nouvelle fonction : il est l'objet de substitution, le fétiche dont parlait Freud²⁴⁹ et dont le langage populaire galvaude souvent la définition. Mouse, dont on vient de voir la métamorphose, ne subit pas tant l'invasion par l'animal qu'elle ne la sollicite. La jeune femme est certes arrivée à Paris en compagnie de Dick, mais elle est mal-à-l'aise – ignorée par son amant dont les marques d'affection sont absentes dans le récit du narrateur. S'ajoute donc sa solitude dans une ville dont elle ne maîtrise pas la langue. Elle développe ainsi une habitude assez compulsive:

She bent her head and began stroking her grey muff; she walked
beside us stroking her grey muff all the way. (79)

²⁴⁹ Freud rattache le fétichisme aux sujets masculins plutôt que féminins, faisant de l'objet un substitut phallique qui compense l'angoisse de castration du fils face à la mère. Si l'on transfère ce principe chez les sujets féminins, comme c'est le cas ici, il y a bien aussi substitution phallique. En complexifiant l'approche en mettant sur un même plan le manque affectif (la castration affective) et compensation sexuelle, Katherine Mansfield se rapproche de Freud et de Binet avant lui. ASSOUN, Paul-Laurent. *Que sais-je ? Le fétichisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994, pp. 45-48, 53-89. FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. P. KÉPPE. Paris : Gallimard, (1905) 1987, pp. 62-65.

And Mouse got in the black hole and sat stroking Mouse II and not saying a word. (79)

La détresse affective de Mouse trouve donc un réconfort dans cette caresse portée à la fourrure. Le toucher caressant satisfait la sensibilité de Mouse. Le tactile devient le symptôme du manque autant qu'un accessoire substitutif d'autosatisfaction. Ce contact sensoriel (olfactif) se manifeste également dans « Carnation », où une adolescente qui n'a pas encore accès au monde érotique masculin utilise une fleur pour substituer :

She brought a carnation to the French class, a deep, deep red one, that looked as though it had been dipped in wine and left in the dark to dry. She held it on the desk before her, half shut her eyes and smiled. (653)

“Courage, my pet,” said Eve, kissing the languid carnation. (655)

Eve profite des vertus sensorielles de la fleur comme elle s'enivrerait de la peau d'un homme – ou d'une femme. Une forme d'auto-érotisme, via l'objet, vient compenser la frustration affective et repousser la perspective d'une sexualité active²⁵⁰. Dans le rapport sujet-objet, le sensoriel vient au secours de l'émotionnel mis à mal par le rapport intersubjectif.

Toutefois, il n'est pas besoin de convoquer le pouvoir sensoriel d'un objet pour entrer dans un rapport substitutif avec lui. Le personnage de « A Cup of Tea » en est l'illustration. En décidant d'acheter une petite boîte en émail dont elle n'a aucun besoin, Rosemary Fell cherche avant tout un objet « to cling to » (400) : « Yes, she liked it very much. She loved it ; it was a great duck. She must have it » (399). L'objet est donc ici prétexte à l'investissement affectif, à la fois destinataire et émetteur, possédé et possesseur de la charge affective de Rosemary. S'attacher à l'objet, à défaut d'attachement au sujet et de la part du sujet, tel est le dernier recours de cette femme, et d'autres encore. Le personnage de « The Canary » franchit une étape supérieure dans sa relation à l'oiseau. La nouvelle dévoile une rhétorique fondée sur la métaphore filée du couple :

... I loved him. How I loved him! (419)

²⁵⁰ Nathalie Heinich décrit le rapport à la nature comme un recours possible « permettant à la jeune fille de se maintenir le plus longtemps possible hors du sexe, en état d'enfance ». Le rapport sensoriel à l'objet-fleur participe de cette alternative, et vient confirmer la problématique de la maturation féminine. HEINICH, *op. cit.*, p. 27.

When the Chinaman who came to the door with birds to sell held him up in his tiny cage, [...] I found myself saying, just as I had said to the star over the gum tree, "There you are, my darling." From that moment he was mine. (419)

[...] he and I shared each other's lives. (420)

... And now he's gone. [...] I realised that never again should I hear my darling sing, something seemed to die in me. My heart felt hollow, as if it was his cage. (421-422)

L'investissement affectif est important, mais indéfini : elle semble hésiter à faire de lui un compagnon, ou un fils (« I used to scold him », 420). C'est que le pouvoir de substitution de l'objet dépend du sujet : c'est lui – ou elle – qui donnera à cet investissement tout son sens, même s'il reste obscur. Force est de constater que la part de manipulation est ambiguë dans cette relation entre sujet et objet. Mais il sera ardu de lever cette ambiguïté, produit de la difficile distinction entre conscient et inconscient.

Les mouvements aléatoires de la conscience du sujet sont justement les déclencheurs d'un rapport à l'objet qui évolue dans un entre-deux. Katherine Mansfield, dont l'intérêt pour les symbolistes, et notamment Mallarmé, a de nombreuses fois été mentionné²⁵¹, a réinvesti dans son œuvre ce poids symbolique, cherchant à dire beaucoup avec des moyens restreints. Il ne s'agit pas de disséminer ça et là des éléments symboliques, mais bien d'établir le rapport conscient et inconscient du sujet à un objet symbolique. Les exemples sont nombreux, on ne pourrait pas tous les citer. On en retiendra pourtant trois. Il y a tout d'abord, cette lampe et cette bougie que porte Mrs. Fairfield²⁵² que l'on peut aisément rapprocher de la lampe telle qu'elle est envisagée par G. Bachelard : « La lampe du soir, sur la table familiale, est aussi le centre d'un monde. La table éclairée par la lampe est, à elle seule, un petit monde. Un philosophe rêveur ne peut-il pas craindre que nos éclairages indirects ne nous fassent perdre le centre de la chambre du soir²⁵³. » Il faut donc aller au-delà du symbole traditionnel de la lumière, guide dans la nuit, afin de saisir le rapport de Kezia à cette lampe. Il y a dans cet objet un univers cristallisé, l'univers affectif et rassurant que retrouve régulièrement Kezia sur son parcours à travers les ombres. Sur un mode moins canonique, moins charmant également,

²⁵¹ Cf. FRIIS, Anne *Katherine Mansfield: Life and Stories*. Copenhagen: Finar Munksgaard, 1946 ; HANSON and GURR, *Katherine Mansfield, op. cit.* ; MARTINSON, Deborah. *In the Presence of an Audience: The Self in Diaries and Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2003.

²⁵² Cf. *supra*.

²⁵³ BACHELARD, *op. cit.*, p. 158.

« A Dill Pickle » tient en son titre l'objet-symbole. Les retrouvailles de deux anciens amants sur la Côte d'Azur débutent sur une note nostalgique où le regret le dispute à l'envie. L'action, largement perçue à travers le regard du personnage féminin, est en fait une restitution des faits, gestes, et mots du personnage masculin, entrecoupés de pauses narratives où l'imagination et la mémoire prennent le relais. Les récits de cet homme ramènent son ancienne compagne à leurs voyages passés, et à ses rêves présents. Intervient alors le cocher, qui leur propose un pickle à l'aneth. Sur la langue de la jeune femme, le pickle prend une dimension symbolique : « the dill pickle was terribly sour... » (171). Ce n'est plus un univers, une poche de vie rassurante, qui se trouve cristallisé dans l'objet symbole, mais un ressenti synthétisé : la somme des souvenirs s'est transformée en une amertume globale. Il y a enfin « Pictures » où l'on suit Miss Moss au cours de sa journée en quête d'un rôle, et ce depuis l'instant où elle se vêtit. L'objet ne devient symbole que de façon rétroactive. C'est lorsque que lecteur comprend enfin que Miss Moss souffre d'une obsession des apparences qu'un des accessoires qu'elle porte accède à un statut symbolique. Elle porte des fleurs artificielles sur son cœur (« a bunch of artificial "parmas" », 122). L'objet-symbole, dont le but original était la reconnaissance²⁵⁴, revêt une double portée symbolique : Miss Moss se reconnaît en l'objet-fleur, et le lecteur reconnaît en l'objet-fleur artificielle un symbole du règne de la superficialité. L'objet-symbole n'est plus seulement le lieu de cristallisation, mais aussi un lieu d'exhibition.

Katherine Mansfield complexifie toutefois l'approche des symbolistes dont elle a un temps admiré l'œuvre²⁵⁵ en lui superposant les contraintes psychiques. Courant littéraire et percée scientifique se rencontrent. Entre conscient et inconscient, l'objet concret atteint un degré d'abstraction qu'il est difficile de mesurer mais qui se manifeste dans sa fonction de symbole. C'est parce qu'étymologiquement le symbole ou symbolon, renvoie à deux parties d'un tout que les personnages de Katherine Mansfield trouvent en l'objet la possibilité de projeter cette partie d'eux que l'inconscient retient. Cette projection symbolique permet une forme de cohérence. Certaines rencontres avec l'objet-symbole résistent au sens, ou, pour

²⁵⁴ « symbole » est issu à la fois » du latin « symbolus », « signe de reconnaissance » et du grec, langue dans laquelle s'ajoute l'image du jeton emblématique, qui, partagé, permettait aux familles grecques de se reconnaître entre elles. BAUMGARTNER, Emmanuèle et MÉNARD, Philippe. « Symbole. » *In Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : Librairie Générale Française, 1996, p. 763.

²⁵⁵ S.J. Kaplan note que Katherine Mansfield mentionne Arthur Symons parmi des suggestions de lecture dans une lettre à Vera Beauchamp, sa sœur et Gerri Kimber rappelle que Katherine Mansfield s'est plongée dans l'essai d'Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, qui a contribué à attirer l'attention des cercles littéraires anglo-saxons sur le Symbolisme français. KAPLAN, *op. cit.*, p. 59 et KIMBER, *op. cit.*, p. 106.

reprendre les termes de Claire Jourbert, se situent « en deçà du sens²⁵⁶ », mais signalent malgré tout la présence latente de ce sens. C'est dans « Bliss » que l'on trouve une occurrence particulièrement essentielle à ce constat. Bertha Young, impliquée dans les préparatifs de sa réception, participe également à la mise en place des mets, et notamment les coupes de fruits :

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. [...] When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect – and it really was most curious. (93)

Certains, comme Helen Nebecker ou Pamela Dunbar, ont suggéré que la façon dont Bertha installe les fruits dans « Bliss » trahirait une identité sexuelle en latence²⁵⁷ ou un désir inconscient de nourrir sa fille²⁵⁸, grâce à leur forme qui rappelle une poitrine féminine. Mais d'autres valeurs symboliques sont envisageables : on pourrait y voir le signe, au contraire, d'une sexualité que l'on souhaite contrainte, confinée à des lignes géométriques qui l'empêcheront de déborder ; on pourrait également voir dans ces pyramides le symbole d'une obsession de la perfection – la pyramide étant un des édifices architecturaux les plus complexes à élaborer. L'objet serait donc pour Mansfield le moyen de transformer la substance en abstraction, et d'affirmer un état de fait par son entremise – le sujet n'a pas à arrêter le sens. Le symbole est là pour le rassurer – le sens est là, cristallisé. Le symbolon, dont la fonction était à l'origine la reconnaissance entre deux familles, retrouve sa fonction première : celle d'une reconnaissance de soi et de l'autre en l'objet.

Le personnage de Linda Burnell fait l'objet d'une attention toute particulière lorsqu'il s'agit de mettre en scène cette projection symbolique. Ce choix représente le premier mode de caractérisation – une caractérisation oblique – d'un personnage par ailleurs peu prolix, et en retrait permanent. Sa confrontation avec un oiseau donne lieu à une de ces projections de l'inconscient :

“How loud the birds are,” said Linda in her dream. She was walking with her father through a green paddock sprinkled with daisies. Suddenly he bent down and parted the grasses and showed her a tiny ball of fluff jus at

²⁵⁶ JOUBERT, Lire le Féminin: Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys, p. 102.

²⁵⁷ Et notamment dans l'essai d'Helen Nebeker, le plus élaboré concernant l'encodage sexuel dans « Bliss ». NEBEKER, *op. cit.*, pp. 545-551.

²⁵⁸ DUNBAR, « What Does Bertha Want? A Rereading of Katherine Mansfield's “Bliss”, » p. 131.

her feet. “Oh, papa, the darling.” She made a cup of her hands and caught the tiny bird and stroked its head with her finger. It was quite tame. But a funny thing happened. As she stroked it began to swell, it ruffled and pouched, it grew bigger and bigger and its round eyes seemed to smile knowingly at her. Now her arms were hardly wide enough to hold it and she dropped it into her apron. It had become a baby with a big naked head and a gaping bird-mouth, opening and shutting. (« Prelude », 24)

On a là une double projection de l’inconscient : d’abord, le rêve lui-même, puis la rencontre et l’entrée en contact avec l’oiseau. Les interprétations possibles sont multiples. Au-delà de la symbolique phallique la plus évidente, la métamorphose que subit l’oiseau renferme les angoisses de Linda – celles d’une grossesse subie, vécue comme une métamorphose monstrueuse et écrasante de la sexualité. Celle d’une maternité dévorante, avec un enfant affamé, fruit de cette même sexualité, qui lui soustraira toute force.

La projection symbolique se poursuit quelques pages plus loin, et l’objet-symbole est cette fois-ci le manuka :

As they stood on the steps, the high grassy bank on which the aloe rested rose up like a wave, and the aloe seemed to ride upon it like a ship with the oars lifted. Bright moonlight hung upon the lifted oars like water, and on the green wave glittered the dew. [...] She dreamed that she was caught up out of the cold water into the ship with the lifted oars and the budding mast. Now the oars fell striking quickly, quickly. They rowed far away over the top of the garden trees, the paddocks and the dark bush beyond. Ah, she heard herself cry: “Faster! Faster!” To those who were rowing. (53)

Cette fois-ci, c’est le désir de fuir cette condition féminine insoutenable qui se trouve projeté dans l’objet-symbole. La projection de l’inconscient déforme l’objet, lui faisant subir une adaptation aux formes de l’angoisse de Linda. C’est ainsi que l’arbre devient un bateau de sauvetage. Dans un cas comme dans l’autre, l’élément naturel devient symbole à partir de l’instant où Linda perçoit en lui une analogie apparente avec l’objet de ses angoisses.

Le sujet est bien sûr doué d’une propension à faire un usage de l’objet qui dépasse ses fonctions utilitaires. C’est dans sa capacité à posséder que le sujet fait de l’objet un intermédiaire entre lui et un autre. La scène finale de « Psychology », dont on a vu qu’elle créait le lien entre deux femmes que tout séparait, ne serait rien sans le bouquet de fleurs que l’une offre à l’autre. Car en offrant ces fleurs, et d’autres, régulièrement, au personnage principal de « Psychology », elle fait plus que donner – les bouquets sont des offrandes à une

déesse (« [she] idolised her », 117). Par l'offrande, elle se donne. Or, « donner, c'est asservir », rappelle Katherine Murphy Dickson dans son étude des nouvelles néo-zélandaises²⁵⁹. L'objet sera donc aussi l'intermédiaire de cet asservissement. En acceptant l'offrande, l'autre la reconnaît en tant que sujet – non plus seulement sujet par opposition à l'objet, mais sujet soumis à un assujettissement volontaire. L'objet est le sésame d'un assujettissement du sujet, outil de mise en œuvre de la relation maître-esclave. « Feuille d'Album » montre un artiste timide dont les deux activités principales consistent à peindre dans son petit studio, et à observer sa jeune voisine, à l'origine de fantasmes amoureux. Mais Ian est passif, il est incapable d'aller à la rencontre de la jeune fille, et lorsqu'elle se trouve dans un périmètre restreint avec lui, « he could only follow her » (166). Ce tragique défaut d'initiative semble sans issue, jusqu'au jour où enfin le contact s'établit :

Finally, she stopped on the landing, and took the key out of her purse. As she put it into the door he ran up and faced her.

Blushing more crimson than ever, but looking at her severely, he said, almost angrily: "Excuse me, Mademoiselle, you dropped this."

And he handed her an egg. (166)

L'objet devient un moyen de contourner la difficulté de la rencontre intersubjective. Le caractère improbable renvoie cette scène au registre humoristique et laisse penser qu'il pourrait s'agir là de « wishful thinking ». Complice passif de Ian, l'œuf devient tout d'abord le prétexte à la main tendue de Ian à la jeune fille. Il est ensuite l'objet qui orientera les premières relations tissées entre les deux. La scène est certes anodine, mais a des répercussions morales étendues : le don est en fait une restitution qui donne de Ian l'image d'un homme intègre, et lui ouvre des perspectives de retour. Car il met la jeune fille en position de lui être redevable. L'objet, œuf, fleur, ou autre, est donc à l'origine d'un contournement et peut-être d'une perversion de la rencontre intersubjective. Moyen de cette rencontre, il en est aussi l'instrument déviant, imprimant aux trajectoires humaines une direction qu'hommes et femmes n'ont pas conscience d'avoir choisie.

Mais dans l'univers mansfieldien l'objet lui-même jouit d'une autonomie qui fait de la rencontre entre sujet et objet un événement sur lequel le sujet est loin d'avoir un total contrôle. La vie autonome des objets s'exprime dans leur animation. « The Garden Party » montre le vent et le soleil comme étant doués de qualités humaines :

²⁵⁹ MURPHY DICKSON, *op. cit.*, p. 685.

Little faint winds were playing chase in at the top of the windows, out at the doors. And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. (249)

Le phénomène n'est pas isolé, puisqu'il est repris dans « Weak Heart », et étendu aux objets de manufacture :

A little wind ruffles among the leaves like a joyful hand looking for the finest flowers; and the piano sounds gay, tender, laughing. Now a cloud, like a swan, flies across the sun, the violets shine cold, like water, and a sudden questioning cry rings from Edie Bengel's piano. (502)

On trouve ici ce qu'Elizabeth Lamy-Vialle a nommé « la trace parlante d'une existence²⁶⁰ » : humeurs, capacité à s'exprimer, à se déplacer, sont autant d'attributs qui humanisent les objets et, de ce fait, leurs confèrent une forme d'autonomie. Qui plus est, ils jouissent d'une volonté propre, et sont motivés par des élans similaires à ceux des humains.

Si le sujet exerce une forme de pouvoir sur l'objet, l'inverse est tout aussi possible. L'objet est en effet détenteur d'un pouvoir sur le sujet. Il prend d'ailleurs parfois le dessus sur celui-ci, l'écrasant, prenant sa place. Lorsque le contact sujet-objet se développe en un rapport d'imbrication, il arrive que le non-humain non-animé, ou le non-humain animé, prenne sa place. « Je ne Parle pas Français » n'est pas uniquement l'histoire mise en scène de Raoul Duquette. C'est aussi, et peut-être surtout, l'histoire de la compagne anglaise de son ami Dick. D'elle, on ne sait que peu de choses, à savoir les informations collectées par Raoul : elle est anglaise, très discrète, et ne parle pas français. Le personnage se distingue – ou se fond dans le décor – par son côté terne : on ne l'entend pas, on ne la voit presque pas non plus. On ne connaît pas son nom, car le narrateur ne fait allusion à elle qu'en tant que « Mouse ». Le surnom s'explique à la fois par son attitude et par sa façon de se vêtir :

She wore a long dark cloak such as one sees in old-fashioned pictures of Englishwomen abroad. Where her arms came out of it there was grey fur – fur round her neck, too, and her close-fitting cap was furry.

“Carrying the Mouse idea,” I decided. (80)

I put out my hand – “Ah, my poor little friend.”

²⁶⁰ LAMY-VIALLE, *op. cit.*, p. 401.

But she shrank away. (89)

Mouse, comme une souris, est couverte de fourrure grise ; comme l'animal, elle est très craintive, et recule au contact de l'homme. L'animal semble avoir pris le dessus sur une Mouse possédée, affectée par le zoomorphisme. Un des personnages de « An Indiscreet Journey » subit le même sort. C'est à nouveau le regard de la narratrice qui contribuera à révéler cet assaut sur l'humain. Celle-ci rencontre une inconnue lors d'un voyage et est frappée par son chapeau :

I smiled faintly, and tried to keep my eyes off her hat. She was quite an ordinary little woman, but she wore a black velvet toque, with an incredibly surprised-looking seagull camped on the very top of it. Its round eyes, fixed on me so inquiringly, were almost too much to bear. I had a dreadful impulse to shoo it away, or to lean forward and inform her of its presence.... (622)

Quelques lignes plus bas, ce personnage ne sera plus nommé « Madame » mais « the sea-gull » (623). Le paragraphe ci-avant prend un tout autre sens à la lumière de ce terme. La femme est petite, son chapeau est imposant. La disproportion entre les deux crée un effet d'écrasement. Car en effet le chapeau-oiseau écrase cette femme. L'expression « almost too much to bear » est à double sens, désignant à la fois la difficulté de la narratrice à résister au fou-rire, et la lutte de l'autre femme pour ne pas céder sous le poids du chapeau-oiseau. L'adjectif « dreadful », lui aussi, est polysémique, étant à la fois une hyperbole rhétorique et le signe d'un malheur à venir. Si bien que parler ici de « surnom » est tout à fait approprié : la femme est écrasée par l'objet, le surnom vient se superposer au nom. L'objet s'impose par le signifié et le signifiant.

La rencontre entre sujet et objet a pour conséquence d'affecter le premier. Car les objets sont capricieux, et donnent ou reprennent à leur gré. C'est tout d'abord l'un des objets naturels dont Katherine Mansfield apprécie le plus le potentiel qui montre ses pouvoirs²⁶¹, le vent. Dans « The Wind Blows » on constate tout d'abord son pouvoir destructeur dans ce cataclysme qu'il impose aux autres éléments et crée autour de Matilda et Bogey:

²⁶¹ On pourrait notamment citer cet extrait de ses journaux, daté de janvier 1922 : « To remember the sound of wind – the peculiar wretchedness one can feel when the wind blows. Then the warm soft wind of spring searching out the heart. The wind I call the Ancient of Days which blows here at night. The wind that shakes the garden at night when one runs out to it. » MANSFIELD, « January 23. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 289.

In waves, in clouds, in big round whirls the dust comes stinging, and with it little bits of straw and chaff and manure. There is a loud roaring sound from the trees in the gardens, and standing at the bottom of the road outside Mr. Bullen's gate she can hear the sea sob [...] (107)

It is dusky – just getting dusky. The wind is so strong that they have to fight their way through it, rocking like two old drunkards. All the poor little pahutukawas on the esplanade are bent to the ground. (109-110)

La lutte se poursuit jusqu'à ce que le vent l'emporte, jusqu'à briser le sujet, Bogey, dont la voix se casse²⁶² (110). C'est pourtant ce même vent qui, par sa force, va convoquer le souvenir heureux d'une promenade similaire entre Bogey et Matilda. C'est le vent qui rappelle le frère et la sœur aux tendres moments passés : « There's the esplanade where we walked that windy day. Do you remember ? » (110). Le vent est là, chahutant Matilda et Bogey, les forçant à prendre le chemin du souvenir et les accompagnant encore. La nouvelle se clôt sur cette répétition, « the wind, the wind », qui a ponctué la nouvelle entière, ouvrant le passage à une force mnémonique.

Car les objets, naturels ou non, détiennent un pouvoir mnémonique, aléatoire lui aussi. Pour D. Le Breton, « toute photographie est *memento mori*²⁶³ ». Mais Katherine Mansfield ne se contente pas de ce constat et revisite la fonction de l'objet photographique dans « The Fly » et « The Daughters of the Late Colonel ». Dans la première de ces nouvelles, la trahison et la manipulation par l'objet frappent le « boss » qui a perdu son fils à la guerre. Il reste à cet homme une photographie de son fils, « the photograph over the table of a grave-looking boy in uniform standing in one of those spectral photographers' parks with photographers' storm-clouds behind him » (413). L'objet trahit le souvenir, en ce qu'il projette une image artificielle, composée par un décor factice. On s'accorde généralement à dire, avec Susan Sontag, que « a photograph is [...] the surrogate possession of a cherished person or thing, a possession which gives photographs some of the character of unique objects²⁶⁴. » Mais de même que Janet Frame le montrera quelques dizaines d'années plus tard dans son autobiographie, Mansfield comprend à quel point le support visuel échoue dans son effet « placebo », c'est-à-dire dans sa fonction d'apaisement face à la mort. Il peut en revanche être

²⁶² Katherine Mansfield avait déjà introduit une image similaire, quoique plus explicite, dans son roman inachevé : « Juliet shuddered. The wind always hurt her, unsettled her. » MANSFIELD, Katherine. « Juliet. » *In Katherine Mansfield Notebooks*, p. 51.

²⁶³ LE BRETON, *Des visages*, p. 173.

²⁶⁴ SONTAG, Susan. *On Photography*. London: Penguin, 1979, p. 155.

un affront au souvenir, et, par extension – illusoire, peut-être – à la nature du sujet de la photographie : elle est, comme l'aurait dit Barthes, « un contre-souvenir²⁶⁵. » La sœur de Frame s'est trouvée presque effacée sur la photo de famille prise avant son décès. On a retouché ce cliché après sa mort, reconstruit artificiellement un bras, redonné de la couleur à l'ensemble. Malgré le soulagement familial à l'idée de garder un portrait d'elle, il restait malgré tout la conscience de l'artificialité de cette mise en scène²⁶⁶. Le « boss » de la nouvelle de Mansfield, lui, ignore la photo de son fils car il s'agit là d'une représentation dramatisée du fils, non d'une image fidèle. C'est une saisie artificielle du jeune défunt²⁶⁷. Il est impossible pour lui de s'y raccrocher pour retrouver le fils disparu. L'objet photographique refuse le rôle qu'on lui a assigné – celui de gardien de la trace de vie, et aseptise, fige, cadavérise. De même, Josephine regrette le peu de fiabilité de la photographie dans « The Daughters of the Late Colonel » :

When it came to mother's photograph, the enlargement over the piano, it lingered as though puzzled to find so little remained of mother, except the ear-rings shaped like tiny pagodas and a black feather boa. Why did the photographs of dead people always fade so? wondered Josephine. As soon as a person was dead their photograph died too. (283)

La photographie a beau être manipulée, l'agrandissement n'empêche pas le souvenir de s'amoindrir. Il n'empêche pas non plus l'affadissement des couleurs, ni la disparition des contours. Comme Susan Sontag, Josephine constate que « the contingency of photographs confirms that everything is perishable²⁶⁸. » Rien ne résiste au temps : ni les personnes, ni les objets censés figer le souvenir éternellement.

Loin de ces tensions, une interaction entre sujet et objet, où la rencontre n'est plus amorcée par le sujet, mais où les deux se rassemblent, peut intervenir. La rencontre entre sujet et objet atteint dans ces instants une forme d'harmonie joyeuse où le jeu s'installe. Beryl Fairfield en fait l'heureuse expérience dans « At the Bay », lorsqu'elle prend un bain de mer :

²⁶⁵ BARTHES, Roland. « La Chambre Claire. » In *Œuvres complètes*. Vol. V, 1977-1980. Ed. Eric MARTY. Paris : Seuil, (1995) 2002, p. 863.

²⁶⁶ FRAME, Janet. *An Angel at my Table*. London: Virago, (1982-1985) 2010, pp. 97-102.

²⁶⁷ A ce sujet S. Sontag écrit : « Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalcitrant, inaccessible, of making it stand still. » K. Mansfield confirme ainsi son point de vue selon lequel seule la saisie du mouvement, et non le figement, a valeur de représentation vraisemblable. SONTAG, *op. cit.*, p. 163.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.

The water was quite warm. It was that marvelous transparent blue, flecked with silver, but the sand at the bottom looked gold; when you kicked with your toes there rose a little puff of gold-dust. Now the waves just reached her breast. Beryl stood, her arms outstretched, gazing out, and as each wave came she gave the slightest little jump, so that it seemed it was the wave which lifted her so gently. (220)

Beryl taquine du pied le lit de l'océan, et à son tour l'océan taquine de ses vagues la poitrine de Beryl. Le jeu établit une forme de communication entre l'humain et son environnement.

Mouvements des corps humains et déplacements des éléments créent une valse inattendue. C'est le cas dans une nouvelle mineure de Katherine Mansfield, « See-saw », qui décrit une scène de printemps :

Spring. As the people leave the road for the grass their eyes become fixed and dreamy like the eyes of people wading in the warm sea. There are no daisies yet, but the sweet smell of the grass rises, rises in tiny waves the deeper they go. The trees are in full leaf. As far as one can see there are fans, hoops, tall rich plumes of various green. A light wind shakes them, blowing them together, blowing them free again; in the blue sky floats a cluster of tiny white clouds like a brood of ducklings. The people wander over the grass – the old ones inclined to puff and waddle after their long winter snooze; the young ones suddenly linking hands and making for that screen of trees in the hollow or the shelter of that clump of dark gorse tipped with yellow – walking very fast, almost running, as though they had heard some lovely little creature caught in the thicket crying to them to be saved. (656-657)

Le passage est riche en éléments signifiants, dont on ne retiendra que quelques uns. On note que le vent – à nouveau – exerce sa force sur les végétaux alentour. Mais on ne sait plus vraiment à quoi fait allusion le pronom personnel objet, « them ». Objets de la nature ou sujets, on ne sait pas qui est soumis à ce « vent dont le message n'est pas verbe, mais rythme²⁶⁹. » Eléments naturels, animaux et humains reproduisent les traits propres à chacun, les premiers prenant la forme des seconds, les troisièmes se déplaçant comme les seconds (« waddle »). Les promeneurs répondent à l'appel d'une créature dont on ne sait pas à quel règne elle appartient. Au-delà même de la distinction entre sujet et objet, Katherine Mansfield révisé l'échelle des espèces et des règnes, créant un niveau supérieur où tous peuvent se retrouver et entrer dans une interaction sans distinction radicale aliénante. Chacun s'adapte à l'autre, devient modelable.

²⁶⁹ BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, pp. 114-115.

L'harmonie est d'ailleurs menée jusqu'à un point fusionnel qui semble inspiré de la lecture de la conclusion à *The Renaissance*, de Walter Pater²⁷⁰ :

[Each] object is loosed into a group of impressions – colour, odour, texture – in the mind of the observer. And if we continue de dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind²⁷¹.

Le principe d'une conscience qui dissout en une unité cohérente les objets qui l'entourent à partir d'impressions se manifeste ainsi dans « This Flower ». Le personnage principal atteint l'instant épiphanique alors qu'elle se trouve alitée. Cette épiphanie s'exprime dans la fusion qui s'opère entre elle et chaque élément de sa chambre, et au-delà :

She had yielded, yielded absolutely [...] ... She was part of her room – part of the great bouquet of southern anemones, of the white net curtains that blew in stiff against the light breeze, of the mirrors, the white silky rugs; she was part of the high, shaking, quivering clamour, broken with little bells and crying voices that went streaming by outside – part of the leaves and of the light. (661)

On perçoit ici le phénomène d'« impersonation », dont Katherine Mansfield a dessiné des contours assez flous, entre projection mentale et fusion symbolique, dans sa correspondance²⁷². La valeur illustrative de ce passage se manifeste, à ceci près que le sujet s'incarne – si l'on accepte d'ignorer l'aporie étymologique – dans plusieurs objets. L'« osmose entre objet et sujet » que Claire Joubert identifie en tant que « structure »²⁷³ semble relever d'une dynamique plus que d'une organisation. La fusion sujet-objet rassemble et dissout les éléments qui gravitent autour de la jeune femme en un cœur magnétique, en un seul et unique point. Ce phénomène permet donc une forme de cohérence, une circulation du

²⁷⁰ Cherry Hankin, de même qu'Andrew Gurr et Claire Hanson, ont noté l'influence des écrits théoriques et fictionnels de Walter Pater sur Mansfield. HANSON and GURR. *Katherine Mansfield, op. cit.*, p. 27. HANKIN, « Katherine Mansfield and her Confessional Stories, » p. 19.

²⁷¹ PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, (1873) 1986.

²⁷² Le terme doit être dégagé de toute connotation péjorative qui pourrait être associée à son sens légal, à savoir l'usurpation d'identité. Mais son sens premier, l'imitation, ne correspond pas non plus à la définition qu'en donne l'auteure. Mansfield écrit : « What can one do, faced with this wonderful tumble of round bright fruits; but gather them and play with them – and *become them*, as it were. When I pass an apple stall I cannot help stopping and staring until I feel that I, myself, am changing into an apple, too. » MANSFIELD, « To the Hon. Dorothy Brett, 11 October 1917. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 84.

²⁷³ JOUBERT, *Lire le féminin: Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, p. 97.

sujet féminin à l'autre-objet. Comme aurait pu l'écrire Deleuze, le personnage finit par « cesser de penser comme un moi, pour se vivre comme un flux, un ensemble de flux, en relation avec d'autres flux, hors de soi et en soi²⁷⁴. » Encore faut-il pour cela s'abandonner, lâcher les rênes de la raison, comme le fait cette jeune femme, et comme Katherine Mansfield elle-même semblait le penser²⁷⁵.

L'autonomie des objets mène à cette rare fusion du sujet et de l'objet, autant qu'à la lutte épisodique et au rapport de force qui s'installe entre eux. La rencontre entre sujet et objet est en effet soumise à la fantaisie des choses. Mais la fantaisie des choses n'est-elle pas elle-même le produit de la fantaisie – ou fantasmagorie – des hommes ? Katherine Mansfield refuse d'apporter une réponse définitive à cette question. Tous les personnages ne disposent certes pas de ce pouvoir. Certains donnent vie – comme Linda Burnell, d'autres ressentent ou saisissent cette vie (les filles du Colonel, Matilda et Bogey, et bien d'autres encore). Linda Burnell est dotée d'un large pouvoir qu'elle exerce dans ses instants de solitude, à l'abri des regards, comme un être doué de mystérieuses facultés occultes :

She turned over to the wall and idly, with one finger, she traced a poppy on the wall-paper with a leaf and a stem and a fat bursting bud. In the quiet, and under her tracing finger, the poppy seemed to come alive. She could feel the sticky, silky petals, the stem, hairy like a gooseberry skin, the rough leaf and the tight glazed bud. Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions. How often she had seen the tassel fringe of her quilt change into a funny procession of dancers with priests attending... For there were some tassels that did not dance at all but walked stately, bent forward as if praying or chanting. How often the medicine bottles had turned into a row of little men with brown top-hats on; and the washstand jug had a way of sitting in the basin like a fat bird in a round nest. (27)

Ce passage illustre tout à fait l'ambiguïté que souhaite maintenir l'auteure sur le « coming alive of things²⁷⁶ ». D'une part, Linda affirme « le mode d'existence autarcique des

²⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 68.

²⁷⁵ Le 7 novembre 1920, elle écrit dans son journal: « I sometimes wonder whether the act of surrender is not the greatest of all – the highest. » MANSFIELD, « 7 November 1920. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 200.

²⁷⁶ Comme l'oiseau qui enfle, le passage concernant le « bursting bud » renvoie à une symbolique phallique dont l'omniprésence contribue à suggérer la pression imposée à Linda par le conflit entre désir refoulé, enjeux sexuels, et procréation. Dans l'analyse qui nous intéresse ici, on retiendra plus particulièrement les phénomènes psychiques qui les accompagnent, à commencer par le pouvoir créatif dont fait preuve un féminin paradoxalement refoulé et expressif.

choses »²⁷⁷, leur exogénèse, aussi : « things had a habit of coming alive like that ». D'autre part, c'est en traçant les contours d'un coquelicot que la fleur prend forme, en trois dimensions, et prend vie – ce qui peut laisser penser qu'elle-même active le processus. Miss Brill est dotée d'un pouvoir similaire, dont elle use avec son renard :

She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth-powder, given it a good brush, and rubbed the light back into the dim little eyes. "What has been happening to me?" said the sad little eyes. (331)

De sa main, Miss Brill sort le renard de son hibernation, lui rend le souffle de vie que sa « chosification » lui avait ôté. Miss Brill redéfinit la taxidermie en redonnant non pas forme, mais vie. L'ambiguïté demeure, car dans le cas de Linda Burnell comme dans celui de Miss Brill, on sait que la frontière entre folie et raison est mince. S'ajoute à cela la frontière poreuse entre folie et imagination. Et encore celle entre imagination fertile et surnaturel. On sait par-dessus tout que Mansfield croit aux invasions de l'inconscient, qui rassemblent tous ces éléments, quitte à flirter avec le surnaturel. La rencontre entre sujet et objet est en fait le produit mystérieux de la rencontre du sensible et de l'inconscient, du dedans et du dehors. La fluidité de ces transitions de l'un à l'autre décide de l'étendue de l'horizon intime du sujet, en somme, de son épanouissement.

Le produit de cette rencontre est une magie fantasmagorique dont les plus grands – et les plus innocents – maîtres sont les enfants. Les nouvelles faisant la part belle aux enfants, principalement situées en Nouvelle-Zélande, proposent une approche de leur rapport à un paysage extérieur, qui reflète aussi un paysage intérieur. Les enfants abordent l'univers et ses objets sur un mode sensible. Les passages qui leur sont dédiés sont souvent des feux d'artifice où des filtres sensoriels magnifient les couleurs, restituant ainsi l'hyper-sensibilité des enfants. La première partie de « Prelude », perçue à travers les yeux de Kezia, met en scène le tourbillon coloré de ses pérégrinations sur la nouvelle propriété des Burnell. Kezia perçoit la nouvelle maison à travers des lunettes kaléidoscopiques et des amplificateurs sonores :

Zoom! Zoom! A blue bottle knocked against the ceiling, the carpet-tacks had little bits of red fluff sticking to them. The dining-room had a square of coloured glass at each corner. One was blue, one was yellow. Kezia bent down to have one more look at a blue lawn with blue arum lilies

²⁷⁷ LEMARDELEY, Marie-Christine, et TOPIA, André, ed. *L'empreinte des choses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 7-8.

growing at the gate, and then at a yellow lawn with yellow lilies and a yellow fence. (14)

Son et couleurs contribuent à la mise en place d'un univers foisonnant qui stimule l'approche imaginaire d'un lieu qui se distingue par sa ressemblance avec ceux des contes de fées. Sur le chemin de la maison, Kezia perçoit le buggy comme un véhicule magique: « the buggy twinkled away in the sunlight and fine golden dust up the hill and over » (12). Le terme « twinkle », qui suggère un jeu de présence-absence, ne peut être un choix fortuit de la part d'un auteur qui, enfant, était une lectrice assidue de contes²⁷⁸. La poussière dorée suggère un peu plus cette discrète métaphore filée. Kezia part donc à la rencontre d'un royaume magique, et trouve sur sa route les objets qui le composent. Les règnes animaux, végétaux, et minéraux sont à sa portée.

L'espace devient un terrain de jeux en trois dimensions, en forme de labyrinthe. Le paysage que découvre Kezia, puis les autres enfants, dans « At the Bay », est à cette image : « sliding, slipping hills » donnent une profondeur vertigineuse (214). Des obstacles barrent le chemin des filles Burnell, et notamment la petite Lottie, qui échoue à les enjamber (214). Comme dans l'autobiographie de Frame²⁷⁹, les enfants, poussés par la curiosité, sont explorateurs d'un labyrinthe offrant de multiples possibilités : « They looked like minute puzzled explorers » observe le narrateur dans « At the Bay » (214). « Look what I've discovered », s'exclame un des enfants, « a find », « [a] treasure » (215). Un autre trésor apparaît plus loin: « It's a nermal », annonce fièrement Pip (216). La distorsion du signifiant marque ici non pas seulement la confusion linguistique entre deux sèmes mais aussi la création d'une langue qui leur est propre – et cette langue est le véhicule d'un langage recréé, première base d'un univers recréé. Les enfants, eux aussi, accèdent à une forme d'autonomie, au contact de l'objet.

Ils disposent ainsi d'un pouvoir d'anamorphose et de métamorphose qui rapproche cet univers du Pays des Merveilles de Lewis Carroll. Au Pays des Merveilles, comme dans l'univers des nouvelles néo-zélandaises, les formes sont altérées, les identités sont échangeables. Dans « Sun and Moon », les métamorphoses abondent: « flower pots looked like funny awfully nice hats », (154); « all the lights were red roses »; « in the middle [of the room] was a lake with rose petals floating on it »; « two silver lions with wings had fruit on

²⁷⁸ HANKIN, Cherry. « Katherine Mansfield and the Cult of Childhood. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 30.

²⁷⁹ Dans le récit de son enfance, Janet Frame fait mention à deux reprises des expéditions d'exploration du territoire en quête de trésors auxquelles elle se livre avec bonheur avec ses amis. Cf. le premier tome de son autobiographie, *To the Is-land*. FRAME, *op. cit.*

their backs and the salt-cellars were tiny birds drinking out of basins » (155). Sun et Moon ne rêvent pas, contrairement à Alice, mais l'imagination dont ils font preuve traduit leurs envies.

Ce pouvoir leur donne également la possibilité de faire fi des distinctions entre l'humain et l'animal, et même d'amener les deux règnes à se chevaucher, par le biais de l'anthropomorphisme et du zoomorphisme. On trouve une marque de l'anthropomorphisme dans « Prelude » lorsque Pat montre les canards aux jeunes enfants et qu'ils apparaissent comme des militaires, membres de l'armée irlandaise, tant ils sont bien alignés (45). Le zoomorphisme se manifeste lorsque Kezia découvre sa nouvelle maison dans la même nouvelle : « The soft white bulk of [the house] lay stretched upon the garden like a sleeping beast. And now one and now another of the windows leaped into light » (18). Qui plus est, les enfants eux-mêmes se transforment en animaux dans « At the Bay ». Réunis pour jouer, les enfants se choisissent des identités animales. Il ne s'agit pas d'un simple déguisement, d'une simple mascarade, mais plutôt d'un jeu de rôles, l'étape qui précède la mutation et l'incarnation. Leurs prénoms sont remplacés par des noms d'animaux (« the bull was cross with her ») et ils s'expriment par onomatopées (« Cock-a-doodle-do! », « Hee haws! », « Bss-ss! », « Mooe-ooo-er! », « Baa! », 234). Le rassemblement zoomorphique se présente comme l'exact opposé des réunions à l'heure du thé, dans *Alice au Pays des Merveilles*²⁸⁰. La rencontre de l'enfant avec son environnement est bien, comme l'a dit Cherry Hankin²⁸¹, une forme de nostalgie de l'enfance, une forme d'échappatoire trouvée dans le pouvoir de l'esprit, réflexe d'auto-défense contre l'intuition d'une corruption du monde adulte, résolution par l'imaginaire de ce que Richard Peterson a nommé « the natural conflict between the innocent and receptive world of the child and the insensitive, socially conscious adult world »²⁸². L'inconscient de l'enfant le conduit à la rencontre d'un monde dont le potentiel sensoriel est infini. La fusion de l'intime inviolé et du monde extérieur aboutit à une rencontre des plus fertiles.

²⁸⁰ Cf. plus particulièrement le chapitre 7, « A Mad Tea Party. » In CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland & Through the Looking-Glass*. London: Worsdworth, (1865; 1871) 2001, pp. 90-108.

²⁸¹ HANKIN, « Katherine Mansfield and the cult of childhood, » p. 28.

²⁸² PETERSON, Richard F. « The Circle of Truth: The Stories of Katherine Mansfield and Mary Lavin ». *Modern Fiction Studies* 24.3, *op. cit.*, p. 390.

DEUXIÈME PARTIE : CONFLUENCES INTERNATIONALES

La première partie de la réflexion sur une problématique de la rencontre a permis de constater le subtil élargissement du concept de subjectivité à celui d'univers intime selon Katherine Mansfield. Elle a également mis à jour l'hypertrophie de l'univers intime des personnages de Katherine Mansfield, une hypertrophie proportionnelle à la place qui lui est accordée dans l'œuvre fictionnelle, et dans ce travail de recherche. Manifestation d'un foisonnement de l'inconscient autant que symptôme d'une subjectivité en quête d'un lieu où s'exprimer, cette dernière envahit l'œuvre de Mansfield et influence très largement l'orientation majeure prise par la critique récente et plus ancienne.

S'éloigner de cette perspective intime pour évoluer vers le registre impersonnel pose deux questions, dont la première a trait à la cohérence de l'œuvre, et la seconde à son organisation. Comment une analyse sociétale ou une approche post-coloniale¹ peuvent-elles s'insérer dans ce parti-pris diégétique et esthétique afin de former un ensemble homogène ? C'est parce que la rencontre s'inscrit nécessairement dans des contraintes spatiales qu'une telle évolution est possible, voire indispensable. L'espace de la rencontre relève certes du registre intime, mais celui-ci est nécessairement affecté par l'organisation sociale et géopolitique. Si l'on considère, en outre, l'origine coloniale de Mansfield, ainsi que l'attention portée à la fois à l'espace néo-zélandais et à l'espace européen, on comprendra que la quête existentielle vise certes à trouver sa place dans le monde par rapport à l'autre sexuel, mais aussi par rapport à l'autre social, et incidemment, racial ou national.

Comment la rencontre, phénomène dynamique, peut-elle s'inscrire dans la structuration sociale ou nationale, voire internationale ? La confusion qui existe encore chez certains entre idéologie et politique n'a pas lieu d'être chez Mansfield. En 1922, elle écrivait à D. Brett : « It's fascinating to think about nations and their 'significance' in the history of the world. I mean in the spiritual history². » C'est parce que Mansfield s'est intéressée à la construction d'une identité selon une perspective culturelle et morale (c'est ainsi qu'on pourrait entendre le terme « spiritual ») plutôt que politique, que la problématique de l'intersubjectivité a su céder du terrain à celle de la sociabilité, de la nationalité, et de l'internationalité. L'une et l'autre ont en commun d'accorder la priorité aux définitions identitaires et relationnelles, sinon comportementales. L'organisation des flux intimes est aussi canalisée par la structure sociale et géopolitique. Les nouvelles invitent donc à porter un

¹ Ce terme, dont l'association avec l'œuvre de Mansfield a été remise en cause dès l'introduction, exige une définition qui justifie son emploi : il faut donc l'entendre ici uniquement en tant que « relatif à la représentation de la vie de la colonie ».

² MANSFIELD, « To the Hon. Dorothy Brett, 9 March 1922. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, pp. 257-258.

regard plus attentif à ces structures, afin de déterminer si celles-ci sont fondamentalement séparatrices, ou peuvent constituer un support au lien social.

CHAPITRE 1 : Dynamique des classes et structure de l'espace social

Malgré son admiration pour Tchekhov³, Mansfield, comme nombre de ses contemporains modernistes, n'est que très peu intéressée par le réalisme social⁴. Ceux de ses critiques qui, à l'instar de C. K. Stead⁵, ont tenté d'en chercher les preuves n'ont pu en trouver que des traces dispersées dans son œuvre. En revanche, les répercussions indirectes de l'organisation sociale et nationale de même que leurs motivations individuelles et collectives ont su retenir son attention. À la lecture des nouvelles, la nécessité d'aborder la question sociale puis nationale paraît en effet évidente. Il s'agira alors de saisir quelles sont les entités susceptibles de se rencontrer sur un plan social national et supra national, et selon quelles modalités, à l'intérieur des structures artificiellement construites, ou au mépris de celles-ci.

1. Structures invisibles

En leur qualité séparatrice, les structures économiques qui se manifestent dans les nouvelles reproduisent l'organisation en échelles de pouvoir et de richesse héritées du XIX^{ème} siècle britannique. La première de celles-ci est le nivellement des strates sociales. Ce nivellement repose en premier lieu sur la mise en place de signes ostentatoires, comme autant de panneaux indicateurs des directions à suivre afin d'éviter la confusion des codes, et des strates. Le système de la mode de Barthes, « poétique du vêtement » et « analyse structurale du vêtement féminin⁶ », trouve une illustration dans une problématique sociale. Dans « At the Bay », le regard porté sur Mrs. Kember par Beryl Fairfield est empreint de mépris. Celui-ci glisse pendant quelques instants vers la femme de chambre des Kember, Gladys : « Glad-eyes, a red bow in her hair instead of a cap, and white shoes, came running with an impudent smile » (218). A première vue, la description de Gladys ne fait que compléter le portrait d'une Mrs. Kember aux manières et à la tenue inappropriées. Si l'on considère la tenue de Gladys de

³ Les références directes ou indirectes à Tchekhov sont nombreuses dans ses notes et lettres, mais on retiendra cet extrait d'une entrée de son journal, datée du 5 janvier 1920, qui témoigne du sérieux de son intérêt envers l'auteur russe : « Worked on Tchekhov all day. » MANSFIELD, « January 5. » *Ibid.*, p. 164.

⁴ A l'exception de trois nouvelles où l'empreinte réaliste est manifeste. Celle-ci sera analysée plus en détail dans une troisième partie.

⁵ Dans son essai intitulé « Katherine Mansfield as Colonial Realist » parvient certes à dégager des éléments stylistiques relevant d'un effet de réel, mais le terme « realist » dans son emploi littéraire, en tant que courant, n'est jamais pleinement justifié. Cf. STEAD, C. K. « Katherine Mansfield as Colonial Realist. » *Commonwealth - Essays and Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield »* 4, *op. cit.*, pp. 13-17.

⁶ BARTHES, « Système de la Mode, » pp. 897, 1133.

plus près, on remarque que le regard de Beryl considère la portée sociale de la tenue plus que son extravagance. Alors qu'elle travaille, Gladys porte un ruban rouge dans les cheveux – or, l'ornement est réservé aux strates supérieures, qui ont les moyens de faire du vêtement un objet de mise en valeur plus qu'un objet utilitaire. Qui plus est, elle porte des chaussures blanches, couleur habituellement portée par la bourgeoisie qui emploie les lingères capables de se charger de la lessive. Une domestique, par sa fonction qui la ramène au nettoyage, à la saleté, donc, n'a pas lieu de porter de telles chaussures. Beryl n'admet pas cette exhibition transgressive : son regard porté sur Gladys, de la tête aux pieds, imprime un mouvement vers le bas qui ramène la domestique à son statut initial, au pied de l'échelle sociale.

On a vu le rôle majeur joué par le regard et la voix dans la rencontre intersubjective⁷. L'exemple offert par Gladys suggère que ce rôle s'étend au cadre socio-économique. Le regard et la voix rendent visible et audible la hiérarchisation sociale. Beryl Fairfield incarne cette tendance de façon récurrente, et notamment dans « Prelude ». Ses rapports avec Alice, la domestique des Burnell, sont bien sûr déterminés par la fonction de la domestique, et par le statut social de Beryl. Mais chaque contact entre les deux femmes est l'occasion de rappeler à Alice où elle se situe, c'est-à-dire au plus bas niveau :

Oh, Alice was wild. She wasn't one to mind being told, but there was something in the way Miss Beryl had of speaking to her that she couldn't stand. Oh, that she couldn't. It made her curl up inside, as you might say, and she fair trembled. But what Alice really hated Miss Beryl for was that she made her feel low. She talked to Alice in a very special voice as though she wasn't quite all there; [...] (49)

Le ton employé par Beryl donne donc la direction du nivellement social. L'intimidation qui en résulte écrase Alice, réduite à une position fœtale symbolique, celle du dernier recours afin de se protéger contre l'agression extérieure. L'impuissance d'Alice face à ce nivellement trouve quant à elle un écho dans la répétition de « couldn't ».

La structure socio-économique s'imprime dans les corps, module la qualité de la voix et le mouvement du regard. C'est ainsi que la hiérarchie sociale à l'école des enfants Burnell – mixte socialement et sur un plan sexuel – est restituée dans « The Doll's House ». C'est l'institutrice qui incarne ce rappel à l'ordre :

⁷ Cf. *supra*.

[...] The Kelveys were shunned by everybody. Even the teacher had a special voice for them, and a special smile for the other children when Lil Kelvey came up to her desk with a bunch of dreadfully common-looking flowers. (386)

Le nivellement est double dans ce passage: représenté dans l'espace par la position de l'institutrice à son bureau (sur une estrade ?), et évoqué par la voix – cette voix « spéciale »⁸ dont la tonalité condescendante n'est pas explicite, car elle briserait l'illusion de normalité. L'œuvre autobiographique de Janet Frame, elle, a rendu ce nivellement plus explicite : constatant un même mépris envers les enfants issus des campagnes moins favorisées, Janet reconnaît là, sans aucune ambiguïté possible, une manifestation de ce nivellement. Et de même que Miss Gibson, l'institutrice de Frame, accorde une attention bienveillante au « Group » des enfants dominants socialement⁹, le sourire de l'institutrice de « The Doll's House » adressé aux autres enfants de la classe est une ouverture engageante évoquée dans un développement antérieur¹⁰, marque d'une connivence inclusive pour les uns, et exclusive pour Lil Kelvey¹¹.

Paradoxalement, la hiérarchie sclérosée est également entretenue par le mouvement perpétuel et identique qui n'est donc pas le signe d'une évolution, mais d'un positionnement sans cesse réaffirmé. « Mr. and Mrs. Williams », qui évoque les menus tracas d'un couple relativement aisé de la classe moyenne, illustre le mouvement unilatéral commun à tous leurs semblables :

“Switzerland! What the dickens are they going there for?”

[...] But nobody ever plunged so far away from home at that time of year. It was not considered “necessary” – as golf, bridge, a summer holiday at the sea, an account at Harrods' and a small car as soon as one could afford it, were considered necessary.... (498)

L'hyponyme de « go », « plunge », vient spécifier le mouvement des Williams en lui ajoutant une connotation de danger. Celle-ci révèle le manquement au mouvement collectif

⁸ Dans d'autres contextes, cette voix « spéciale » est également celle dont on use pour s'adresser aux malades mentaux. L'analogie se crée donc ici entre figures de la marginalité sociale et mentale.

⁹ FRAME, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰ Cf. *supra*.

¹¹ En contrepoint, et sur un plan métadiégétique, de tels gros plans sur une domestique ou des enfants de parents sans le sou au début du XX^{ème} siècle apparaissent comme un surgissement – parmi les nombreux autres dans l'œuvre de Mansfield – de la « lower class » au sein d'une littérature bourgeoise. C'est donc une rencontre entre les membres fictionnels de ce qui est pourtant une réalité sociale et les lecteurs « bourgeois » de cette même fiction que Katherine Mansfield opère. La fiction, le virtuel, donc, reste la condition d'une telle rencontre.

qui destine la classe des Williams à se servir chez Harrods, à partir en villégiature en été, etc. Le voyage à l'étranger relève du rituel social – des pré-requis à l'admission dans le cercle bourgeois, au même titre que les biens matériels (articles de chez Harrods), et autres loisirs (bridge, golf). Les Williams, comme leurs amis de Wickenham, sont impliqués dans des mouvements prédéfinis, et reproduits à l'infini. Tout manquement est alors perçu, au mieux comme une extravagance, au pire comme un geste suspect. L'extravagance consiste ici à engager une dépense hors-classe, et hors-piste, sur un parcours pourtant balisé.

Ceux qui se situent au bas de l'échelle et qui s'aventurent hors-piste sont condamnés à une course folle qui ne leur permettra pas de rattraper et de se maintenir à la hauteur des autres. Le couple de « The Escape », lui aussi aisé, quitte l'établissement qui les a accueillis pour quelque temps. Leur voiture les emporte au loin à vive allure, mais derrière eux, des enfants défavorisés s'élancent à la poursuite de la voiture, espérant vendre quelques fleurs. Leur enthousiasme leur permet tout d'abord de se maintenir à la hauteur de la voiture (« running beside the carriage », 199). Le rejet de la femme dans la voiture brise l'enthousiasme et l'élan des enfants : « They stopped running, lagged behind » (199). Se hisser hors de sa condition d'indigent est un effort voué à l'échec ; tenter de toucher les classes supérieures afin de parvenir à gagner quelques sous est sans espoir. D'« à côté » les enfants passent à l'« arrière » : ils sont rétrogradés. Le nivellement social n'empêche pas le mouvement, tant qu'il respecte le classement par catégories, dans la projection imaginaire de l'organisation sociale, ainsi que dans l'espace.

D'autres encore sont piégés en arrière-plan, comme l'est Miss Anderson, la dame de compagnie de Mrs. Fawcett dans « The Doves' Nest » : « But Miss Anderson, Mother's new companion, never was on the spot when she was wanted » (439); « Miss Anderson rustled, rustled about the house like a dead leaf » (447). « Étant à l'intersection de plusieurs mondes domestiques [...], [la dame de compagnie, comme la gouvernante], circule entre plusieurs statuts, rendue quasi transparente par la vacuité des liens noués avec autrui¹² », écrit N. Heinich. Condamnée par sa fonction à un second rôle dans l'organisation sociale de la maison, Miss Anderson s'est également glissée « dans un angle mort¹³ », jusqu'à faire partie du décor (comme le suggère la métaphore de la feuille) ou devenir invisible. L'espace social imaginaire s'impose à l'espace géographique.

¹² HEINICH, *op. cit.*, p. 254.

¹³ *Ibid.*, p. 255.

Le nivellement spatial révèle ainsi l'organisation topographique et architecturale imprimée par la structure socio-économique. Il ne s'agit alors plus uniquement d'organisation verticale, de nivellement, mais également d'organisation horizontale, de cloisonnement, symbolique ou réel. « The Garden-Party » offre un exemple de ce cloisonnement. D'une façon légèrement caricaturale qui trahit un humour certain, la voix narrative donne à voir le cloisonnement entre l'univers de Mrs. Sheridan et celui du charpentier qui vient de décéder, tel qu'il est envisagé par Mrs. Sheridan, la bourgeoise néo-zélandaise. Lorsque la nouvelle est annoncée et menace l'organisation de la garden-party, vient l'heure de considérer l'organisation spatiale :

“But we can't possibly have a garden-party with a man dead just outside the front gate.”

That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore and they had no right to be in the neighbourhood at all. [...] The very smoke coming out of their chimneys was poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurled from the Sheridans' chimneys. [...] When the Sheridans were little they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown-up Laura and Laurie on their prowls sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. (254)

La ligne séparatrice dessinée sur le sol, cette large route, est la trace tangible du cloisonnement. L'espace est distribué en deux aires distinctes, suggérées par les multiples systèmes binaires, dont celui opposant les deux fumées de cheminée, l'une prospère, l'autre bien maigre, ainsi que l'opposition entre espace sain et espace contaminé. L'ironie de ce cloisonnement, établi dans un périmètre très restreint, trouve son apogée dans la langue, et plus précisément dans l'expression « far too near », où la polysémie de « far » (qui signifie « beaucoup » ici mais évoque aussi l'éloignement) réunit distance (« far ») et proximité (« near »), pour les séparer irrémédiablement par l'entremise de « too ». La raideur de Mrs. Sheridan face à cet état de fait trouve elle aussi une expression dans la langue : réticente à l'idée que les enfants aillent vers cet autre univers, elle préfère recourir au générique, au pronom personnel « one », oblitérant la personnalisation, et se réfugiant dans le lieu commun afin d'accepter l'inacceptable.

L'organisation du paysage semi-rural néo-zélandais de « The Garden-Party » trouve un reflet imparfait dans les paysages urbains de Londres. Katherine Mansfield, la provinciale néo-zélandaise manifeste un intérêt certain pour les mutations urbaines, comme Dickens l'avait fait avant elle, à plus large échelle¹⁴. permettant à son lecteur d'évaluer l'importance du développement architectural sous un angle pratique et symbolique. « Ma Parker » a déjà montré le nivellement par la voix et le regard, et « The Tiredness of Rosabel » révèle la structuration architecturale urbaine. Lorsqu'elle atteint enfin son appartement, Rosabel doit encore grimper plusieurs étages par l'escalier :

She was more than glad to reach Richmond Road, but from the corner of the street until she came to No. 26 she thought of those four flights of stairs. Oh, why four flights! It was really criminal to expect people to live so high up. Every house ought to have a lift, something simple and inexpensive, or else an electric staircase like the one at Earl's Court – but four flights! (514)

L'héritage victorien semble bien ancré – Rosabel, petite employée de chapellerie, est reléguée aux étages les plus élevés des immeubles, comme le sont les domestiques de maison. L'ascenseur est réservé aux foyers aisés, comme l'est l'électricité. S'ajoute encore un second type de compartimentation, entre ombre et lumière, entre le froid et la chaleur. La réalité du quotidien de Rosabel s'oppose à sa vie fantasmée. Alors que son fantasme la mène d'une pièce luxueuse à l'autre, accueillie à trois reprises par un feu de cheminée (517, 518), l'autre Rosabel n'est plus que « the girl crouched on the floor in the dark », « cuddling down in the darkness » (518) dans sa chambre. Le cloisonnement entre ces deux vies n'est que virtuel, mais repose sur une réalité sociale où la véritable Rosabel ne pourrait prétendre à un tel luxe. Cette réalité distingue les catégories socio-économiques par l'aménagement des intérieurs.

L'extérieur urbain, lui, s'il semble ouvrir des perspectives de rencontre entre les représentants de toutes ces catégories socio-économiques, est toutefois trompeur. Les véhicules qui conduisent chacun à travers la ville, et potentiellement les uns vers les autres, en sont les premiers agents. Le parcours suivi par la jeune femme à la sortie de son travail

¹⁴ En 1919, dans l'une de ses critiques littéraires, elle décrivait d'ailleurs Dickens « as a fellow passionate explorer, with London for a dark continent, and surely as strange a collection of animals as could be discovered in any jungle to wonder at, to watch, and to track to their lairs. » MANSFIELD, « A Victorian Jungle. » *In Novels and Novelists*, p. 16.

comporte quelques signes de cette fourberie, la plupart contenus dans une imagerie fondée sur la lumière :

Rosabel looked out of the windows; the street was blurred and misty, but light slightly striking on the panes turned their dullness to opal and silver, and the jewellers' shops seen through this, were fairy palaces. [...] There was a sickening smell of humanity – it seemed to be oozing out of everybody in the bus – and everybody had the same expression, sitting so still, staring in front of them. (514)

Le passage présente une structure complexe en deux parties. La première, où la lumière diffuse le dispute à la brume, présente le bus comme un rempart contre les agressions de la rue. Le bus transporte Rosabel et les autres passagers à travers le labyrinthe de rues à travers Westbourne Grove et Richmond Road (514). Paradoxalement, ce rempart, qui réunit les uns et les autres de façon indifférenciée sur le plan social, ce lieu mouvant de rencontre, donc, est aussi à l'origine de l'auto-intoxication humaine. L'humanité épuisée par la journée de labeur s'auto-asphyxie dans cet espace confiné. L'immobilisme des passagers, figés dans une position identique, regard perdu dans le vide, évoque les images d'aliénation par le rythme urbain et au caractère impersonnel des rapports humains qui deviendront un sujet littéraire de prédilection à partir des années 50. Le regard ne se pose plus sur l'autre : il est happé par le vide. La modernité urbaine a fait des hommes des aveugles : des bâtiments à étages organisés en fonction de la catégorie socio-économique de chacun les ont séparés. Elle a rassemblé la foule dans un moyen de transport « en commun » pour, finalement, priver chacun de son individualité et de tout dynamisme : le « mouvement vers » de la rencontre n'est plus envisageable.

1. Transgresser ou transcender

Certains, pourtant, dans l'univers fictionnel de Katherine Mansfield, laissent à penser qu'une transcendance du nivellement et du cloisonnement est possible. La civilisation, dans son obsession de la répartition des tâches et de l'organisation du territoire, a éloigné les perspectives de rencontre entre catégories socio-économiques. Mais il semble que ce qu'il reste d'instinct en chacun puisse, en certaines circonstances, constituer un relais salvateur. Selon Adam Sorkin, Laura Sheridan présente un cas d'isolement multiple, « sheltered physically by her family and morally and psychologically by her mother's spiritual myopia,

insulated by her social status¹⁵. » Cependant, ces multiples contraintes cèdent. Lorsque des circonstances inhabituelles mettent en présence des individus dont le statut social les sépare habituellement, c'est tout d'abord l'instinct qui refait surface pour dévoiler un certain sentiment de peur, l'« inquiétante étrangeté¹⁶ » qui est perçue en l'autre. « The Garden-Party » met en scène un tel épisode, lorsque Laura Sheridan, fille de bonne famille néo-zélandaise, fait la connaissance des ouvriers venus installer la tente destinée à accueillir la garden-party. Laura est très nerveuse à l'idée de devoir communiquer avec ces derniers. Leur réaction trahit une certaine clairvoyance quant à cet état émotionnel :

His smile was so easy, so friendly, that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. "Cheer up, we won't bite," their smile seemed to say. How very nice workmen were! (246)

A nouveau, regard et sourire s'imposent comme entrée possible, au tout au moins, en tant qu'invitation dans un univers social méconnu. L'expression familière « we won't bite » suggère le danger perçu de façon sous-jacente face à l'inconnu ou au méconnu. La réserve qui était le premier instinct de Laura cède pour laisser place à des sentiments contraires dont les intensificateurs « so » et « such » rendent compte de façon exagérée. La surprise face à ces hommes « accessibles » justifie l'emploi de ces intensificateurs.

Le renversement devenu possible, la transcendance des structures socio-économiques séparatrices semble devoir se jouer à un niveau émotionnel dont la première manifestation est la sympathie :

Why couldn't she have workmen for friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.

It's all the fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom.... (248)

¹⁵ SORKIN, Adam J. « Katherine Mansfield's "The Garden Party": Style and Social Occasion. » *Modern Fiction Studies* 24.3, *op. cit.*, p. 445.

¹⁶ Selon la définition de Freud, « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier ». FREUD, Sigmund. « *L'inquiétante étrangeté* » et autres essais. Trad. Fernand CAMBON. Paris : Gallimard, (1919) 1985, p. 215.

Laura pense ne pas ressentir la barrière des classes, ce qui lui permet d'en conclure, de façon très expéditive, qu'elle éprouve de la sympathie pour ces hommes, voire une possible connivence. Mais le passage est marqué par quelques signes qui suggèrent une conclusion hâtive : la structure binaire hyperbolique, « not a bit, not an atom », des quantitatifs hyperboliques « all » et « much ». C'est que Laura, dans son enthousiasme ébahi, a omis une étape essentielle du mouvement vers l'autre : l'empathie, cette capacité à comprendre l'autre d'un point de vue rationnel et émotionnel, sans pour autant partager son mode vie, ses pensées ou son ressenti. Les mots employés par Katherine Mansfield trahissent cet état de fait : « She felt just like a work-girl » (248). Le comparatif « like » rend explicite l'analogie que Laura voudrait voir entre elle et le monde ouvrier. De la part de Katherine Mansfield, qui préfère la suggestion à l'affirmation, le terme « like » vient au contraire souligner les imperfections du sentiment prétendument empathique. Rien du ressenti des ouvriers n'est suggéré, rien, donc, qui puisse créer un pont avec celui de Laura.

Il semble en fait que le mouvement empathique entre classes doive toujours être faussé par un sentiment autre, moins noble, comme c'est le cas dans « The Escape » et « Revelations ». Lorsque les petits mendiants suivent la voiture des protagonistes de « The Escape » afin de leur vendre quelques fleurs, les réactions du couple face aux enfants semblent traduire le paradoxe inhérent à la rencontre avec des individus de condition inférieure. La focalisation sur le personnage masculin dévoile une empathie profonde, qui a évolué vers la compassion, si ce n'est la pitié : « Poor little mice ! », pense-t-il, prêt à leur donner quelques pièces (199). « La *pitié*, cette affection fondamentale, » dont parle Derrida¹⁷, « aussi primitive que l'amour de soi, et qui nous unit naturellement à autrui » ébauche le mouvement. Mais ce mouvement empathique sincère est immédiatement contrebalancé par l'exclamation, cette fois-ci dans le discours direct libre, de sa femme : « Horrid little monkeys ! » (199). Les deux exclamations se répondent clairement, bien que relevant de deux types de discours différents. Construites à partir de trois termes, fondées sur la métaphore animale, et toutes deux exclamatives, les deux phrases expriment le paradoxe entre empathie et mépris. Mais alors que la première relève de la pensée intime, et, de fait, n'atteint pas les enfants, la seconde s'extériorise. La rencontre entre cette femme et les enfants devient une

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 154. Italiques de Derrida.

agression verbale teintée de racisme¹⁸. L'empathie spontanée se trouve écrasée par un mépris étayé par le préjugé issu des structures sociales.

Il ne s'agit pas de généraliser cet exemple pour en conclure à l'opposition radicale entre instinct et raison, entre nature et culture. Car l'empathie naturelle rencontre une opposition qui relève elle aussi de l'instinct, sinon de la pulsion¹⁹. « A Cup of Tea » concentre cette lutte en la personne de Rosemary Fell. L'épouse comblée sur le plan matériel, mais dont l'oisiveté creuse le vide de son existence, rencontre par hasard une jeune mendicante alors qu'elle sort d'une boutique d'antiquités. Lorsqu'elle décide de ramener la jeune fille chez elle afin de lui offrir un thé, Rosemary fait preuve d'empathie et de délicatesse, souhaitant éviter son humiliation face aux domestiques : « she wanted to spare this poor little thing from being stared at by the servants » (402). Lorsqu'elle commence à pleurer, la compassion s'empare de Rosemary : « She really was touched beyond words » (403). Mais le mouvement spontané vers la jeune fille trouve ses limites lorsque plusieurs autres émotions et sentiments le disputent à l'empathie et à la compassion. Face aux pleurs, la réaction de Rosemary est en fait double : d'une part, la compassion, d'autre part, une pulsion voyeuriste. Pour Rosemary, « It was a terrible and fascinating moment » (403). Rosemary adopte l'attitude qu'elle craignait voir apparaître chez ses domestiques. L'empathie, élan dénué de motivations secondaires, cède face au voyeurisme, phénomène déviant à connotation non plus émotionnelle, mais morale. A ceci s'ajoute l'égoïsme de cette femme. Lorsqu'elle réalise, suite au commentaire de son mari au sujet du physique agréable de la jeune mendicante, que cette dernière peut être une rivale, la compassion disparaît au profit de la jalousie et du rejet. Rosemary éconduit la jeune femme (405-406). Le mouvement vers l'autre social est interrompu par le centrage sur soi, avec pour résultat un nouvel éloignement. L'ostracisme social naît donc en partie de la structuration de l'environnement social, mais aussi des pulsions individuelles.

Malgré tout, la transcendance des structures et le dépassement des pulsions existent dans la fiction mansfieldienne. Cependant, il semble que cette transcendance ne puisse

¹⁸ La référence au singe étant communément utilisée en tant qu'insulte raciale envers les personnes de couleur, considérées comme inférieures racialement, l'insulte s'étend à ceux qui appartiennent à une classe inférieure sur le plan socio-économique.

¹⁹ Il est nécessaire de marquer la distinction entre instinct et pulsion. Là où le premier décrit « un comportement préformé dont le schème est héréditairement fixé et qui se répète », la pulsion est une dérivée de ce schéma qui se caractérise par une poussée dynamique et par une urgence de satisfaction. Cf. la synthèse de Jean Laplanche, inspirée de travaux de Freud. LAPLANCHE, Jean. *Vie et mort en psychanalyse*. Paris : P.U.F., (1970) 2008, pp. 19-24.

intervenir que dans l'éphémère de l'instant. « A Cup of Tea » en est l'illustration. Rosemary a su s'intéresser à la jeune fille, aller vers elle, et l'accompagner, se tenir à ses côtés pour la soutenir lorsqu'elle a eu faim ou a pleuré. Mais la structuration des rapports socio-économiques a très vite repris le dessus, lorsque le rapprochement entre la riche Londonienne et la mendicante a menacé l'équilibre affectif et la condition sociale – le mariage – de Rosemary. Cette structure refait surface sous la forme pécuniaire. Afin de renvoyer la jeune mendicante à son univers et à sa condition, Rosemary décide de lui offrir une compensation financière :

Pretty! Absolutely lovely! Bowled over! Her heart beat like a heavy bell. Pretty! Lovely! She drew the cheque-book towards her. But no, cheques would be no use, of course. She opened a drawer and took out five pound notes, looked at them, put two back, and holding the three squeezed in her hand, she went back to her bedroom. (406)

La rencontre des classes, lorsqu'elle peut avoir lieu, aboutit à un retour à la place initiale de chacun. « The Doll's House » en offre une image tout aussi vérifiable, quoique plus symbolique. Les enfants Kelvey, filles d'une lavandière et d'un détenu, ne sont pas autorisées à voir la maison de poupées des petites Burnell : « the line had to be drawn somewhere. It was drawn at the Kelveys. » (384). Les lignes séparatrices réapparaissent dans cette école mixte, et devant le palier des Burnell. Mais les Kelvey parviennent enfin à voir la maison de poupées, pour quelques brefs instants, avant que la tante Beryl ne les chasse. On retrouve alors les petites filles pour un ultime tableau : « When the Kelveys were well out of sight of the Burnells', they sat down to rest on a big red drainpipe by the side of the road. » (391). La position des fillettes est doublement symbolique: sur le bord de la route, en marge, donc, des flux majeurs, et sur un tuyau d'évacuation d'eaux usées, qui expulse les rejets. Échapper à sa condition, sinon pour entrer en contact avec l'autre social, au moins pour avoir un aperçu de sa condition, est une impossibilité mécanique, que les ressorts sociaux très peu souples ne permettent que dans l'éphémère de l'instant.

La rencontre des classes, soumise aux pressions structurelles, ne peut donc avoir lieu de façon aisée, et ne peut s'envisager uniquement comme un mouvement convergent. Des détours ou compromis sont nécessaires. Parmi ceux-ci, on trouve quelques manifestations, certes insatisfaisantes, d'un rapport ou d'un mouvement, qui viennent s'opposer à la sclérose. Une forme de mixité sociale se manifeste en certaines occasions et en certains lieux. Parmi ceux-ci, le jardin public, qui sert de toile de fond à « Miss Brill ». Le jardin est l'espace public

par excellence, lieu voulu comme celui du rassemblement, qui n'appartient à personne, et n'est donc pas soumis aux échelles de richesse ou de pouvoir. Là, on retrouve dans un espace restreint, « little boys with big white silk bows under their chins », « young soldiers », « two peasant women », « a cold pale nun », « an ermine toque and a gentleman », etc. (332-333). Mais si tous déambulent dans un même espace, les flux de circulation ne se croisent pas ou ne mènent qu'à des frôlements du regard (celui de Miss Brill). De façon similaire, dans « Bank Holiday », « a crowd collects » (364), à l'occasion d'un jour férié, autour de stands de fête communale (364-365). L'élément fédérateur est constitué par les attractions offertes par divers saltimbanques. Mais aucune interaction entre les différents protagonistes n'intervient. À peine la nouvelle peut-elle être considérée comme un enchaînement de scènes multiples, donnant voix à divers personnages. La scène n'est pas encore une cacophonie, mais elle est une polyphonie sans mélodie collective où l'unique concession faite à une possible rencontre des catégories sociales consiste en le partage d'une activité unique et collective. La notion de partage est donc revisitée dans « Miss Brill » comme dans « Bank Holiday » : il ne s'agit plus d'un idéal intersubjectif transcendant les structures sociales séparatrices mais d'un compromis où l'activité ou la localisation commune n'empêche pas la distance de se maintenir entre tous. La vocation communautaire de l'espace public est renvoyée à l'utopie.

Il semble bien difficile de passer outre la structure sociale. Ceux qui y parviennent s'embarquent dans un processus transgressif qu'ils ne peuvent mener à bien que par la brutalité, ou furtivement, comme on traverse une frontière dans la clandestinité. Laura, dans « The Garden Party », ne peut traverser la route qui la sépare des petites maisons des ouvriers qu'à la tombée du jour :

It was growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. [...]

Now the broad road was crossed. The lane began, smoky and dark.
(258-259)

Les multiples nuances d'ombre et de lumière mentionnées ici font de cette traversée vers l'autre social une descente vers l'ombre du creux, the « hollow ». La transgression est rendue possible par le travestissement, sous la lumière indistincte du crépuscule, entre chien et loup, qui vide le chien de sa substance (« a shadow »), et permet de faire de Laura elle aussi, une figure de l'entre-deux. Les Kelvey de « The Doll's House » ne peuvent partager un instant avec la petite Kezia que si toutes ont recours à la feinte :

There were visitors. Isabel and Lottie, who liked visitors, went upstairs to change their pinafores. But Kiezia thieved out at the back. [...] The Kelveys came nearer, and beside them walked their shadows, very long, stretching right across the road with their heads in the buttercups. [...] Like two little stray cats they followed across the courtyard to where the doll's house stood. (390)

Katherine Mansfield joue avec les frontières morphologiques de la langue pour mieux donner à voir la transgression des frontières sociales. La recatégorisation du nom « thief », voleur, en verbe prépositionnel, suggère déjà que Kezia bafoue un interdit en se dirigeant vers l'extérieur, telle une criminelle. Les enfants Kelvey, elles, sont assimilées à des chats errants, en marge, traversant la route vers le lieu où l'ordre domestique règne, et retenus de l'autre côté de la route par leurs ombres récalcitrantes. Lorsque Rosemary Fell propose à la mendicante de « A Cup of Tea » de prendre le thé chez elle, la jeune fille se méprend : « “You – you're not taking me to the police station ?” she stammered » (401). La question sous-entend que la présence de la mendicante dans un quartier aisé est en soi une transgression. Mais Rosemary bouscule les barrières, et jouit d'une autre transgression qui consiste à refuser la direction imposée par la loi (le commissariat de police), pour l'entraîner dans une direction opposée, l'espace domestique bourgeois. Cette jouissance de la transgression affleure lorsque Rosemary décide d'emmener Miss Smith avec elle : « Supposing she took the girl home ? Supposing she did do one of those things she was reading about or seeing on the stage, what would happen? It would be thrilling. » (401). Mais la jouissance transgressive n'est possible que parce qu'elle est davantage motivée par l'égoïsme que par le désir de subvertir un ordre, dans un mouvement impulsif et, de ce fait, fugitif.

Il s'avère que dans la fiction mansfieldienne, la subversion de l'ordre, si elle peut intervenir, relève de l'exceptionnel. T. O. Beachcroft a vu en l'œuvre de Mansfield une anticipation de la diffusion des théories marxistes, que l'on peut reconnaître dans les motifs du cloisonnement et de la hiérarchisation. En revanche, l'argument selon lequel il faudrait y voir une incitation à un engagement dans une révolution sociale est moins convaincant²⁰. L'audace de Mansfield trouve ses limites dans une approche quelque peu conservatrice, ou tout au moins cynique, de l'ordre social. Car toute rencontre entre différentes classes aboutit généralement à l'ouverture d'un gouffre d'un autre type, d'une béance symbolique qui refuse

²⁰ BEACHCROFT, *art. cit.*, p. 346.

à la rencontre sa transformation en relation. Ce phénomène se manifeste dans « A Cup of Tea », où Rosemary Fell et la jeune mendicante ne parviennent pas à établir un dialogue cohérent, et trouve une explication dans « The Garden Party ». Laura Sheridan fait l'expérience du décalage, de la présence déplacée dans « The Garden Party ». Le gouffre émerge en premier lieu du choc visuel entre les vêtements de deuil sombres de la famille du défunt, l'environnement tout aussi sombre, et les vêtements de Laura : « How her frock shone ! And the bug hat with the velvet streamer – if only it was another hat! » (259). Le point de vue de Laura traduit le malaise qui s'élève de ce gouffre. Celui-ci est d'ailleurs confirmé par l'attitude des personnes en présence. Laura parle à la famille du défunt, mais on ne l'écoute pas :

Laura said, "Are you Mrs. Scott?" But to her horror the woman answered, "Walk in, please, miss," and she was shut in the passage.

"No," said Laura, "I don't want to come in. I only want to leave this basket. Mother sent –"

The little woman in the gloomy passage seemed not to have heard her. "Step this way, please, miss," she said in an oily voice, and Laura followed her. (260)

Le décalage entre les deux femmes ne tient pas tant au fait que Mrs. Scott l'ait entendue ou non, mais plutôt au fait que chacune s'engage dans un dialogue pré-préparé, issu des codes attendant aux attentes de sa classe. Deux dialogues se superposent, et pourtant les répliques échappent les unes aux autres. L'aposiopèse dans la seconde réplique de Laura suggère la voie sans issue dans laquelle les deux femmes se sont engagées. Cette absence d'issue trouve une autre forme d'expression quelques lignes plus bas, lorsque Laura en est réduite aux interrogations rhétoriques au style indirect libre : « What did it mean? [...] What was it all about? » (260). L'incompréhension signifie l'inadéquation entre les deux univers.

Nier cette inadéquation représente une mise en danger de soi. Miss Smith, la jeune mendicante, en a l'intuition. Rosemary, elle, n'est que témoin de la peur, inconsciente du danger qu'elle représente :

"[...] Come and get warm. You look so dreadfully cold."

"I daren't, madam," said the girl, and she edged backwards.

"Oh, please," – Rosemary ran forward – "you mustn't be frightened, you mustn't, really." (402)

Ce « mustn't » employé à deux reprises par Rosemary contient toute l'ambiguïté de la position des deux femmes : épistémique, il traduirait son incrédulité face aux raisons de la peur ; radical, il incarnerait l'autorité sous-jacente à la position sociale de Rosemary. Entre les deux, Miss Smith hésite à transgresser la barrière sociale, malgré l'invitation qui lui est faite. Le prix à payer se vérifie quelques instants plus tard : Miss Smith est rejetée avec désinvolture par Rosemary, renvoyée. Si les choix narratifs de Katherine Mansfield occultent le moment où Rosemary renvoie Miss Smith, et donc la violence de l'instant, déplaçant l'intérêt vers le couple Rosemary-Philip, le lecteur reste paradoxalement plus conscient encore de ce rejet : il est témoin de l'effacement de l'autre social.

Cette oblitération contient un potentiel destructeur qui menace d'exploser. C'est l'expérience qu'en fait Rosabel, dans « The Tiredness of Rosabel ». Lorsqu'une riche cliente essaie des chapeaux dans la boutique où elle officie, Rosabel reste à sa place, en arrière-plan, et ne peut qu'assister à l'exhibition de beauté et de convoitise dont celle-ci l'accable malgré elle. La distance – ici l'impossibilité de pouvoir elle-même se permettre cet étalage frivole – devient insoutenable. La frustration, alliée du désir refoulé, menace de se libérer dans un geste violent : « A sudden, ridiculous feeling of anger seized Rosabel. She longed to throw the lovely, perishable thing in the girl's face, and bent over the hat, flushing » (516). La colère atteint la frontière entre intérieur et extérieur, dessinant une rougeur sur les joues de Rosabel, menaçant à chaque instant de déborder. Seule la peau aura trahi le potentiel destructeur l'espace d'un instant. Le corps est la dernière barrière à la violence sociale. « The Doll's House », en revanche, donne à voir cette violence sociale : lorsque l'orage éclate avec la mise en présence de courants d'air chauds et froids, ascendants et descendants, le mouvement des classes l'une vers l'autre donne lieu à des scènes orageuses d'une violence peu commune. Alors que les enfants Kelveys sont enfin parvenues à voir la maison de poupées de Kezia Burnell, se glissant telles des chats errants dans la propriété Burnell, la colère de Beryl Fairfield s'abat sur les enfants :

“Kezia!”

It was Aunt Beryl's voice. They turned round. At the back door stood Aunt Beryl, staring as if she couldn't believe what she saw.

“How dare you ask the little Kelveys into the courtyard!” said her cold, furious voice. “you know as well as I do, you're not allowed to talk to them. Run away, children, run away at once. And don't come back again,” said Aunt Beryl. And she stepped into the yard and shooed them out as if they were chickens.

“Off you go immediately!” she called, cold and proud.

They did not need telling twice. Burning with shame, shrinking together, Lil huddling along like her mother, our Else dazed, somehow they crossed the big courtyard and squeezed through the white gaze.

“Wicked, disobedient little girl!” said aunt Beryl bitterly to Kezia, and she slammed the doll’s house to. (390)

La scène revêt un caractère proche de l’allégorie biblique. L’aspect blasphématoire du rapprochement des classes, et surtout de l’intrusion des classes inférieures en un lieu interdit, émerge lorsque Beryl s’adresse à Kezia : « wicked » relève d’un vocabulaire souvent employé en référence aux forces démoniaques. De même, l’intervention de Beryl est signalée par une voix venue de nulle part, comme détachée de tout corps : elle entre en scène à la manière d’un Dieu tout puissant désincarné, et rappelle à Kezia, le petit démon, son autorité. Elle s’impose par la voix, permettant un enchaînement d’interjections, mais aussi dans l’espace. Sa présence se fait écrasante, obligeant les enfants Kelvey à se faire toutes petites (« shrinking together », « huddling », « squeezed »). L’autorité sociale bourgeoise envahit l’espace géographique, et par l’analogie biblique, l’espace moral. Contrevenir à cette morale fait de la rencontre des classes un événement mortifère.

Le déchaînement de Beryl, explosion de colère outrancière, reste toutefois quelque peu en décalage avec les profils récurrents des personnages de Katherine Mansfield, plus prompts à intérioriser et s’enfoncer dans les abîmes, qu’à extérioriser. On pourrait ainsi, sans trop prendre de risques, voir dans cette dérogation à la règle une invitation à refuser l’extrémisme moral issu de l’organisation sociale. Certes, les barrières existent, certes, les franchir n’est pas garantie de l’établissement d’une relation. Au contraire, malaise et violence frappent ceux qui sont tentés de franchir les barrières. Pourtant, il reste un lieu possible de rassemblement qui n’appartient ni au visible ni au dicible. Ce sont à nouveau les enfants, gardiens temporaires d’une société prélapsaire, qui en sont les représentants. « The Doll’s House », qui s’ouvrait sur le tableau offert par les filles Burnell, et plus particulièrement Kezia, devant la maison de poupées, se clôt sur un gros plan sur les sœur Kelvey. La première section se termine par un passage consacré à la petite lampe à huile de la maison de poupées : « But the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, “I live here.” The lamp was real. » (384). Des instants passés chez les Burnell, Else Kelvey ne retient pas l’explosion de colère de Beryl mais une image, celle de la même lampe :

Presently our Else nudged up close against her sister. But now she had forgotten the cross lady. She put out a finger and stroked her sister's quill; she smiled her rare smile."

"I seen the little lamp," she said softly. (391)

Rien n'encourageait Else à concentrer son attention sur la lampe. Pourtant, Else et Kezia se retrouvent dans leur fascination pour cet objet. La lampe, objet auquel Katherine Mansfield a de nombreuses fois recours²¹, est l'objet-symbole autour duquel s'établit un dialogue silencieux, un rassemblement tacite où les barrières sociales relèvent d'une symbolique artificiellement construite, là où la lampe est un symbole issu de l'intime. Le mouvement vers cet espace intime a indirectement décentré Kezia par rapport aux normes sociales, et fait d'elle, de façon symbolique, « an outsider » dans le schéma bourgeois²². L'intime, à nouveau, devient un terrain liminal où la rencontre est possible. La plongée dans l'intime en tant qu'horizon liminal de la rencontre révèle de façon indirecte la grande réticence de Katherine Mansfield face aux structures socio-économiques, en tant que fondation du rapport social. En moderniste, elle s'interroge sur la validité et la solidité des structures socio-économiques sans pour autant chercher à représenter l'ébranlement de ces structures, préférant suggérer leur incapacité à créer du lien, et la nécessité de créer ce lien sur un autre terrain.

²¹ Celle-ci prend une dimension particulièrement significative dans « Prelude » ou « At the Bay ».

²² DELANY, Paul, « Short and Simple Annals of the Poor: Katherine Mansfield's "The Doll's House". » *Mosaic* 10.1 (1976), p. 9.

CHAPITRE 2 : Mécanique des flux internationaux

Cette nécessité est-elle également de mise lorsque l'on déplace les enjeux du terrain socio-économique local à des espaces et conditions à plus grande échelle ? L'organisation géopolitique internationale de l'époque mansfieldienne était soumise à deux phénomènes majeurs, l'un construit artificiellement et par la contrainte (l'impérialisme), l'autre issu du libéralisme (la mondialisation). Katherine Mansfield s'est aventurée dans l'observation de chacun de ces phénomènes, à commencer par ce dernier, dès son premier recueil, *In a German Pension*.

1. Modernité et globalisation

Si la rencontre interculturelle peut se matérialiser, c'est, pour Mansfield, parce que des pôles socioculturels émergent en cette période moderne et font office de centres d'intérêt. La France et l'Allemagne, qu'elle choisit comme toile de fond de nombreuses nouvelles, et ce dès son premier recueil, *In a German Pension*, sont deux de ses pôles. Mansfield s'emploie, à travers ses fictions, à définir ce qui fait de ces lieux une destination migratoire. La nouvelle devient ainsi, sans que ce soit sa fonction première, une étude du panorama socioculturel international. Dans plusieurs des nouvelles situées en France, le pays représente un réservoir dont la fonction est double pour le visiteur étranger – et notamment le visiteur anglo-saxon. Il est un pôle artistique et culturel au sens large. Si Katherine Mansfield a eu pendant quelques temps le désir de s'installer à Paris afin de soutenir la carrière de critique de John Middleton Murry²³, elle n'a jamais véritablement cherché à développer des contacts artistiques poussés avec les cercles influents locaux. Elle a toutefois illustré cette tendance dans ses nouvelles. Ian French, dans « Feuille d'Album », est un artiste peintre qui a émigré vers Paris, où il s'est constitué un cercle de connaissances dans le milieu artistique, rencontrées dans des cafés parisiens ou lors d'expositions diverses (« asked him to their shows », 162). Si Ian French garde une certaine distance vis-à-vis de ces artistes, pour lui, le Britannique, l'expatriation vers la France permet malgré tout de se trouver au cœur d'un bouillonnement culturel souterrain dans les « cabarets », « little dances », « places where where you drank something that tasted like tinned apricot juice, but cost twenty-seven shillings a bottle and was called

²³ KIMBER, *op. cit.*, p. 233.

champagne, other places, too thrilling for words where you almost sat in the most awful gloom, and where someone had always been shot the night before » (162). Paris est le lieu où l'on se frotte à l'ombre – à celle du danger, qu'il soit le produit de spéculations ou non, à celle des cercles artistiques d'avant-garde. La France est donc un pôle moderne en ce qu'elle offre un accès privilégié à ce qui se trouve à la pointe des tendances artistiques.

Si l'on étend les perspectives de la capitale à la province, la France, l'Allemagne, ou la Suisse représentent des réservoirs d'un autre ordre. Les trois pays sont des pôles touristiques. Avec ces nouvelles, l'explosion du tourisme de masse, soutenu par la bourgeoisie et l'aristocratie européennes, sert de toile de fond. La dimension sociale de ces voyages prend tout son sens dans « Mr. and Mrs. Williams », lorsque le couple fait part à ses amis de sa décision de partir pour trois semaines en Suisse (498) en lieu et place des séjours en bord de mer réservés à leur classe. L'annonce produit un étonnement général parmi leurs connaissances. Par leur initiative, Mr. et Mrs. Williams brisent le code social, et cèdent à l'attrait touristique (« a copy of the *Sphere* full of the most fascinating, thrilling photographs of holiday-makers at Mürren and St Moritz and Montana », 500). A ceci s'ajoute encore le prétexte fourni dans les nouvelles allemandes. La majorité de ces dernières se déroulent dans des pensions de familles situées dans des stations thermales. Le succès des cures, thérapie réelle, tout autant que phénomène de mode, est à l'origine de ces nouvelles. Les bienfaits du thermalisme représentent un puissant élément fédérateur, qui relève à la fois d'une nécessité médicale et d'un prétexte social. La dimension mercantile touristique, où la publicité et la rumeur servent de mode de transmission, est enchâssée dans le cadre social. Les merveilles architecturales locales attirent l'attention dans « The Man Without a Temperament » (« magnificent palaces », 137). Les splendeurs et dangers de la Méditerranée fascinent, dans « Honeymoon » (« She had heard for years of the frightful dangers of the Mediterranean », 393). Dans « The Young Girl », l'attrait pour les jeux de hasard et d'argent est dévoilé lorsque Katherine Mansfield situe sa nouvelle à Monte-Carlo, et s'efforce de montrer à quel point cet attrait est difficile à surmonter : la touriste anglaise ira jusqu'à abandonner sa fille adolescente à une inconnue pour pouvoir accéder au casino (294). La rencontre interculturelle est donc également le fait d'une quête du divertissement dans une société bourgeoise en proie à l'oisiveté.

Les horizons géographiques et culturels ouverts à ces flux sont nombreux. Se met alors en place ce que Jessica Berman a nommé « le cosmopolitisme itinérant »²⁴. Si les pôles majeurs sont la France, l'Allemagne, la Suisse – et la Belgique, moins souvent évoquée dans les nouvelles, les voyageurs, eux, viennent d'horizons divers. On apprend dans « Honeymoon » que de nombreux espagnols (« masses of Spaniards ») rejoignent les Britanniques sur la côte méditerranéenne française (393). Dans la pension allemande, on trouve une narratrice anglo-saxonne, des Allemands, des Autrichiennes (« The Modern Soul »). À la pension Seguin, en France, se mêlent anglo-saxons (la narratrice), slaves (« the Russian gentleman »), et latins (Mademoiselle Ambatielos, Mme Seguin). La diversité des flux, telle qu'elle est dessinée par Katherine Mansfield, met donc au grand jour une rencontre interculturelle en forme de cosmopolitisme européen – voire mondial, si l'on considère l'origine probablement néo-zélandaise de la narratrice des nouvelles allemandes²⁵. Mais les hommes ne sont pas les seuls à suivre des flux. Les objets, les commodités, sont eux aussi soumis aux exigences culturelles et socio-économiques d'une bourgeoisie dominante. C'est dans « Frau Fischer » et « Marriage a la Mode » que Katherine Mansfield donne un aperçu de l'étendue du phénomène. William cherche à rapporter un jouet à ses fils, mais constate qu'un simple achat devient une affaire complexe :

The affair wasn't so easily settled. In the old days, of course, he would have taken a taxi off to a decent toyshop and chosen them something in five minutes. But nowadays they had Russian toys, French toys, Serbian toys – toys from God knows where. (309)

De même, alors que les invités échangent des compliments sur leurs tenues vestimentaires dans « Frau Fischer », Frau Fischer remarque le costume de Herr Rat. Celui-ci répond au compliment en lui donnant l'origine du costume :

“Surely I wore it last summer when you were here? I brought the silk from China – smuggled it through the Russian customs by swathing it round my body. [...]” (700)

²⁴ BERMAN, Amanda. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 17. Ma traduction.

²⁵ Dans « The Luft Bad » (732), la narratrice affirme qu'elle n'est ni véritablement anglaise, ni américaine. Ce qui a permis à plusieurs critiques, dont P. Dunbar, de suggérer que cette dernière partagerait avec l'écrivain les origines néo-zélandaises. « The narrator's “concealed” nationality then emerges as that of a New Zealander; someone who because of the relative obscurity of her country, its distance from Europe, its cultural and geographical location between Britain and The United States, might well be regarded in the German view at least as this view is perceived by a New Zealander – as “having to be” either American or English. » DUNBAR, *Radical Mansfield*, p. 14.

La Chine, la Russie, ou la Serbie sont autant de pays devenus accessibles. Preuve en est la qualité anecdotique de cette déclaration de Herr Rat, ponctuée par des propositions de lieu qui identifient l'origine (« from »), traduisent la traversée des frontières (« through »), offrent des destinations temporaires inattendues (« round »). Le mouvement se diffuse, se complexifie. Les nouvelles offrent ainsi un témoignage fictionnel quant à la banalisation de la globalisation des flux internationaux engendrée par l'impérialisme. La pensée de Terry Sturm, selon qui « cultural identity is a kind of baggage carried around in hotels and on trains²⁶ », se trouve ici précisée : les frontières géopolitiques elles-mêmes ne résistent plus à la puissance des flux, l'identité culturelle même doit être redéfinie.

L'important est d'éviter le temps mort, par un mouvement permanent, afin de ne pas ralentir la course de la modernité. Ceci explique probablement pourquoi Katherine Mansfield a situé nombre de ses nouvelles lors d'un voyage. Le rythme effréné imprimé par les moyens de transports modernes agit paradoxalement comme un frein aux rencontres humaines. « An Indiscreet Journey », qui montre la narratrice anglo-saxonne traversant la capitale française, offre un aperçu du métro parisien :

I ran down the echoing stairs – strange they sounded, like a piano flicked by a sleepy housemaid – and on to the Quai. “Why so fast, *ma mignonne*?” said a lovely little boy in coloured socks, dancing in front of the electric lotus buds that curve over the entrance to the Metro. Alas! There was not even time to blow him a kiss. (617-618)

L'appel du métro signale la course contre la montre et éloigne la narratrice d'une possible rencontre avec un représentant d'un pays où elle a choisi de s'installer, la France, mais qu'elle ne fait que parcourir. C'est dans « A Journey to Bruges » que la clé de cet intérêt pour le moyen de transport, qu'il soit symbole de la course à la modernité ou non, est fournie par Katherine Mansfield. La narratrice y explique la logique du voyage en mer :

In the shortest sea voyage there is no sense of time. You have been down in the cabin for hours or days or years. Nobody knows or cares. You know all the people to the point of indifference. (528)

²⁶ STURM, Terry, ed. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Auckland: Oxford University Press, 1991, p. 219.

Dans « A Dill Pickle », c'est le voyage en bateau sur un fleuve qui intéresse le personnage masculin :

“That river life,” he went on, “is something quite special. After a day or two you cannot realize that you have ever known another. And it is not necessary to know the language – the life of the boat creates a bond between you and the people that’s more than sufficient. You eat with them, pass the day with them, and in the evening there is that endless singing.” (171)

L'un comme l'autre de ces passages résumant l'ambivalence du voyage: d'une part, le lien inévitable, garanti par la promiscuité ; de l'autre, la superficialité de ce même lien, entre des personnages conscients de vivre une expérience où le temps ne restera pas suspendu bien longtemps. Le lien social se noue autour de conditions créées artificiellement. Ce lien n'est donc qu'une comédie sociale temporaire et sans conséquence. Les uns n'importent pas aux autres.

L'évanescence des rencontres s'explique alors par le rythme de vie moderne, alternance de brefs trajets et de séjours temporaires. Nombreux sont les personnages pour qui l'espace n'est pas un espace d'enracinement, mais une pause – une zone de transit. Comme l'a très justement écrit Julia Kristeva, « La *rencontre* équilibre l'errance. Croisement de deux altérités, elle accueille l'étranger sans le fixer, ouvrant l'hôte à son visiteur sans l'engager. Reconnaissance réciproque, la rencontre doit son bonheur au provisoire²⁷. » « The Doves' Nest » en est l'illustration. Les protagonistes principaux sont certes Millie et sa mère, mais c'est Mr. Prodger, leur visiteur, qui retient l'attention du lecteur. De lui, on ne sait que très peu de choses, si ce n'est qu'il est américain. Il détaille son parcours pour ses hôtes :

“Is this your first visit to the Riviera?”
“It is,” said Mr. Prodger. “The fact is I was in Florence until recently. But I took a heavy cold there – ”
“Florence so damp,” cooed Mother.
“And the doctor recommended I should come here for the sunshine before I started for home.” (441)

Des États-Unis à la France, en passant par l'Italie, le parcours de Mr. Prodger n'est donc fait que de brèves escales, et la villa des Fawcett ne représente que le lieu où trouver un répit temporaire mais confortable en plaisante compagnie. Peu importe que les Fawcett ne soient que de vagues connaissances, l'essentiel est que les conventions sociales de l'époque

²⁷ KRISTEVA, *op. cit.*, pp. 21-22.

lui permettent une telle visite de courtoisie. L'escale n'est que l'occasion de créer, voire réactiver, du lien social éphémère, et donc de se dégager des pressions sociales et affectives qui pourraient accompagner son approfondissement.

A l'opposé de ces personnages, Katherine Mansfield, par l'intermédiaire de la narratrice, choisit pourtant de poser un regard prolongé sur le lieu de transit, celui où s'effectuent des séjours plus ou moins courts. Tel le scientifique usant d'un microscope afin d'obtenir une perspective détaillée sur l'objet de ses recherches, l'auteure utilise la focalisation afin de pénétrer le quotidien d'un de ces lieux de transit et d'en comprendre le fonctionnement interne. Elle y consacre son premier recueil. Si l'on considère le recueil *In a German Pension* dans son ensemble, sept nouvelles sur douze se déroulent dans ou autour de la pension²⁸. Sur ces sept nouvelles, quatre personnages sont communs à plusieurs d'entre elles²⁹, ce qui laisse supposer une unité temporelle. Mais un nombre assez large d'autres personnages, mentionnés en passant, ou à qui sont dédiés une nouvelle, vient se greffer à ce groupe stable. Parmi ceux-ci, on compte : Fräulein Stiegelauer, the Traveller, the Widow (« Germans at Meat »), Herr Oberlehrer, Frau Lehrer, Fräulein Lisa, Frau Feldleutnantswitwe (« The Baron »), the student from Bonn (« The Sister of the Baroness »), Frau Fischer (« Frau Fischer »), les Godowskas, mère et fille (« The Modern Soul »), Frau Hauptmann, Herr Oberleutnant (« The Luft Bad »), etc. On en déduit ici que la rencontre ne peut être que brève : frôlement des êtres, plus que rencontre approfondie dans une relation. Pour en témoigner, restent certains personnages, dont le nom échappe à la narratrice, et qui sont réduits à leur origine géographique ou à leur caractéristique principale. L'un d'eux, si impliqué dans ce flux, n'est plus que le « Voyageur ». Seule la majuscule initiale le sauve de l'indéfini et de l'anonymat. C'est pourtant cette même majuscule qui fait de lui rien de plus qu'un archétype aux réminiscences allégoriques. La logique transitoire semble inévitable, il devient impossible de s'arrêter et prendre le temps de s'ouvrir, par le dire et l'entendre, à l'autre.

²⁸ « Germans at Meat », « The Baron », « The Sister of the Baroness », « The Modern Soul », « The Advanced Lady », « Frau Fischer », « the Luft Bad ».

²⁹ Herr Rat, Frau Fischer, Herr Hoffman, Frau Oberregierungsrat.

2. Cosmopolitisme et hospitalité

2.1. La pension : theatrum mundi ?

La pension, a toutefois bien vocation au rassemblement. Les quatre mots du titre du recueil, *In a German Pension*, rassemblent à eux seuls, sur quelques centimètres de papier et en quelques secondes de lecture, la langue anglaise de l'auteure néo-zélandaise, un terme emprunté à la langue française, ainsi qu'un décor germanique. Les enjeux transnationaux s'inscrivent déjà au seuil de l'univers fictionnel, et profondément, au cœur de la langue. Ce centrage fictionnel sur l'Allemagne, assez inattendu de la part d'une intellectuelle dont on aurait pu penser que l'exploration de la mère patrie serait sa priorité à son arrivée en Europe³⁰, pose alors la question du lieu où se règlent les enjeux transnationaux de la rencontre, et du poids de la subjectivité face à la géopolitique des nations. Les nouvelles de la pension allemande et quelques autres offriront une partie de réponse à la question posée par Paul Gilroy : « in what sense does modernity belong to a closed entity, a « geo-body » named Europe? What forms of consciousness, solidarity, and located subjectivity does it solicit or produce³¹? » Si le titre du recueil apparaît comme un effet d'annonce, la fiction confirmera et étendra ces enjeux et fera de la pension allemande le lieu où s'engagent et se règlent les enjeux transnationaux historiques.

Rassemblées dans la langue, les nations se trouvent également rassemblées dans l'univers fictionnel que met en scène Katherine Mansfield, par l'intermédiaire des personnages. La pension allemande réunit sous son toit des Allemands de régions diverses³², mais aussi une narratrice dont on devine l'origine coloniale³³, des représentants de nations est-européennes. Si les bienfaits du thermalisme constituent ici l'élément fédérateur du rapprochement, la rencontre de ces nations nécessite une force de catalyse. La pension doit être alors envisagée comme un centre qui retient ses pensionnaires sur le même principe que celui de l'attraction terrestre, prolongeant ainsi le contact. Si l'on doit nécessairement parler de centre ici, c'est que les motifs de la circularité et de la sphère peuvent être perçus à

³⁰ Katherine Mansfield, enceinte, a vécu à l'hôtel Kreuze, à Bad Wörishofen, puis à la pension Müller, et enfin chez la famille Brechenmacher (postier), en Bavière, en 1909. TOMALIN, *op. cit.*, p. 93.

³¹ GILROY, Paul. *Between Camps: Nations, Culture and the Allure of Race*. London: Routledge, 2004, pp. 57-58.

³² Herr Rat et Herr Hoffman viennent de Berlin (701), le Voyageur d'Allemagne du Nord (684), l'Etudiant est originaire de Bonn (694) ; une dame de la cour espagnole était présente durant l'été (688), les Godowka sont autrichiennes (713) ; une Hongroise, une Russe vont au hammam (730), etc.

³³ Cf. *supra*.

plusieurs niveaux dans les nouvelles allemandes, selon le principe des cercles concentriques. La sphère la plus large dans laquelle se retrouvent les personnages est constituée par la vallée où se situe l'action. Lorsque, dans « The Advanced Lady », les pensionnaires partent en promenade, la seule question qui se pose est de savoir si le rayon dans lequel les personnages vont s'éloigner s'étend sur huit kilomètres, ou sept et demie :

“What did I say? Eight kilometres – it is!”
“Seven and a half! » shrieked Herr Erhardt.”
“Why, then, do you return in carts? Eight kilometres it must be.”
Herr Erhardt made a cup of his hands and stood up in the jolting
cart while Frau Kellerman clung to his knees. “Seven and a half!” (762)

Et si tous se dirigent vers l'extérieur de ce cercle, la nouvelle se conclut vers un retour au centre : la pension.

Deux cercles se disputent ensuite la même fonction de réunion : la pension elle-même, et son extension, le centre thermal. Dans « The Luft Bad », ce dernier est défini par sa circularité de façon explicite. Alors qu'elle se trouve dans le centre de soins (équivalent approximatif de thermes en Bavière et en Autriche en ce début de siècle), la narratrice remarque que les curistes sont cernés, au sens propre : « A high wooden wall encompasses us all about » (730). Le verbe « encompass » renvoie en effet à une image globalisante³⁴. La pension, quant à elle, n'est pas explicitement définie en tant que sphère, mais la nature même de ce bâtiment, à savoir sa fonction première de maison, et plus particulièrement de maison d'hôtes³⁵, permet d'y voir le centre que Bachelard a esquissé dans sa *Poétique de l'Espace* : « La maison est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité »³⁶. C'est en ce centre que se retrouvent chaque soir et chaque matin les curistes. Sans ce centre donc, aucun rapprochement ne serait possible, et aucune rencontre transnationale.

On pourrait encore découper l'espace concentrique plus finement, et développer le rôle des pièces de la pension (et notamment le salon, lieu de regroupement), mais cette

³⁴ « encompass » signifie « surround and hold within ». SOANES, Catherine, and STEVENSON, Angus, eds. « encompass. » *In Concise Oxford English Dictionary, op. cit.*, p. 469.

³⁵ On pourra se référer à la définition même de la maison, à savoir, dans un premier temps, « un bâtiment d'habitation », mais aussi « un établissement public ou privé, servant à un usage particulier ». La maison est donc susceptible de se situer entre le domicile privé et l'établissement hôtelier. « Maison ». *Le petit Larousse illustré, op. cit.*, p. 617.

Une pension est définie comme « un hôtel modeste où les clients sont logés dans des conditions rappelant la vie familiale », d'où la quasi-impossible distinction entre pension de famille et maison d'hôtes qui, aujourd'hui encore, reste sujet à débat. « Pension ». *Ibid.*, p. 763.

³⁶ BACHELARD, *op. cit.*, pp. 34-35.

constatation quant à la centralisation des nations est avant tout confirmée par le plus restreint des cercles concentriques, qui n'est autre que la table où se tiennent les repas des pensionnaires. La forme réelle de cette table importe peu, si elle permet de rassembler. Ce rassemblement s'effectue selon un principe et un dispositif de convivialité défini par « the processes of cohabitation and interaction that [make] multi-culture and ordinary feature of social life³⁷. » Plusieurs nouvelles développent le dialogue autour du repas. La première des nouvelles du recueil, « Germans at Meat », est entièrement construite sur la métaphore filée liée à la nourriture. La nouvelle s'ouvre ainsi : « Bread soup was placed upon the table » (683). D'emblée, la soupière (ronde, sans aucun doute) devient l'aimant, le pôle d'attraction qui rassemblera autour de la table Néo-zélandaise et Allemands : tous convergent vers un même centre. La scène initiale de « The Sister of the Baroness » voit tous les pensionnaires s'installer autour de la table du petit-déjeuner et s'engager dans la conversation du jour, l'arrivée de la Baronne : « Each guest who came into the breakfast room was bombarded with the wonderful news. » (692). Lorsqu'elle est invitée à s'asseoir, la narratrice doit s'asseoir à « la » table : le déictique « the » désigne la table comme cible, centre d'attention unique (une grande table, et non plusieurs, petites). De même, « The Baron » s'ouvre sur une scène où les pensionnaires sont à table pour le déjeuner. Un procédé similaire réapparaît dans « At Lehmann's », mais cette fois-ci, la table permet de remarquer l'absence incongrue de deux pensionnaires : « there were two places vacant at table » (721). Lorsque la table échoue dans sa fonction première de rassemblement, lorsque deux personnes manquent à l'appel, la rencontre se heurte au vide de deux chaises et deux assiettes, celles de Fraulein Sonia et Herr Professor. Le cercle trouve en son centre un trou béant. La logique grégaire de l'hospitalité est temporairement vaincue par celle de l'individualité.

L'incongruité de ces deux places vacantes révèle avant tout une rupture avec une scène familiale. Or, « familial » est ici un adjectif déterminant. Car c'est aussi la rencontre du familier et de l'étranger³⁸ que permet ce lieu. Une pension est, par définition, un établissement qui loge et nourrit des personnes d'horizons divers contre rétribution. Une pension est aussi, sur un plan matériel, une maison, ce qui nous ramène à son synonyme, « maison d'hôtes ». Plus qu'un immeuble de type hôtelier, c'est un foyer³⁹. De fait, dans la pension allemande,

³⁷ GILROY, Paul. Préface. In *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Abingdon: Routledge, 2004, p. xi.

³⁸ On comprendra ici « étranger » en tant que ce qui est inconnu, ou méconnu, et n'entretient pas de rapport avec soi.

³⁹ Cf. *supra*.

« home » et « abroad » doivent, semble-t-il, ne faire qu'un. La maison-hôtel et la maison-foyer se confondent sous le signe de l'hospitalité.

La logique grégaire pourrait également être vaincue par le caractère transitoire des séjours qui y sont effectués. Mais l'organisation de la pension crée une forme de résistance à ce phénomène par la mise en place de principes censés cimenter les rapports. L'insistance de Katherine Mansfield sur les scènes de repas renvoie à une tradition de scènes familiales qu'elle reproduira plus tard dans les nouvelles néo-zélandaises, cette fois-ci avec une famille au sens propre (un ensemble de personnes unies par le sang ou les liens institutionnels). À ce détail s'ajoutent plusieurs indices permettant de corroborer la possibilité d'une fusion du familial et de l'étranger. Le repas, comme la promenade quotidienne, sont autant de garants d'une certaine stabilité dans le rythme de vie. C'est le rituel qui rapproche l'entreprise commerciale d'une entreprise familiale. Du rituel « familial » peut alors émerger la familiarité. C'est ce que laisse penser la nouvelle « *The Advanced Lady* », où la narratrice fait le récit du rituel matinal entre pensionnaires:

In accordance with the strict pension custom, we asked each other how long we had slept during the night, had we dreamed agreeably, what time had we got up, was the coffee fresh when we had appeared at breakfast, and how had we passed the morning [...]. (754)

Mais bien sûr il plane dans cet exemple, saturé et alourdi par l'accumulation syntaxique, l'ombre d'une fossilisation des relations, certes rituelles, certes empreintes d'un aspect itératif rassurant, mais aussi mécaniques, impersonnelles, et restrictives. Il n'y aurait donc pas fusion de l'étranger et du familial, mais gommage illusoire de la distance entre étrangers. On pourrait alors penser qu'il s'agit ici de contourner le malaise qui trouve son origine dans la rencontre entre étrangers, plutôt que de parvenir à l'union équilibrée de l'étranger et du familial.

Cette fossilisation révèle également l'ancrage de la posture nationale de chacun, et les divers usages que l'on peut en faire. Katherine Mansfield révèle la nuance qui existe entre le rituel local et temporaire et la coutume nationale et ancestrale, et tente de vérifier si une négociation est possible entre les deux. Ce sont deux nouvelles plus tardives, issues d'autres recueils⁴⁰, qui en feront la démonstration. Avec the « *The Little Governess* » l'action se situe

⁴⁰ *Bliss* et *The Doves' Nest*.

dans un train en partance vers l'Allemagne. La jeune gouvernante y est attendue par ses nouveaux employeurs. Bien qu'elle parle allemand, elle ne connaît pas l'Allemagne. Le voyage est rendu plus agréable par la présence d'un vieil homme charmant, qui lui propose de lui faire visiter Munich en attendant l'heure de son rendez-vous. Celui-ci ne souhaite en fait qu'obtenir des faveurs sexuelles de la jeune fille. Plusieurs éléments contribuent à l'illusion d'honnêteté. Il y a tout d'abord l'évidence, à savoir l'apparence de l'homme, archétype physique du bon grand-père⁴¹ (178). L'absence, le défaut d'information, à savoir ici les coutumes nationales, inconnues de la petite gouvernante, jouent également un rôle. Et lorsque le vieil homme cherche à établir un contact physique inapproprié avec elle, la coutume devient prétexte :

They started to walk to the restaurant for lunch. She, very close beside him so that he should have some of the umbrella too. "It goes easier," he remarked in a detached way, "if you take my arm, Fräulein. And besides it is the custom in Germany." (186)

Il s'agit donc ici d'une tromperie par le code. La méconnaissance des codes nationaux de conduite est le premier pas vers la perte. Le détournement de ces mêmes codes instaure un rapport faussé. La rencontre du culturel et du subjectif semble exiger une prudence de tous les instants.

Tous pourtant n'abusent pas de ces codes, ne les détournent pas, mais tentent de les importer en sol étranger. C'est le cas dans « The Doves' Nest », où deux anglaises séjournent en France. L'attitude des deux femmes quant aux repas est significative :

"It would suit me excellently to lunch with you on Wednesday, Mrs. Fawcett. At mee-dee, I presume, as they call it here."
"Oh no! We keep our English times. At one o'clock," said Mother.
(443)

Mrs. Fawcett a fait le choix d'adopter une posture nationale qui représente un frein à l'intégration, mais l'intégration dans la culture française n'est en aucun cas son but, puisque son séjour ne sera que temporaire, et son rapport à la culture française touristique et superficiel. Elle accepte toutefois de concilier coutumes nationales et coutumes étrangères : le repas sera certes servi à l'heure anglaise, les assiettes seront chaudes, à la manière anglo-saxonne (452), mais au menu, on trouvera un fromage italien – le gorgonzola – et un plat

⁴¹ Cf. *supra*.

typiquement français, lorsqu'il est servi pour le déjeuner, l'omelette (452-453). La combinaison harmonieuse des coutumes est donc possible.

Le caractère impersonnel qui pourrait entacher le principe unificateur est toujours compensé par le détail. Froideur mécanique et chaleur bienveillante se superposent dans la pension allemande, au cœur d'une lutte dont l'enjeu est la définition même de l'hospitalité. L'hospitalité s'installe au cœur de la problématique de la rencontre socioculturelle moderne. La tradition qui encourage à accueillir l'étranger ou l'indigent de passage trouve ici une forme moderne où le supplément relationnel, affectif, est soumis à une interrogation : entre générosité et sociabilité, la frontière est incertaine⁴². Dans un premier temps, le foyer qui se dessine dans l'association du rituel et du repas fédérateur apparaît comme une invitation faite à l'étranger à venir trouver le repos dans la sphère bienfaitrice qu'est la pension. C'est ce que suggère une remarque prononcée par Frau Fischer dans la nouvelle éponyme. Alors que la narratrice lui laisse croire qu'elle est temporairement abandonnée par son mari, Frau Fischer en conclut : « Your sad eyes fly for comfort to these foreign lands » (702). L'exemple d'hospitalité allemande que représente la pension est annoncé et la pension se doit d'être perçue comme accueillante. Cette même posture est celle adoptée dans « The Sister of the Baroness ». Alors que la pension entière s'agite à l'annonce de l'arrivée imminente de la Baronne, on cherche le détail dans la décoration, « something homelike » (692). Pourtant, personne ici ne connaît la Baronne, elle est étrangère à tous. Ce que l'on recherche ici est donc l'universel foyer, celui où tout un chacun est « comme » chez soi, celui où l'étranger n'est plus étranger, mais partie du tout, êtres et objets, que constitue la pension. La pensée de Jessica Berman, selon laquelle « modernist fiction becomes immersed in the politics of connection, in the performance of affiliation⁴³ », trouve un écho dans cette tentative artificielle de recréer le familial. Dans la composition de « homelike », « like » laisse pourtant planer le doute quant à l'actualisation de cette réunion : l'ambiguïté s'imisce entre la posture idéalisée de l'hospitalité et la réalité, entre le code social, et l'authenticité de l'impulsion individuelle.

⁴² Si l'on s'en réfère à l'étymologie du terme, on constate que, depuis le XVI^{ème} siècle, le sens dominant a varié de « charité », à « droit d'asile », puis « fait de recevoir chez soi », et enfin « disposition à accueillir ». La valeur dénotative suit donc une évolution d'une dimension morale (chrétienne) qui renvoie d'abord à la bonté d'âme, puis au devoir, à une dimension factuelle qui relève du code social. Il semble que cette évolution sémantique se brouille au sein de la pension : l'hospitalité en tant que bienséance sociale, en tant, donc, que contrainte artificielle, le dispute à la générosité et à la bonté. DUBOIS, J., MITERRAND, H. et DAUZAT, A. « Hospitalité. » *In Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse, 2007, pp. 403-404.

⁴³ BERMAN, *op. cit.*, p. 27.

« [While] cosmopolitanism places a value on reciprocal and transformative encounters between strangers variously construed, it simultaneously has strongly individualist elements, in its advocacy of detachment from shared identities », écrit Amanda Anderson⁴⁴. Cette ambiguïté trouve ici une explication parmi d'autres. Car ce n'est pas seulement de la pension en sa qualité de maison d'hôtes que dépend la rencontre transnationale, mais des desseins divers des pensionnaires qui évoluent en des directions diverses ou communes. De cette convergence ou divergence peut naître pourtant le même résultat : souvent, dans les nouvelles allemandes, la rencontre avorte ; elle s'autodétruit, ou reste inatteignable. Cet acte manqué⁴⁵ est le résultat d'un flux incessant, d'une circulation des corps et des mots autour, à l'intérieur, et à travers le cœur qu'est la pension. Katherine Mansfield met en scène le mouvement, plus que l'action.

2.2. Faillite de l'idéal transnational

En contrepoint à ce mouvement permanent, la stase elle aussi contribue à l'avortement de la rencontre. La circularité qui permet aux nations de se rassembler est loin d'être seulement bienfaitrice : elle contribue au contraire à l'étouffement des pensionnaires. Les cercles concentriques qui ont attiré les pensionnaires vers le foyer qu'est la pension font aussi office de canal étrangleur. A la manière du système autarcique du pensionnat, il est difficile de ne pas voir le « high wooden hall [which] encompasses [them] all about » dans « The Luft Bad » (730) comme l'enceinte d'un lieu de détention où tous sont captifs d'un système : le contact, aux bains, est imposé sous la contrainte des hautes palissades. Et quand les cercles concentriques se resserrent de la vallée, à la pension, à la salle à manger, à la manière d'un lasso, le désir quasi obsessionnel de connaître l'autre fait sa première victime : le Baron. La nouvelle éponyme s'ouvre sur des chuchotements interrogatifs de la narratrice au sujet du Baron, objet de tous les regards, dans un passage précédemment mentionné. A aucun moment

⁴⁴ ANDERSON, Amanda. *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*. Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 31-32.

⁴⁵ L'acte manqué ou « acte accidentel symptomatique » est, d'après les premières définitions de Freud, « la réalisation d'une intention inconsciente » qui exprime « quelque chose que l'auteur de l'acte lui-même ne soupçonne pas. » On parlera donc ici d'acte manqué dans la mesure où l'échec de la rencontre des flux, aussi généralisée soit-elle, et bien qu'elle s'accompagne d'une volonté consciente de rassemblement, laisse deviner les failles ou aspérités dans le discours et dans les actes. FREUD, Sigmund. *Psychopathologie de la Vie Quotidienne*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Payot, (1901) 1972, p. 205.

les regards portés sur cet homme mystérieux, qui évite autant que faire se peut de rencontrer les autres pensionnaires, ne sont décrits :

“Who is he?” I said. “And why does he sit always alone, with his back to us, too?”

“Ah!” whispered the Frau Oberregierungsrat, « he is a *Baron*.”
(687)

Le silence quasi religieux entourant l’objet des regards est suggéré dans ce passage et laisse imaginer, dans l’implicite, la collusion des regards posés sur le Baron, et par un jeu de contrepoint, ainsi que par l’emphase des italiques, le poids étouffant qui pèse sur lui. Dans la pension, la fossilisation des regards transforme le potentiel créateur de la rencontre en menace.

Rien de fondateur n’émerge de la mise en présence des différentes nations, bien au contraire. La narratrice néo-zélandaise se trouve elle aussi encerclée dans un système stérile où les représentants de l’Allemagne se replient sur eux-mêmes. Dans « Germans at Meat », réunis pour le dîner, tous s’accordent à condamner les faiblesses de la narratrice en tant qu’épouse. Leurs échanges laissent de moins en moins de place à cette dernière, au point que le dialogue – ainsi que la nouvelle – se referme sur un écho aux accents uniquement germaniques :

“How can a woman expect to keep her husband if she does not know his favourite food after three years?”

“Mahlzeit!”

“Mahlzeit!” (687)

Leurs perspectives morales se resserrent alors avec leurs perspectives idéologiques, et l’esprit se ferme à l’autre, laissant paraître ce que Paul Gilroy a nommé « the camp mentality »⁴⁶. La pensée de Paul Gilroy trouve un écho retentissant dans cette scène qui relève pourtant de l’anecdote :

Identity ceases to be an ongoing process of self-making and social interaction. It becomes instead a thing to be possessed and displayed. It is a

⁴⁶ Paul Gilroy définit les « camps » sous un angle métaphorique en tant que « locations in which particular versions of solidarity, belonging, kinship, and identity have been devised, practiced, and policed. » GILROY, *Between Camps*, p. 40.

silent sign that closes down the possibility of communication across the gulf between one heavily defended island of particularity and its equally well fortified neighbours, between one national encampment and others⁴⁷.

L'invitation au repas (« bon appétit ! », en allemand) résonne dans le vide, et la narratrice se voit contrainte de se retirer. La soupière, centre d'attention, ne remplit plus son office unificateur, et la porte que la narratrice referme en quittant la salle s'impose alors comme la « fortification » la plus matérielle à une rencontre fondatrice.

Le principe de réclusion empêchant l'ouverture à l'autre, il ne reste plus alors que la spéculation pour donner l'illusion d'avoir déjà rencontré et connu l'autre. Les voix se multiplient, circulent, mais personne ne s'écoute dans « The Baron ». C'est le commérage qui prend alors le relais pour inventer l'autre à l'image de celui que l'on souhaiterait rencontrer. La nouvelle rapporte certains de ces commérages : « Surely he will honour the Frau Oberregierungsrat or the Frau Feldleutnantswitwe *once* before he goes » (« The Baron », 690, italiques de l'auteure). « Frau Fischer » fait également la part belle aux commérages concernant Herr Hoffman de Berlin:

“He told me last year that he had stayed in France in a hotel where they did not have serviettes; what a place it must have been! And I also have heard that he discussed ‘free love’ with Bertha as she was sweeping his room. I am not accustomed to such company. I had suspected him for a long time.” (701)

Les conversations vont bon train dans « The Sister of the Baroness » au sujet de la Baronne elle-même (« She is a friend of the court: I have heard that the Kaizerin says ‘du’ to her », 692). Leur réputation les précède, ou les poursuit, leur interdisant ainsi toute rencontre spontanée, dénuée des a priori qui, eux-mêmes, constituent un filtre.

Les mouvements des personnages des uns vers les autres et des uns loin des autres s'organisent alors selon une dialectique d'inclusion-exclusion où l'isolement de certains devient, au niveau transnational, synonyme d'isolationnisme. Souvent, les pensionnaires se déplacent en groupe. C'est notamment le cas dans « The advanced Lady », comme le remarque la narratrice : « we marched en masse [...], continuous parties of cure guests » (755). Le « us » inclusif est par ailleurs utilisé de façon récurrente par la narratrice, dans « The Luft Bad » (« I think it must be the umbrellas which makes *us* look ridiculous », « A high wooden wall encompasses *us* all about » , 730), ou dans « The Advanced Lady », en ouverture (« Do

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40

you think we might ask her to come with *us* », 752, mes italiques). Or, comme le suggère Heather Murray, « society is not a community but a series of exclusive and excluding groups, membership of which is a constant state of flux; it often takes someone else to tell you to which group you belong⁴⁸. » Dans les nouvelles allemandes, le principe inclusif n'existerait pas sans son pendant exclusif.

L'exclusion paraît lorsqu'il s'agit de transformer la mise en présence en relations. La Néo-zélandaise est la première victime de cette dialectique. Lorsqu'il s'agit de discuter de leurs compatriotes, les pensionnaires allemands font ressentir très explicitement à la narratrice qu'elle ne peut plus s'inscrire dans le groupe. Au sujet du Baron, dont la réputation et le titre sont légendaires en Allemagne, on lui dit : « Surely you cannot understand » (687). Au sujet de la Baronne, et des préparatifs avant son arrivée, la narratrice note le ton particulièrement évocateur utilisé par Frau Oberregierungsrat lorsqu'elle suggère de créer une atmosphère accueillante dont les détails échapperaient à la narratrice: « I felt a little crushed [...] at the tone – placing me outside the pale – branding me as a foreigner. » (692). L'identité nationale reprend ses droits, et relève les barrières idéologiques, et avec elles l'impossible rapprochement des nations. Les tirets, isolement syntaxique et typographique en milieu de phrase, permettent une visualisation d'autant plus concrète du phénomène de marquage. Lorsqu'elle rencontre Frau Godowska, dans « The Modern Soul », elle est présentée en ces termes imagés par le Professeur: « This is my little English friend of whom I have spoken. She is the stranger in our midst. » (714). La narratrice fait alors figure de vilain petit canard. Et si la rencontre débute par la mise en exergue de l'étrangeté, la possibilité d'évoluer vers une relation semble immédiatement compromise par l'étiquette qu'on lui impose tel un marquage au fer rouge. L'influence de Wilde, qui écrivait dans *The Picture of Dorian Gray* « from a label, there is no escape »⁴⁹, trouve ici un écho dans une problématique post-coloniale.

Dans cette valse d'inclusion et d'exclusion, les pensionnaires ont choisi la dialectique du « je » face au « tu », du « nous » face au « vous », afin de signifier les antagonismes potentiels: pronoms personnels et adjectifs possessifs soulignent en abondance les différences culturelles et l'incompréhension qui règne entre l'Allemagne et l'Angleterre. Dans « Germans at Meat », le débat porte sur les familles nombreuses et le statut de la femme. Frau Stiegelauer se pose en exemple face à l'Angleterre tout entière et indifférenciée : « I have had nine children » annonce-t-elle fièrement (685). Le chiffre élevé associé à la première

⁴⁸ MURRAY, Heather, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁹ WILDE, Oscar. Chapter 17. In *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin, (1891) 2003, p. 186.

personne offre alors un contrepoint radical avec les déclarations suivantes : « you never have large families in England », « you're too busy with your suffragetting » (685). Le « you » globalisant associé à la nullité connotée par le négatif temporel « never » ressemble à une accusation : l'Angleterre serait-elle une nation stérile, littéralement, et métaphoriquement parlant ? Ce prétendu état de fait est rendu plus déshonorant encore puisque la suffragette incarne le prototype de l'anglaise revendicative et inconvenante. « The Sister of the Baroness » offre un nouvel exemple, où les femmes anglaises sont à nouveau clouées au pilori de la féminité par Frau Doktor : « I do not understand how your women ever get married at all » (695). « I » et « you(r) » se retrouvent emprisonnés dans une même phrase, contraints à cohabiter, mais définitivement séparés par la syntaxe anglaise qui isole le « you(r) » anglais du « I » allemand dans une proposition conjonctive. Ironie du langage : c'est la langue anglaise qui confirme syntaxiquement la séparation des nations telle qu'elle est perçue par l'idéologie allemande. La distribution des espaces mentaux en « camps⁵⁰ » se mue ici en une dynamique antagoniste. L'antagonisme irrémédiable se confirme dans cette même nouvelle lorsque Frau Doktor affirme avec aplomb : « it is difficult for you English to understand » (695) : l'accent tonique de phrase porté sur le « you » afin de pallier l'absence de marque syntaxique impose une rupture qui sonne le glas d'un idéal transnational de compréhension commune.

2.3. La pension : locus belli

Entente cordiale

La rencontre transnationale oscille entre rassemblement autour d'une force catalytique et maintien d'une distance méprisante par rapport à l'autre. Cette ambivalence prend une orientation plus idéologique lorsqu'elle est replacée dans le contexte d'écriture des nouvelles. Ces nouvelles allemandes ont été écrites au cours des quelques années qui ont précédé la première guerre mondiale. Déjà à cette époque, les tensions qui s'exprimaient au niveau étatique affectaient les peuples de nations de premier plan : Allemagne, Royaume-Uni et France. Si Katherine Mansfield n'a jamais fait preuve d'une conscience politique

⁵⁰ Cf. *supra*.

particulièrement développée⁵¹, tout au moins publiquement, *In a German Pension* s'affirme pourtant comme le lieu où naissent les enjeux transnationaux et où s'affrontent les tendances nationalistes.

C'est au cœur du langage que se dessine implicitement cette ambivalence. Mais comprendre les enjeux qui se dessinent dans la pension allemande requiert un aperçu préalable des manipulations langagières dans les autres nouvelles « internationales » de Katherine Mansfield. La rencontre linguistique prend plusieurs formes, des plus pragmatiques, aux plus symboliques. Elle est à la fois le produit d'une exigence pratique induite par le voyage en terre et en langue étrangères et le témoignage d'un plaisir de la langue. Pour la petite gouvernante et le vieil homme dans « *The Little Governess* », la rencontre linguistique est l'occasion d'établir une communication fluide :

[...] he bent forward and said in halting French: "Do I disturb you, Mademoiselle? Would you rather I took these things out of the rack and found another carriage?"

Down went the German paper and the old man leaned forward with the same delightful courtesy: "Do you speak German, Mademoiselle?" "*Ja, ein wenig, mehr als Französisch,*" said the little governess [...]. "But you speak German extremely well," said the old man. (180)

La valse de l'une à l'autre des deux langues est atténuée par le choix narratif de Katherine Mansfield qui consiste à limiter les interventions en une autre langue que celle de son lectorat principal. Mais la quête d'une stabilité linguistique se dessine ici. Une même quête sert de point de départ à la nouvelle « *Je ne Parle pas Français* ». Cette phrase-titre, prononcée par Mouse, la petite anglaise venue à Paris, établit le premier contact entre elle et le narrateur. En d'autres termes, l'abandon face à la langue étrangère, signalé dans cette même langue, est le signe de l'auto-contradiction de Mouse. Cette phrase vient également contredire la métaphore de la « barrière » de la langue, puisqu'elle suffit à déclencher une série de développements entre Mouse et le narrateur. De façon plus complexe, le chassé-croisé entre français et allemand entre la petite gouvernante et le vieil homme, aussi malaisé soit-il, contribue lui aussi à de tels développements. « *The Man Without a Temperament* » apporte un

⁵¹ Katherine Mansfield est allée jusqu'à écrire son aversion envers la géopolitique des nations au sens large : « Aucune différence entre toutes les nations du monde : elles sont toutes également haïssables. » Cité dans CITRON, Pierre. « Katherine-Mansfield et la France. » *Revue de Littérature Comparée* 20 (1940), p. 178.

éclairage à ces deux scènes. Là, le personnage s’amuse à dire quelques mots, en partie en français, comme une boutade :

Then he met her glance, and smiling his slow smile, “*très rum!*” said he.

Très rum! Oh, she felt quite faint. Oh, why should she love him so much because he said a thing like that. *Très rum!* (136)

Le plaisir ne réside donc pas dans le signifié, vide de sens, ici, mais dans un signifiant. Dans un cas comme dans l’autre, l’aspect pratique communicatif se double d’une dimension de plaisir. Pour le vieil homme, l’échange verbal est prélude à l’échange érotique ; pour le narrateur de « Je ne Parle pas Français », l’auto-contradiction linguistique a valeur de déclencheur du fantasme. Dans « The Man Without a Temperament » la rencontre inter-linguistique affirme l’audace de celui qui s’exprime – la rencontre est un plaisir par transgression des codes, transgression qui séduit sa compagne. Pour l’un comme pour l’autre, la rencontre inter-linguistique est l’occasion de créer le jeu amoureux, l’anticipation du plaisir charnel par le plaisir de la langue.

Mais le plaisir de la langue est également une forme de plaisir solitaire, par le jeu inter-linguistique entre la langue maternelle et la langue étrangère. C’est le cas dans « Violet », où la narratrice anglo-saxonne cède au plaisir d’une incursion du français, déclarant : « We walked, *bras dessus, bras dessous.* » (587). L’idiomatisme français, par son parallélisme, témoigne d’un équilibre linguistique qui rappelle les comptines aux simples jeux de mots dont la narratrice se délecte. Dans « An Indiscreet Journey », la narratrice inclut le français dans son récit sous forme d’hommage sentimental à la France, qu’elle critique par ailleurs : « But really, *ma France adorée*, this uniform is ridiculous » (620). Le jeu inter-linguistique est un exercice d’équilibriste, entre hommage et critique. Intégrer la langue revient à reconnaître son pouvoir performatif. Peut-être d’ailleurs est-ce là l’objectif du personnage de « Feuille d’Album », Ian French, dont on peut penser que le nom est un pseudonyme où le prénom signifie son origine britannique et le nom son objectif culturel : le modèle artistique Français. Ian n’est pas encore « Ian Le Français », car son intégration aux cercles artistiques est incomplète. Sa présence en France l’autorise en revanche à utiliser un pseudonyme qui manifesterait, comme un clin d’œil, son désir de « naturalisation » artistique.

Une telle harmonie inter-linguistique ne peut survivre sans son pendant dissonant. Ainsi, la rencontre des langues donne également lieu à des tensions. Lorsque cette rencontre s’exprime par l’accent, le résultat est un féroce effet comique. « Honeymoon » et « A Journey

to Bruges » renvoient Français et Britanniques dos-à-dos lorsqu'il s'agit de s'exprimer dans la langue de l'autre :

The sleek manager, who was marvelously like a fish in a frock-coat, skimmed forward.

“Dis way, sir. Dis way, sir. I have a very nice table,” he gasped. “Just the little table for you, sir, over in de corner. Dis way.” (« Honeymoon », 394)

The most blatant British female produced her mite of French: we “S’il vous plaît’d?” one another on the deck, “Merci’d” one another on the stairs, and “Pardon’d” to our heart’s content in the saloon. (« A Journey to Bruges », 626)

La superposition d’une langue et les réminiscences phonétiques d’une autre transforment les personnages en caricatures disloquées, figures de ridicule. La langue résiste donc bien à celui qui souhaite l’utiliser. L’hybridité linguistique, façonnée à des fins pratiques et, finalement, mercantiles, dénuée du plaisir de la langue, ne fait pas honneur à ceux qui la pratiquent.

Cette hybridité n’est pas uniquement une question d’accent, mais aussi de panachage de lexèmes. Comme le prouvent les nouvelles allemandes, ce mélange n’est pas systématiquement une réponse à une quête du plaisir linguistique. Les nouvelles sont très largement constituées de dialogues où les personnages allemands peuvent s’exprimer à loisir. Katherine Mansfield a certes écrit ses nouvelles dans sa langue maternelle à destination d’un public anglophone, mais le recueil *In a German Pension* permet d’avancer une analyse qui donnerait à cette évidence linguistique une valeur secondaire. Si l’auteure néo-zélandaise a écrit ces mêmes dialogues dans son anglais maternel à destination de son lectorat principal⁵², elle a également disséminé de nombreux lexèmes allemands. On trouve plusieurs occurrences dans « Germans at Meat », telles que « I eat sauerkraut » (littéralement, « je mange de la choucroute », 384), ainsi que, entre autres exemples, « gnädige Frau » dans « The Baron » (688). Il s’agit ici en premier lieu de suggérer une louable et amicale démonstration de la part des Allemands, qui font l’effort de s’exprimer en anglais, pour la narratrice britannique. Mais l’exercice est incomplet. Le mélange d’anglais et d’allemand dénote l’hybridité linguistique.

⁵² Ce choix pourrait également laisser penser que les pensionnaires allemands font à la narratrice la courtoisie de s’exprimer dans sa langue, et donc suggérer indirectement la place grandissante de l’anglais en tant que langue véhiculaire internationale en ce début de XX^{ème} siècle.

Celle-ci ne semble pas empêcher la poursuite des conversations. On peut toutefois repérer ici la trace d'une impossible translation : le mouvement linguistique d'ouverture à l'autre est incomplet, et empêché par l'imperméabilité d'une langue allemande dont les spécificités ne peuvent être traduites culturellement. Ceci s'applique bien sûr aux spécificités gastronomiques mentionnées dans « Germans at Meat ». En revanche, lorsqu'il s'agit de termes socio-affectifs tels que « gnädige Frau » (« chère madame »), il est bien difficile de parler de spécificité culturelle non transposable. Certains pourraient alors être tentés de voir ici une forme de rétention, une retenue dans l'ouverture linguistique qui trahit une retenue dans l'ouverture affective et sociale, que seul un ton dédaigneux ou obséquieux pourrait confirmer.

Puisque, selon Paul Gilroy, « the camp always operates under martial rules⁵³ », l'unique option qui s'offre aux différentes nations semble être, au premier abord, l'« entente cordiale », telle qu'elle est définie par l'histoire : un accord de non agression entre nations, régulé par un pacte, à savoir ici un pacte de sociabilité. Dans la pension allemande, le respect est maintenu par la codification sociale inhérente à la conversation ou à l'action, mais aussi par le rituel familial défini ci-dessus. Si l'étincelle ne s'embrase pas, c'est grâce à l'encadrement qui régit les paroles et mouvements au sein de la pension et dans la sphère plus large de la vallée allemande. La sphère qui a rassemblé les nations, les amenant à la rencontre, est aussi celle qui fournit les moyens de ne pas transformer cette rencontre en conflit ouvert.

Mais Katherine Mansfield semble partager le point de vue de Tom Nairn pour qui « “nationalism” is the the pathology of modern developmental history, as inescapable as “neurosis” in the individual [...] and largely incurable⁵⁴. » Cette pathologie semble à chaque instant capable de se manifester en une violente attaque. La menace entre nations est sous-jacente, et quasi permanente : elle est implicitement verbalisée, ou simplement ressentie. La menace d'absorption est particulièrement présente à travers le recueil. Celle-ci s'exprime tout d'abord en termes d'affirmation de la présence nationale dans la pension. Elle trouve une forme patriotique, à travers les symboles nationaux. Dans « Germans at Meat », on donne à l'Allemagne une seconde devise : « Germany [...] is the home of the Family » (685). Dans « The Modern Soul », le récital de la pension se clôt sur l'hymne allemand joué par Herr

⁵³ GILROY, *Between Camps*, p. 84.

⁵⁴ NAIRN, Tom. *The Break-up of Britain*. 3rd ed. London: Verso, (1977) 2003, p. 347.

Professor (718). L'exaltation des symboles nationaux autour d'une valeur commune, la famille, s'exprime bruyamment, envahissant l'espace auditif.

Les pensionnaires allemands font en effet preuve d'une « germanité » - ou « germanitude » – envahissante, au point que les pensionnaires de nationalité différente en perdent leur identité nationale. Lorsque, dans « The Modern Soul », les Godowska, mère et fille, font leur entrée, leur nationalité n'est pas mentionnée. Elles sont pourtant autrichiennes. Lorsque la narratrice est présentée à la nouvelle venue dans « The Modern Soul », elle est la « little English friend » (714) de Herr Professor. L'affirmation est erronée : bien que la nationalité de la narratrice reste dans le non-dit, on peut supposer qu'elle est néo-zélandaise⁵⁵. Mais Herr Professor n'a pas envisagé cette possibilité. Et lorsque, dans « The Luft Bad », on suggère qu'elle est Américaine, puis Anglaise, elle réfute chacune des deux suppositions. On lui rétorque alors: « You must be one of the two; you cannot help it » (732). Les modaux, le premier signalant l'obligation, le second l'impossibilité, traduisent la pensée collective. « We move in a realm of being-in-common that rests upon the border between « I » and « we », a border that may not necessarily coincide with the political boundaries that surround us », écrit Jessica Berman⁵⁶. Or le rapport impérial entre la partie et le tout ne semble pas ici intégré dans les esprits. Dans la pension, il n'y pas de place pour les nuances impériales, seulement des blocs nationaux stables, cohérents et familiers dans l'imaginaire collectif (les Etats-Unis, l'Angleterre) : la Nouvelle-Zélande est hors-jeu.

L'envahissement de l'espace est également vécu dans le jeu des regards. Si celui de la narratrice est sans concession, il ouvre malgré tout des perspectives sur le regard de l'autre, notamment dans « Germans at Meat ». Alors que tous discutent des habitudes alimentaires nationales, Herr Rat ridiculise l'idée prétendument britannique de réchauffer une théière afin de préserver la température du thé, et accompagne ses paroles d'un regard expressif à partir duquel la narratrice établit l'analogie suivante : « he fixed his cold blue eyes upon me with an expression which suggested a thousand premeditated invasions » (684). Le rapport entre l'alimentation et le conflit armé est introduit, et avec lui le rapport entre intentions et actions. C'est à partir de cette analogie initiale que va ensuite se développer la métaphore cannibale qui fait de la narratrice britannique une potentielle victime du fantasme d'absorption dont font montre les pensionnaires allemands. Ce phénomène rappelle les mots de Freud : « [P]ar l'acte d'absorption ils réalis[ent] leur identification avec [...] elle, s'appropri[ent] chacun une partie

⁵⁵ Cf. *supra*.

⁵⁶ BERMAN, *op. cit.*, pp. 3-4.

de sa force »⁵⁷. Ce sont donc l'intégrité physique de la personne autant que son intégrité morale qui sont menacées. La seule nouvelle « Germans at Meat » est construite sur cette métaphore filée. Plusieurs exemples pourraient illustrer ce choix, mais on retiendra celui-ci : alors que la conversation se transforme en interrogatoire sur les habitudes alimentaires du mari fictif de la narratrice, celle-ci remarque qu'elle ne connaît pas son plat préféré, mais qu'il n'est pas difficile. La réaction des autres pensionnaires est perçue ainsi : « they all looked at me, shaking their heads, their mouths full of cherry stones » (687). La narratrice offre son regard comme fenêtre à celui des autres, mais aussi à leur bouche, sombre caverne déjà pleine, mais béante, prête encore à absorber, cette fois-ci non plus des nourritures terrestres, mais les informations concernant la narratrice. La curiosité devient faim dévorante, et la narratrice y résiste difficilement. Cette thématique est d'autant plus évocatrice qu'elle est reprise dans une autre nouvelle, « The Modern Soul ». La narratrice se voit offrir par Herr Professor, de façon significative, des cerises fraîches (712). Elle les refuse, rejetant ainsi symboliquement de s'impliquer dans une même logique où la rencontre doit mener à l'absorption... de cerises dans premier temps, de l'autre national dans un second temps. Dans un même mouvement, elle réaffirme sa force et son intégrité, physique aussi bien que morale, qu'idéologique.

On l'a vu, regard et bouche sont des « instruments » du corps particulièrement évocateurs. La voix en est un autre, dans sa capacité à véhiculer la parole. Dans « Frau Fischer », la narratrice est plongée dans la lecture des « Miracles de Lourdes » lorsque Frau Fischer arrive dans la pension. La communication entre Frau Fischer et l'hôtesse est, au contraire des discussions dans « The Baron », si compacte qu'elle réduit à néant la concentration de la narratrice. Cette communication toute puissante de l'Allemagne frivole est rendue d'autant plus visible sur la page que l'auteure joue de la ponctuation afin de traduire les perturbations dans le flux de la lecture de la narratrice :

“...It was a simple shepherd-child who pastured her flocks upon the barren fields...”

Voices from the room above: “The wash-stand has, of course, been scrubbed over with soda.”

“...Poverty-stricken, her limbs with tattered rags half covered...”

“Every stick of the furniture has been sunning in the garden for three days. And the carpet we made ourselves out of old clothes. There is a piece of that beautiful flannel petticoat you left us last summer.”

⁵⁷ Dans *Totem et Tabou*, Freud envisage le cannibalisme des peuples primitifs sous son aspect symbolique. FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris: Éditions Payot, (1913) 1965, p. 213.

“Deaf and dumb was the child; in fact, the population considered her half idiot...”

“Yes, that is a new picture of the Kaiser. We have moved the thorn-crowned one of Jesus Christ out into the massage. It was not cheerful to sleep with. Dear Frau Fischer, won't you take your coffee out in the garden?”

“That is a very nice idea. But first I must remove my corsets and my boots. [...] Exhausted!” (698)

Par le jeu des points de suspension, les voix se font entendre, puis disparaissent, s'évaporent : l'intervention vocale est éphémère, et n'est pas soutenue par le visuel, mais les interférences persistent, intrusives. C'est finalement le corps tout entier, fragmenté ou compact, qui s'impose comme menace intrusive. Ainsi, dans la même nouvelle, la narratrice se retire dans sa chambre afin de profiter de quelques instants de tranquillité lorsque Frau Fischer fait irruption: « And barely had I got comfortable when the door opened and Frau Fischer entered. » (701). « La Porte ! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents », écrit Bachelard dans sa *Poétique de l'Espace*⁵⁸. Le seuil symbolique de l'intimité est franchi : ouverte, la porte ne remplit plus son office séparateur et protecteur. Elle fait de la chambre le lieu de l'invasion, de la narratrice sa victime imprudente, et de Frau Fischer son instigatrice. Ce désir de conquérir s'exprime largement dans cet extrait, où Frau Fischer finit par avouer : « When I meet new people I squeeze them like a sponge. » (702). La menace implicite qui relève du langage du corps est donc associée à l'agression implicite ou explicite qui, elle, relève du langage verbal articulé. Le seuil est d'ailleurs essentiel à la distribution du territoire entre nations, et aux stratégies d'approche entre toutes. « The Modern Soul » en offre une illustration lors d'une brève scène où l'on retrouve un Allemand, et deux Autrichiennes :

Two ladies came on the front steps of the pension and stood, arm in arm, looking over the garden. [...]

The professor drew to his feet and sat up sharply, pulling down his waistcoat.

“The Godowskas,” he murmured. Do you know them? A mother and daughter from Vienna. [...] Will you excuse me? Perhaps I can persuade them to be introduced to you.”

⁵⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p. 200.

I said, "I'm going up to my room." But the Professor rose and shook a playful finger at me. "Na," he said, "we are friends, and, therefore, I shall speak quite frankly to you. I think they would consider it a little 'marked' if you immediately retired to the house at their approach, after sitting alone with me in the twilight. You know this world. Yes, you know it as I do." (713)

Les conventions sociales autant que les affinités nationales organisent donc cette répartition du territoire : l'Allemagne, historiquement plus proche des positions autrichiennes, servira d'intermédiaire dans l'approche de la représentante Britannique. A défaut, l'incident diplomatique pourrait avoir lieu.

De fait, de nombreux incidents marquent les nouvelles. Pamela Dunbar a parlé d'engagements hostiles afin de caractériser la conversation entre pensionnaires allemands et néo-zélandaise⁵⁹. En effet, les attaques envers les britanniques – plus particulièrement les anglais – ne manquent pas. Qu'ils concernent de pseudo-traités du caractère national collectif britannique ou des éléments culturels circonscrits qui relèvent du détail, ces engagements s'expriment à un degré d'agressivité différent. Dans « Germans at Meat », la narratrice est présentée comme la cible de substitution de ces attaques : elle est l'objet de regards navrés en raison de ses piètres qualités d'épouse (« They all looked at me, shaking their heads, their mouths full of cherry stones », 687). C'est également le cas dans « Pension Seguin » qui s'ouvre sur une perspective éloquente : « Two rows of faces turned to watch me » (581). La focalisation interne permet une confrontation frontale avec les visages scrutateurs des pensionnaires, dont les « engagements » sont aussi verbaux. Dans « The Advanced Lady », les pensionnaires s'attaquent à la littérature, et notamment à l'une des références culturelles britanniques quasiment iconiques qu'est William Shakespeare :

"I think you are English?" she said. I acknowledged the fact.

"I am reading a great many English books just now – rather, I am studying them."

"Nu," cried Herr Erhardt. "Fancy that! What a bond already! I have made up my mind to know Shakespeare in his mother tongue before I die, but that you, Frau Professor, should be already immersed in those wells of English thought!" »

"From what I have read," she said, "I do not think they are very deep wells." (754)

⁵⁹ « « Germans at Meat » [...] traces the progress of a mealtime conversation at the pension. The talk consists of a series of hostile "engagements" between the narrator and her fellow guests. [...] Each section revolves around an issue of conflict. » DUNBAR, *Radical Mansfield*, p. 21.

« Toute discussion obéit à une stratégie », écrit Jean-Jacques Lecercle. « Le but est d’expulser l’adversaire du champ de bataille, c’est-à-dire de provoquer son départ effectif ou bien de le réduire à un état de rage impuissante ou de stupeur muette⁶⁰. » Et la discussion qui s’est engagée ici n’échappe pas à la règle. Elle en est plutôt un des formes les plus abouties, tant le jeu signifiant est sophistiqué. On note tout d’abord que devant cette question rhétorique, la narratrice a abandonné l’idée de préciser qu’elle n’est pas anglaise. D’autre part, on réalise pleinement le paradoxe qui se crée entre l’explicite et l’implicite de la rencontre : alors que l’explicite suggère le lien déjà créé entre nations par le biais de la culture, l’implicite devient, dans la dernière réplique, une attaque en règle, et beaucoup plus transparente, des capacités intellectuelles de grands auteurs anglais. Le préjugé xénophobe paraît dans le jeu structurel de la langue. Mais la narratrice dispose d’une répartie qui éloigne la perspective d’une « stupeur muette ».

S’ensuit une offensive contre le caractère anglais, construite sur une amplification, dans le jeu cruel et assassin entre Fräulein Sonia et Frau Godowska, où la victime est l’Angleterre :

“I have never been to England,” interrupted Fräulein Sonia, “but I have many English acquaintances. They are so cold!” She shivered.
“Fish-blooded,” snapped Frau Godowska. “Without soul, without heart, without grace.” (714-715)

Le rythme ternaire qui équilibre cette dernière phrase ne rend la sentence et la tonalité que plus implacables. Que ces affirmations reposent sur le oui-dire ou un séjour datant d’une vingtaine d’années ne change rien : la rencontre avec l’Angleterre a été brève, ou a eu lieu par procuration, mais la relation à celle-ci s’est développée sur un a priori biaisé.

Il en résulte alors d’autres attaques, d’autres formes d’hostilités, moins frontales, certes, mais plus sournoises : la fossilisation de l’autre national, via le stéréotype et autres simplifications. Mais les attaques ne concernent pas uniquement Britanniques et Allemands. D’autres recueils montrent une propension similaire entre les Britanniques et les Français, ennemis immémoriaux. Dans « An Indiscreet Journey » le cliché trahit la méconnaissance culturelle avant d’être dépréciatif:

⁶⁰ LECERCLE, *La violence du langage*, p. 270.

“In England,” said the blue-eyed soldier, “you drink whisky with your meals. *N’est-ce pas Mademoiselle?* A little glass of whisky neat before eating. Whisky and soda with your *bifteks*, and after, more whisky with hot water and lemon.” (629 ; italiques de l’auteure)

Le symbole d’une culture populaire britannique accessible à l’étranger est devenu une référence universelle, redistribuée dans des contextes inappropriés, probablement par reproduction du cliché franco-français du verre de vin. Le cliché signale alors l’échec de la mimésis dans un contexte transnational : de même que l’on ne peut traduire, on ne peut transposer des réalités culturelles.

Ces mêmes particularités culturelles, trop ciblées, trop restrictives, résistent donc mal au transport en contexte étranger lorsqu’elles deviennent des références éculées. Dans ce domaine, le cliché de l’exaltation romantique, qui caractériserait le peuple français, fait l’objet d’attaques obliques. Dans « Carnation », c’est la poésie française qui est mise à mal, par l’intermédiaire de celui qui l’enseigne, M. Hugo. Le professeur de français, lui-même français, est tourné en ridicule par ses élèves anglaises :

“Un peu de silence, s’il vous plaît,” came from M. Hugo. He held up a puffy hand. “Ladies, as it is so ’ot he will take no more notes for today, but I will read you” – and he paused and smiled a broad, gentle smile – “a little French poetry.” (654-655)

La suite est une envolée lyrique des plus caricaturales. L’immersion en terre britannique transforme M. Hugo en figure parodique. Cette tendance à la parodie, voire à l’auto-parodie, est d’ailleurs également perceptible dans « The Doves’ Nest ». L’introduction de la langue française par l’intermédiaire de la domestique semble suggérer que Mansfield compte sur l’influence du cliché linguistique sur son lectorat pour faire passer son message. Cette langue est communément perçue comme la langue de l’amour : elle devient ainsi véhicule des plus (ironiquement) appropriés pour exprimer l’attrait qu’exerce Mr. Prodder : « *C’est un très beau Monsieur* » (438). Le recours au français peut alors être aisément perçu comme une plongée vers une phase de séduction. Quelques pages plus loin, lorsque vient le temps de mettre en œuvre cette phase de séduction, ce sera par la nourriture, autre référence culturelle française associée à la séduction. Pourtant, le français servira de contre-pied à l’atmosphère initiale qu’il devait créer. Lorsque la cuisinière confectionne le repas, la langue redevient prosaïque : « *“J’ai un morceau de gorgonzola ici pour un prr-ince, ma fille.”* And hissing the word “*pr-r-ince*” like lightning, she thrust the morsel under Marie’s nose. » (444).

Combinant les références au fromage et à l'idéal romanesque qu'est le prince, les Françaises elles-mêmes parodient le cliché du conte de fées (le parfum de la jeune fille, ou de la fleur tendue qui envoûte le prince). Celui-ci devient, de façon oblique, l'instrument du ridicule pour les anglaises qui orientaient leur stratégie de séduction sur cet axe.

Les tensions entre nations sont parfois largement plus agressives, principalement dans *In a German Pension*. « The Modern Soul » offre une brève illustration de ce genre de déclarations hâtives et réductrices. Un concert est annoncé à la pension. Cependant, la narratrice n'est pas invitée à chanter. On lui offre en revanche une place de choix en tant que spectatrice, ce que Herr Professor commente de la façon suivante : « That will make you feel quite one of the performers [...]. It is a pity that the English nation is so unmusical. Never mind! To-night you shall hear something – » (716). Une nouvelle fois, le paradoxe s'inscrit au cœur de la rencontre des nations : le regret, semble-t-il sincère, exprimé par le Professeur, cohabite avec une remarque très indélicate. Mais l'indélicatesse de la remarque est bien peu de choses face aux clichés illustrés par des images prosaïques dans la même nouvelle. Frau Godowska poursuit sa diatribe contre l'Angleterre en reprenant les mots de son défunt mari, avec une certaine fierté : « The more he knew about [England] the oftener he remarked to me, 'England is merely an island of beef flesh swimming in a warm gulf sea of gravy.' Such a brilliant way of putting things. » (715). Que l'image ne renvoie à aucune réalité identifiable (parle-t-on ici d'une nation dont le seul trait distinctif concerne ses habitudes alimentaires navrantes? d'une nation passive et engluée dans ses habitudes? d'une nation trop insulaire?) ne change rien : l'attaque est gratuite, d'une certaine vulgarité, et dépourvue de sens. Selon Homi Bhabha, « the stereotype [...] is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place', already known, and something that must be anxiously repeated⁶¹. » Stabilité et inconfort, confiance et estime de soi défaillante – les assauts nationaux allemands émergent de tensions sous-jacentes entre ces pôles. On pourra rajouter, comme aurait pu le faire J. J. Lecercle, que « [l]e rôle du langage n'est pas de transmettre de l'information mais du désir (et d'abord le désir d'être reconnu) et de la violence (nécessaire pour se faire reconnaître) ⁶². » C'est donc le désir de fixer l'autre britannique dans une position accommodante, où « l'Autre devient pur objet, spectacle, guignol », où, « relégué aux confins de l'humanité, il n'attente plus à la sécurité du chez-soi⁶³ », qui déclencherait ces

⁶¹ BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994, pp. 94-95.

⁶² LECERCLE, *La violence du langage*, p. 270.

⁶³ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, p. 240.

attaques répétées. L'angoisse du peuple allemand face à sa propre nature et à son statut dans une logique moderne qui se veut internationale expliquerait alors à la fois un désir d'être rassuré sur soi et ses manifestations agressives.

Pourtant, par cet aspect répétitif, c'est l'impression agressive qui domine. Que l'on retienne l'indélicatesse de Herr Professor ou le sarcasme de Frau Godowska, la rencontre se transforme en conflit erratique, autant sur le fond signifiant, que par le rythme imposé par ces attaques inopinées. La rencontre de « home » et « abroad », si elle existe, semble se développer en un échec relationnel. « Home » devient « unhomely⁶⁴ » : le foyer accueillant devient foyer de tensions.

La langue belliqueuse

Si la série d'engagements hostiles décrite par Pamela Dunbar existe en effet, elle n'est pas unilatérale : la narratrice néo-zélandaise elle aussi participe à la bataille. Le signe le plus ostentatoire en est donné en conclusion à la nouvelle « Frau Fischer ». Agacée par l'intrusion grossière de Frau Fischer dans sa chambre, la narratrice refuse un geste très symbolique : la poignée de main – geste de politesse, mais aussi geste irénique. Suite aux remarques humoristiques douteuses de cette dernière⁶⁵, le signe de paix est esquissé, mais non entériné : « She squeezed my hand but I did not squeeze back. » (703). Le serrage des mains – et non la poignée de mains – n'est pas réciproque. Le geste est d'autant plus symbolique que le vocabulaire fait directement écho à celui utilisé par Frau Fischer un peu plus tôt : le jeu sur le terme « squeeze » laisse alors penser que la stratégie de la narratrice s'appuiera largement sur l'aspect linguistique.

C'est l'Allemagne qui, la première, a imposé ses règles et suggéré un champ de bataille : la langue elle-même sera le lieu de la rencontre ; les armes autorisées seront aussi nombreuses que le permettent la rhétorique et la narration ; les belligérants choisiront leur stratégie. Celle menée par les pensionnaires ayant déjà fait l'objet d'une brève analyse, il s'agit maintenant de se tourner vers celle de la narratrice dont la position homodiégétique donne lieu à plusieurs niveaux de lecture : ses interventions dialoguées mais aussi le discours indirect, et le récit descriptif, devront être envisagés.

⁶⁴ BHABHA, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ Cf. p. 702.

Si la rencontre est mouvement « vers », le conflit donne lieu à une nouvelle ambivalence : le mouvement « vers » est aussi pour la narratrice, une forme de résistance⁶⁶, davantage, probablement, qu'une contre-attaque. Il n'y a pas de mouvement aisé, fluide, vers l'autre national, seulement des adaptations. Face aux charges de l'adversaire, la narratrice dispose d'un talent particulier : son ironie, qui s'exprime à divers degrés. Puisque « l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la société⁶⁷ », Mansfield adopte très volontiers le masque offert par la narratrice. Elle fait ainsi preuve d'esprit dans « Frau Fischer, en prenant une remarque de Frau Fischer à contrepied :

“Yet a young friend of mine who travelled to England for the funeral of his brother told me that women wore bodices in public restaurants no waiter could help looking into as he handed the soup.”

“But only German waiters,” I said. “English ones look over the top of your head.”

“There,” she cried, “now you see your dependence on Germany. Not even an efficient waiter can you have by yourselves.” (699)

La bataille de l'intelligence est doublement remportée par la narratrice: elle fait non seulement preuve de plus de recul envers sa propre culture en ridiculisant ses propres compatriotes serveurs en même temps que les Allemands, mais, qui plus est, Frau Fischer se montre incapable de saisir son trait d'esprit. « Cosmopolitanism also signifies a 'scepticism' towards the culture into which one is born », écrit Erica Baldt⁶⁸, et il semble que seule la narratrice soit capable de ce scepticisme teinté d'auto-dérision. Dans « Germans at Meat », l'ironie devient mordante. Lorsque la Veuve se gorge d'avoir neuf enfants en bonne santé, la narratrice répond : « How wonderful ! » (685). Ici, Mansfield l'écrivain et sa persona narratrice se rejoignent au plus près afin de rendre, par des italiques, l'insistance délibérément exagérée du compliment. C'est dans « The Modern Soul » que la langue acérée de la narratrice s'exprime le plus longuement, lors d'une conversation avec cette jeune pensionnaire qui se veut en tout point une artiste « moderne » mais s'avère être l'imposture d'elle-même. Cette dernière ne cesse de se plaindre de mille maux à la narratrice, qui la remet vertement à sa place à plusieurs reprises, par le biais de l'ironie :

⁶⁶ Le terme est à envisager dans une acception propre à la physique, à savoir ici la « propriété d'un corps de résister, de s'opposer aux effets d'un agent extérieur. » *Le Petit Larousse Illustré, op. cit.*, p. 884.

⁶⁷ HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996, p. 110.

⁶⁸ BALDT, Erica. « “We Are Not Solitary Palm Trees”: Katherine Mansfield and Cosmopolitanism. » *Katherine Mansfield Studies* 1 (2009), p. 85.

“– not only am I Sapphic, I find in all the works of the greatest writers, especially in their unedited letters, some touch, some sign of myself – some resemblance, some part of myself, like a thousand reflections of my own hands in a dark mirror.”

“But what a bother,” said I.

[...]

“Once I remember I flew into a rage and threw a wash-stand jug out of the window. Do you know what [my mother] said? ‘Sonia, it is not so much throwing things out of windows, if only you would – ’”

“Choose something smaller?” said I. (719)

Certes, la conversation en elle-même ne porte pas sur des sujets d’ordre national. En revanche, la jeune Fräulein est considérée comme la quintessence de la réussite et de l’élégance germanique au sens large⁶⁹ – deux qualités ridiculisées en quelques mots par la narratrice.

Pourtant, l’ironie la plus manifeste envers les pensionnaires n’est que très rarement exprimée au style direct, la narratrice préférant semble-t-il, l’ironie dramatique pour laquelle il suffit de se taire et de laisser la parole aux Allemands dont les défauts les trahissent eux-mêmes. Si bataille il y a entre les nations, elle existe en grande partie grâce à la présence d’un tiers, le lecteur, qui recueille les pensées les plus assassines de la narratrice britannique et est invité à être témoin des mêmes événements. Face aux stéréotypes dont elle est victime, la narratrice dresse un portrait sans concession des personnages qui évoluent dans ou autour de la pension. Au passage du facteur, elle dira : « the postman look[ed] like a German Army officer [...] I myself felt disappointed that there was not a salute of twenty-five guns » (« The Baron », 688), suggérant la rigidité germanique. Cette rigidité est d’ailleurs à nouveau suggérée dans « Frau Fischer », et s’étend au paysage : « rose trees [grew] stiffly like German bouquets » (700). Le cliché « systématise le discours, lui donne une ossature conceptuelle, construit dans et par le langage une réalité qui rassure le lecteur en ce qu’elle camoufle et évacue le Réel de l’acte », écrit J. J. Lecercle⁷⁰. Mais ici, il faudrait remodeler cette affirmation : le cliché systématise le discours dans des proportions outrancières, et établit donc dans et par le langage un contrepied ironique qui met à jour un réel. La défense de la narratrice consiste donc à trouver en son lecteur une oreille attentive qu’elle pourra distraire par l’ironie. Ainsi, le défaut qu’elle partage avec l’ennemi allemand, la tendance au

⁶⁹ Et non allemande, puisque la jeune fille est autrichienne. Cf. p. 713: « A mother and daughter from Vienna ».

⁷⁰ LECERCLE, « Du cliché comme réplique, » p. 137.

stéréotype, en paraît considérablement plus pardonnable. Si la guerre se joue entre Allemands et Britanniques pour les pensionnaires allemands, elle se joue entre Allemands, Britanniques, et tout lecteur sensible à l'humour de la narratrice, selon cette dernière. Sa stratégie est la suivante : si la rencontre doit mener au conflit, autant trouver des alliés ailleurs, hors-contexte, hors-diégèse. C'est donc à deux niveaux que se joue sa victoire. Dans le récit, silencieuse, le personnage qu'elle est laisse l'autre national se trahir par la parole ; à l'inverse, en sa qualité de narratrice, et par le monopole de la voix, elle impose son propre discours, par l'ironie, un « discours double, où le sous-entendu permet d'éviter la censure⁷¹ », et donc l'engagement politique explicite. Au niveau métadiégétique, le lecteur se retrouve impliqué et devient juge et partie, sous l'influence d'une narratrice homodiégétique, et ainsi dans l'incapacité de s' « identifi[er] au[x] [autres] personnage[s]⁷² ». Manipulations narratives et idéologiques se rencontrent, sans jamais dire leur nom, ni révéler explicitement leur orientation.

Cette rencontre agressive des nations ne se joue pas uniquement dans la collusion narrato-idéologique, mais également dans la collusion entre langue et idéologie. « C'est le langage qui fixe les limites (par exemple, le moment où commence le *trop*), mais c'est lui aussi qui outrepassé les limites⁷³ », dit Deleuze. Le « trop » du stéréotype trouve donc une réponse à sa hauteur dans le langage de la narratrice. L'arme majeure dont elle dispose réside dans le choix du lexème et de l'idiome. Or, ce choix lui permet de mettre en place deux stratégies distinctes, dont l'une est disséminée sur l'ensemble des nouvelles de la pension allemande. Celle-ci réside dans un jeu onomastique. L'un des premiers biographes de Mansfield, Anthony Alpers, avait noté la « fascination » de Mansfield pour les noms⁷⁴. Les noms des personnages de la pension ont fait l'objet de plusieurs tentatives d'analyse, dont celle de Saralyn Daly⁷⁵. Parmi les noms les plus évocateurs, on trouve : Frau Lehrer (professeur), Frau Oberlehrer (professeur principal), Fraulein Stieglauer (espion), Frau Oberregienrungsrat (membre du conseil gouvernemental), Frau Feldleutnantswitwe (veuve du lieutenant), Herr Rat (Monsieur le conseil). Ces noms, bien que certains puissent effectivement exister, ressemblent à n'en pas douter à des pseudonymes. Or, par définition, et

⁷¹ HAMON, *op. cit.*, p. 75.

⁷² JOUBERT, *Lire le Féminin: Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, p. 91.

⁷³ DELEUZE, *Logique du sens*, p. 11.

⁷⁴ ALPERS, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁵ S. Daly s'attache plus particulièrement au nom des protagonistes femmes. DALY, Saralyn R. *Katherine Mansfield*. New York: Twayne Publishers, 1994, p. 26.

étymologiquement⁷⁶, le but d'un pseudonyme est de masquer l'identité de celui qui le porte. Il s'agirait donc pour la narratrice de protéger les pensionnaires allemands contre d'éventuelles vengeances suite aux propos nationalistes. Mais lorsque le pseudonyme a une signification si réductrice, caricaturale dans tous les cas, l'effet est inversé : ces pseudonymes ne sont plus des masques, mais des signaux qui font des personnages qui les portent des cibles toutes choisies. Ces noms ont en commun de renvoyer à des professions (enseignement, gouvernance, armée) où la position de chacun incarne une forme d'autorité. Si l'on considère par ailleurs, la tendance très prononcée de ces personnages à critiquer ceux qui les entourent, leurs noms essentialisent les premiers pour faire d'eux des donneurs de leçon. Par leur nom, les personnages deviennent l'incarnation d'un certain paternalisme, mais aussi de pédantisme et de dirigisme. D'emblée, les personnages sont stigmatisés. La stratégie est sournoise, et s'attaque aux individus mêmes, aussi fictifs soient-ils.

La seconde stratégie employée par la narratrice relève non plus directement des individus, mais du commentaire impersonnel et indirect porté sur leurs paroles et actions. Afin de porter l'estocade, à deux reprises la narratrice se permet de recourir à une troisième langue, qui n'est ni l'allemand, ni l'anglais. Dans « The Sister of the Baroness », la nouvelle se termine sur une révélation retentissante : celle que l'on pensait être la sœur de la Baronne, celle que l'on a flattée et accueillie avec les honneurs dignes du titre de noblesse de sa supposée soeur, était la domestique de la Baronne. L'humiliation est assez cuisante pour les pensionnaires et l'hôte allemands pour se suffire à elle-même. Pourtant le commentaire final est le suivant : « *Tableau grandissimo!* » (696). L'expression se passe de traduction. Dans « The Baron », l'aristocrate si discret fait l'objet de toutes les spéculations. Tous souhaiteraient pouvoir dire avoir eu une conversation avec lui. Seule la narratrice finit par y parvenir, bien malgré elle. Dès lors, les autres pensionnaires se montrent très chaleureux envers elle. Mais le Baron part soudain de la pension. La narratrice conclut : « *Sic transit gloria German mundi.* » (691), soit « Ainsi passe la gloire du monde en Allemagne », variation sur « *Sic transit gloria mundi*⁷⁷ », rappel de l'éphémère gloire de chacun. L'utilisation de l'italien et celle du latin se rejoignent en ce que ces deux langues sont situées

⁷⁶ Un pseudonyme est « un nom d'emprunt choisi par quelqu'un [...] pour dissimuler son identité. » « pseudonyme. » In *Le petit Larousse illustré*, op. cit., p. 834.

Étymologiquement, ce terme renvoie au grec « pseudônumos », où « pseudê » signifie « prétendu, faux » et « numos » rappelle « onoma », nom. « Pseudonyme ». In DUBOIS, MITERRAND et DAUZAT, op. cit., p. 677.

⁷⁷ La locution latine fait office de memento mori lorsqu'elle est prononcée lors de la cérémonie d'intronisation du Pape.

hors-conflit britannico-germanique, et donc d'une prétendue neutralité, qui rend l'ironie d'autant plus recevable. Mais chaque langue introduit une tonalité particulière : l'italien, et notamment cette expression, rappelle la tradition burlesque théâtrale italienne, qui ridiculise le bétotien. Le latin, langue universelle, ancestrale, et religieuse, jouit d'un prestige qui donne à la conclusion une valeur d'autorité philosophique et morale. Appliquée à un détail de la comédie sociale, elle devient ironique.

L'ironie de la narratrice, qui se veut originale et subtile, a toutefois elle aussi sombré dans le stéréotype. Comme l'a suggéré Pamela Dunbar, « the narrator's stereotyping of the Germans has its precise counterpart in the way they regard her⁷⁸. » Finalement, tous se retrouvent sur un terrain commun – pour ne pas dire dans le lieu commun – que permet le langage. Le désir de se différencier de l'autre dans un souci d'autoprotection était en réalité inutile. Les factions se neutralisent. Dans cette bataille désorganisée, la rencontre semble donc à la fois inatteignable et inévitable: la narratrice homodiégétique et les pensionnaires allemands ne font qu'évoluer en permanence entre le lieu géographique de la rencontre qu'est la pension et le lieu linguistique où les attitudes nationales antagonistes se rapprochent.

3. Guerre des mots, maux de guerre

Ces antagonismes nationaux, suggérés par le jeu linguistique symbolique plus que par le réalisme du contexte, dans un recueil publié juste avant que la première guerre mondiale ne soit déclarée, semblent n'être pour Katherine Mansfield qu'un moyen d'alimenter la fiction et de généraliser sur les contacts internationaux, plus qu'un commentaire sur la géopolitique mondiale. Christine Reynier a vu dans cette approche une nouvelle contradiction mansfieldienne : « on peut [...] se demander pourquoi l'auteure a ancré son récit dans la France de la Grande Guerre, si c'est pour reléguer l'Histoire au second plan », écrit-elle⁷⁹. Mais cette apparente contradiction n'en est pas une. L'auteure a écrit sa réticence face à l'engagement politique. Alors que, après la guerre, elle reprochait à Woolf d'avoir écarté la problématique de la guerre dans *Night and Day*⁸⁰, elle-même avait marqué une certaine

⁷⁸ « [T]here may be common ground between her point of view (or that of the English) and the attitude of her fellow cure-guests (the German Nation). » DUNBAR, *Radical Mansfield*, p. 25.

⁷⁹ REYNIER, Christine, « Le tempo de la subversion : une lecture de "An Indiscreet Journey". » *Études Britanniques Contemporaines, Revue de la SEAC*. Numéro spécial « Hanif Kureishi, Katherine Mansfield » 13, op. cit., p. 132.

⁸⁰ MEYERS, op. cit., p. 279.

distance face aux événements de la première guerre mondiale, jusqu'à l'engagement de son frère Leslie⁸¹. La fiction est ainsi l'occasion pour Mansfield de dramatiser la confrontation de tout un chacun avec la guerre au sens large, par l'entremise de ses éléments constitutifs, humains ou non. Elle est avant tout la possibilité de produire une œuvre littéraire à contre-courant des récits de presse ou des romans de guerre, refusant la confrontation traumatisante avec un état de guerre dont la violence dépasse les lignes de front.

Si la « rencontre » avec l'état de guerre ne supporte que les termes « confrontation » ou « exposition » en tant qu'hyponymes, c'est que le vécu de chacun, la documentation et la fiction au sens large en ont fait des expériences violentes. Cette rencontre elle-même est un coup porté à celui qui en fait l'expérience. Katherine Mansfield s'est pourtant employée à atténuer la brutalité de ce coup. Les nouvelles où l'état de guerre est mentionné ou suggéré sont finalement nombreuses. Parmi celles-ci se trouvent quelques nouvelles majeures qui se déroulent en Angleterre, comme « The Fly », d'autres, plus confidentielles (« Two Tupenny Ones », « Pictures »), mais principalement des nouvelles situées en France ou en Belgique, zones de guerre largement affectées par les combats, autant que par les contraintes secondaires sur la population civile, et que Katherine Mansfield elle-même a en partie traversées⁸². Mansfield invite donc son lectorat à envisager cet espace à travers son regard – regard sélectif, doué d'une capacité à compartimenter. Il ne s'agit pas de « fictionaliser » l'état de guerre pour le faire basculer dans un irréel édulcoré, mais d'en envisager les diverses manifestations et de gérer ces mêmes manifestations en les abordant sous un angle tolérable.

Ces contacts avec l'état de guerre seront donc tout d'abord soumis à un processus d'effacement partiel. On remarque en premier lieu que le terme « guerre » n'est que très rarement employé⁸³ sur l'ensemble des nouvelles. Qui plus est, si l'auteure mentionne le théâtre de la guerre et ses participants directs ou indirects, à aucun moment elle ne mentionne les causes géopolitiques de la première guerre mondiale, en accord avec sa réticence face aux questions géopolitiques⁸⁴. Cette oblitération n'est d'ailleurs que le résultat d'un déplacement de la focalisation géographique des terrains politique et traumatique au terrain quotidien. La

⁸¹ Celui-ci décèdera quelques mois plus tard, le 7 octobre 1915. TOMALIN, *op. cit.*, p. 175.

⁸² Elle traverse notamment la France seule en janvier 1918 afin de rejoindre Bandol au cours d'un voyage très difficile puis décide de rentrer en Angleterre en mars et se voit contrainte par les autorités de rester à Paris. Là, elle assiste aux bombardements de Paris. NORBURN, Roger. *A Katherine Mansfield Chronology*. Basingstoke: Palgrave-MacMillan, 2008, pp. 46-47, 49.

⁸³ Cf. « An Indiscreet Journey », pp. 619, 627, 632; « Two Tupenny Ones, Please », pp. 639-640; « The Fly », p. 416.

⁸⁴ Cf. *supra*.

rencontre avec l'état de guerre est une rencontre avec les familles et proches des soldats (« Pictures », « Two Tupenny Ones »), les soldats en permission (« An Indiscreet Journey »). Katherine Mansfield s'éloigne du champ de bataille pour offrir un point de vue sur le champ quotidien.

C'est aussi, parfois, un déplacement temporel vers l'après-guerre (« The Fly »), ou l'après-bataille (« A Journey to Bruges » ayant été écrite en 1911, la nouvelle renvoie aux conflits du XIX^{ème} siècle). Mansfield utilise la technique d'écriture afin de figurer une démarcation, même si celle-ci n'est absolument pas systématique. « The Fly » se situe six ans après le décès à la guerre du fils du « boss » : « Six years ago, six years... How quickly time passed! It might have happened yesterday. » (416). La distance temporelle échoue donc en partie à faire son travail d'effacement : le « boss » semble hésiter entre un irréel récent et une réalité éloignée, entre une vivacité mnésique et un décrochage temporel. Un processus de clôture est en cours, mais se détourner de l'événement mortifère qu'est la guerre reste une épreuve. Katherine Mansfield distille ainsi les indices matériels de ce processus. Le deuil étant partie intégrante du processus de clôture, l'auteure signifie la nécessité d'évoluer vers ce dernier à travers la présence de l'objet symbolique. La narratrice remarque ainsi les « bunches of ribbons tied on to the soldiers' graves » (619). La guerre est en cours dans cette nouvelle, et le ruban, symbole du deuil, incarne à la fois l'hommage aux morts et le mouvement de résilience, cette « capacité [...] à se construire et à vivre de manière satisfaisante en dépit de circonstances traumatiques⁸⁵ », qui l'accompagne. Un autre symbole, ou plus précisément un lieu symbolique, incarne ce processus. L'image récurrente du cimetière intervient dans « The Fly » (414-415), « A Journey to Bruges » (526), « An Indiscreet Journey » (619). Dans chacune de ces nouvelles, l'image ne surgit que très brièvement, au détour d'un voyage de la narratrice (« A Journey to Bruges », « An Indiscreet Journey ») ou des filles de Woodfield (« The Fly »). Dans chacune, pourtant, le cimetière est évoqué sur un mode descriptif :

“The girls were delighted with the way the place is kept,” piped the old voice. “Beautifully looked after. [...]” (414)

There was nothing to be seen but a large white cemetery. Fantastic it looked in the late afternoon sun, its full-length marble angels appearing to preside over a cheerless picnic of the Shorncliff departed on the brown field. (525-526)

⁸⁵ TAMISIER, Christophe, ed. *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse-Bordas, (1991) 1999, p. 874.

What beautiful cemeteries we are passing! They flash gay in the sun.
They seem full of cornflowers and poppies and daisies. (619)

Le poids symbolique de ce lieu est très largement exploité par Katherine Mansfield. Il permet à nouveau de suggérer la possibilité d'une clôture. Les cimetières semblent subir une métamorphose aux yeux de ceux qui les regardent : ils ne sont plus des lieux de sépulture, dernier repos des victimes de la guerre, mais deviennent des monuments dont la valeur architecturale l'emporte peu à peu sur la fonction première. L'auteure soumet les traces de la violence de la guerre à un regard esthétisant qui fait glisser la description vers un mode laudatif. « Beautifully », « Fantastic », « beautiful », « gay », sont autant d'adverbes ou adjectifs laudatifs qui ré-établissent un équilibre avec les qualificatifs péjoratifs ordinairement associés aux images de guerre. Mansfield exploite d'ailleurs l'aspect esthétique des manifestations de l'état de guerre. La valeur ornementale des cimetières est soulignée par la présence des rubans, des anges de marbre, magnifiés par la lumière naturelle – qui elle-même éloigne le sombre spectre de la mort. Il ne s'agit pas tant de transcender l'horreur de la guerre que de savoir en considérer les manifestations avec un regard d'esthète plutôt qu'avec un regard de victime – adopter une position contemplative esthétique⁸⁶ plutôt que glisser vers le pathétique. La narratrice de « An Indiscreet Journey » pousse le jeu esthétique jusqu'à envisager les soldats non plus comme agents ou victimes de guerre mais comme mannequins de cire anonymes soumis aux caprices d'un styliste peu talentueux : remarquant les « blue and red coats » des soldats français, elle déclare : « this uniform is ridiculous » (620). Or, il est vrai que les couleurs trop voyantes de l'uniforme français ont été considérées comme un handicap sur le champ de bataille, mais Katherine Mansfield tait l'aspect stratégique, militaire, de ce choix, et ne garde de l'histoire que l'anecdote esthétique.

L'effacement partiel est aussi une question de perspective et l'auteure définit les priorités entre premier et second plan lorsqu'il s'agit de résister au poids de la guerre. Si l'on reprenait les termes de Roland Barthes, on pourrait alors dire que Katherine Mansfield « dépolitise » l'état de guerre pour rendre la confrontation avec celle-ci moins frontale. Mais là où Barthes considère que cette « dépolitisation » contribue à la création d'un mythe, dont la

⁸⁶ On pourra entendre ce terme aussi bien dans son acception plastique, soit ce qui caractérise le beau, l'harmonieux, que dans son acception théorique, à savoir l'effort intellectuel de « mise en relief des principes à la base d'une expression artistique, littéraire ». « Esthétique ». *In Le petit Larousse illustré, op. cit.*, p. 400.

fonction est d'« évacuer le réel »⁸⁷, Katherine Mansfield fait de la « dépolitisation » un accès à une autre réalité de la guerre et va jusqu'à questionner la définition même de cette réalité. C'est dans « *An Indiscreet Journey* » qu'intervient cette remise en question :

Is there really such a thing as war? Are these laughing voices really going to the war? These dark woods lighted so mysteriously by the white stem of the birch and the ash – these watery fields with the big birds flying over – these rivers green and blue in the light – have battles been fought in places like these? (619)

Le passage semble évoquer l'opposition radicale entre deux états. La narratrice trahit son saisissement face cette constatation d'une concomitance de la joie et de la destruction guerrière, du calme bucolique et de la rage guerrière. Grâce à l'interrogation purement rhétorique de sa narratrice, l'auteure parvient à convoquer une définition de l'état de guerre qui rétablit cette plausibilité. C'est en fait la confrontation avec une perception monolithique de la guerre ou de la paix que l'auteure refuse à travers ces quelques lignes. Une définition prototypique et stable, parce qu'organisée exclusivement autour des attributs de la violence et de l'ombre ne peut rendre compte de l'expérience de la guerre. Il ne peut donc y avoir seulement de confrontation avec « la » guerre – puisque cette guerre n'existe pas – mais plutôt une immersion du quotidien dans un « état » de guerre aux visages multiples.

Katherine Mansfield démythifie « la » guerre : la rencontre n'est pas uniquement frontale et meurtrière, c'est un mouvement d'interpénétration. Celle-ci dépend avant toute chose d'une invasion qui n'a rien de commun avec les métaphores habituelle faites de vagues ou de lames de fond, associées à l'imagerie de la charge guerrière. L'organisation de l'espace, notamment dans un cadre restreint, symbolise une invasion discrète, diffuse ou disséminée. « *A Journey to Bruges* », dont une partie de l'action se situe sur un ferry, réunit deux nations en guerre, la France et l'Allemagne. Mais la réunion est bien sûr incomplète:

A number of young German men, displaying their national bulk in light-coloured suits cut in the patterns of pyjamas, promenaded. French family parties – the female elements in chairs, the male in graceful attitudes against the ship's side – talked already with that brilliance which denotes friction! (527)

⁸⁷ Dans les termes de Barthes, « le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses »; « la fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel »; « *le mythe est une parole dépolitisée.* » BARTHES, *Mythologies*, p. 230. Italiques de l'auteur.

C'est la frontière entre le monde civil et le monde militaire qui vacille ici lorsque l'Allemagne incarnée par le peuple circule, s'active, s'invite en territoire francophone (la France, la Belgique), là où la France reste stoïque, impliquée dans sa routine familiale. Celle-ci se poursuit à terre dans « *an Indiscreet Journey* », rappelant chacun à l'existence de l'état de guerre là où rien ne laissait deviner son existence :

Perhaps the war is long since over – there is no village outside at all – the streets are quieter under the grass. [...]

Madame came through the kitchen door, nodded to me and took her seat behind the table, her plump hands folded on the red book. Ping went the door. A handful of soldiers came in, took off their coats and began to play cards, chaffing and poking fun at the pretty waiting-boy [...]. (627)

L'interpénétration est en cours : le monde civil et le monde militaire s'entremêlent. Le lieu du premier est envahi par les représentants du second. Les représentants du second cèdent aux atouts divertissants du premier.

L'invasion initiale précède l'immersion partielle dans l'état de guerre, résultat d'une dissémination dans l'espace et l'expérience du quotidien. « *Spring Pictures* » illustre cette dissémination. Alors que la nouvelle est un portrait des trois personnages solitaires sans mise en contexte géographique ou historique précise, alors que la solitude féminine est le sujet majeur de cette nouvelle, un élément unique rappelle le contexte de la guerre :

Every single shop brims over; every shop shows a tattered frilled of soiled lace and dirty ribbon to charm and entice you. There are tables set out with toy cannons and soldiers and Zeppelins and photograph frames complete with ogling beauties. There are immense baskets of yellow hats piled up like pyramids of pastry, and strings of coloured boots and shoes so small that nobody could wear them. (634)

L'accumulation crée certes un effet de profusion joyeuse, dans laquelle la présence de jouets tels que les soldats et canons de plomb n'est pas surprenante. En revanche, considérant que la nouvelle a été écrite en 1915, on peut aisément supposer que l'auteure a donné à ces jouets une valeur historique connotative. Ils sont posés au milieu d'autres accessoires comme on rappelle qu'un tout est un ensemble disparate, et que, de même que l'histoire mêle théories géopolitiques et traces matérielles, elle est à l'origine de combinaisons paradoxales entre objets nés de la quête du divertissement, et objets symboles de la stratégie belligérante. L'objet est le produit miniaturisé de ces divers pans de l'histoire.

D'autres éléments sont alors disséminés. Avec « An Indiscreet Journey » l'immersion partielle dans l'état de guerre devient inévitable lorsque celle-ci étend son territoire et le marque, semant ses agents et instruments :

And old woman sat opposite, her skirt turned back over her knees, a bonnet of black lace on her head. In her fat hands, adorned with a wedding and two mourning rings, she held a letter. Slowly, slowly she sipped a sentence, and then looked up and out of the window, her lips trembling a little, and then another sentence, and again the old face turned to the light, tasting it. [...] And now we were passing big wooden sheds like rigged-up dancing halls or seaside pavilions, each flying a flag. In and out of them walked the Red Cross Men; the wounded sat against the walls sunning themselves. At all the bridges, the crossings, the stations, a *petit soldat*, all boots and bayonet. (619)

Ce passage est situé dans un train. Il permet de visualiser la dissémination des traces de la guerre. On retrouve, dans le train, les mères désespérées. On reconnaît des baraquements, des soignants, des blessés, installés là au milieu de nulle part, semble-t-il. Et surtout, le petit soldat, égaré sur le territoire français comme un jouet perdu sur un terrain de jeu – l'enfant pris dans la violence des hommes, incarnation d'une liminalité douloureuse entre la normalité de l'enfance et la violence adulte, arme au côté. Pourtant Katherine Mansfield atténue la brutalité de ce témoignage : la périphrase efface la fonction (« big wooden sheds ») ; le surnom donne une tonalité tendre (« *petit soldat* ») ; l'institutionnalisation de la désignation des secours (« Red Cross Men »), elle, met à distance les douloureuses activités de soin. Atténuer la douleur par une sélection lexicale euphémistique⁸⁸, telle est l'approche choisie par Mansfield : l'écriture devient une invitation à entretenir des perspectives relatives sur la guerre, quitte à trahir momentanément la réalité ou à détourner le regard de l'évidence pour retenir le détail.

Cette perspective dépassionnée se confirme lorsque la dissémination des signes de guerre varie en fonction des territoires nationaux. Dans « Pictures », Katherine Mansfield fait le récit d'une journée dans la vie de Miss Moss, à Londres. Celle-ci débute sur une énième confrontation avec sa logeuse, mécontente :

⁸⁸ On ne parlera d'euphémisme dans la mesure où chacun de ces termes constitue une périphrase descriptive.

I'm fair sick and tired and I won't stand it no more. Why should I, Miss Moss, I ask you, at a time like this, with prices flying up in the air and my poor lad in France? (120)

Réunissant dans une même phrase considérations affectives (« my poor lad ») et pécuniaires (« prices flying up »), faisant passer ces dernières au premier rang – semble-t-il – de ses préoccupations, la logeuse dit la diversité des priorités. A quiconque penserait qu'en Angleterre, où n'a lieu aucun combat, la guerre est uniquement signifiée par un vide (celui laissé par les soldats partis au combat), Katherine Mansfield rappelle que la guerre manifeste également sa présence par l'apparition de ses conséquences économiques, à savoir ici l'inflation. L'Angleterre, en guerre, mais sans champ de bataille, est justement l'objet d'un regard tout particulier. Loin du champ de bataille a lieu un autre combat, moins frontal, dont la violence s'exprime par les tensions quotidiennes.

La confrontation avec l'état de guerre exige une adaptation à ses manifestations socio-économiques, qui font irruption çà et là, comme des présences perturbatrices⁸⁹. Avec « Two Tupenny Ones », l'auteure verbalise ce phénomène à travers ses deux personnages principaux – deux londoniennes aisées :

Lady : [...] Yes dear, both the cars on war work; I'm getting quite used to buses. Of course, if we go to the theatre, I'phone Cynthia. She's still got one car. Her chauffeur's been called up.... Ages ago.... Killed by now, I think. I can't quite remember. I don't like her new man at all. [...] But the poor creature's got a withered arm, and something the matter with one of his feet, I believe she told me. (639-640)

Lady: Didn't you know? She's at the War Office, and doing very well. I believe she got a rise the other day. She's something to do with notifying the deaths or finding the missing. At any rate, she says it is too depressing for words, and she has to read the most heart-rending letters from parents, and so on. Happily, they're a very cheery little group in her room – all officers' wives, and they make their own tea, and get cakes in turn from Stewart's. (641)

Ces deux extraits sont pertinents à plusieurs titres. Il y a bien sûr la superficialité outrancière de ces femmes trop privilégiées pour s'intéresser aux conséquences dramatiques

⁸⁹ Bien que cela ne soit pas la problématique qui nous intéresse ici, on notera malgré tout, comme l'a fait Sandra Gilbert, que l'orientation esthétisante ou discrète qu'a privilégiée Mansfield est une perspective bourgeoise. Cette perspective appartient à ceux qui n'ont pas été contraints par leurs origines socio-économiques ou leur identité sexuelle à une implication directe par le travail ou le combat. GILBERT, Sandra M. « Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War. » *Signs* 8.3 (1983), pp. 422-450.

de la guerre et qui préfèrent s'intéresser au confort. Mais au-delà de l'ironie, Katherine Mansfield suggère la situation ambiguë de l'Angleterre face à la guerre. La distance géographique avec les champs de bataille devient distance temporelle factice (« ages ago ») et implication émotionnelle minimale, restituée par les idiomatismes fossilisés que sont « the poor creature » ou « the most heart-rending letters from parents, *and so on* » (mes italiques). Cette distance est pondérée par la dissémination des marques socio-économiques : la réquisition des véhicules, la réorganisation du travail entre les blessés de guerre et les femmes – autant de détails qui façonnent une nouvelle société. La guerre tisse sa toile à partir de postes d'ancrage. L'immersion dans l'état de guerre n'est donc pas uniquement une confrontation violente et meurtrière mais également un défi socio-économique qui, s'il est relevé, doit mener à l'intégration de ces postes, et finalement, à une redistribution de la société.

Cette redistribution résiste-t-elle à la fin des combats ? A la lecture de « Mr. and Mrs. Williams », le lecteur ne peut que répondre oui, en partie. La dissémination s'incruste, laisse des traces indélébiles. La confrontation avec l'état de guerre temporaire s'y transforme en état permanent :

« Kit » was a word in high favour among the Wickenham ladies. It was left over from the war, of course, with “cheery,” “wash-out,” “Hun,” “Boche,” and “Bolshy.” As a matter of fact, Bolshy was post-war. But it belonged to the same mood. (“My dear, my housemaid is an absolute little Hun, and I’m afraid the cook is turning Bolshy....”) There was fascination in these words. To use them was like opening one’s Red Cross cupboard again and gazing at the remains of the bandages, body-belts, tins of anti-insecticide and so on. One was stirred, one got a far-away thrill, like the thrill of hearing a distant band. It reminded you of those exciting, busy, of course anxious, but tremendous days when the whole of Wickenham was one united family. (498)

La richesse de ce passage repose sur son aspect analytique. « left over » et « remains » empruntent au champ sémantique du vestige : les troupes peuvent battre en retraite, mais les traces de la guerre ne s'effacent pas. On apprend tout d'abord que c'est finalement dans la langue, le véhicule de communication, le garant du contact, que s'incruste la trace – trace qui devient une tache, puisque de la guerre resteront principalement des insultes xénophobes. C'est pourtant autour de ces mêmes taches, et autres traces lexicales que vont se rassembler, à nouveau, les témoins ou acteurs de la guerre, lorsque le mot devient référence collective. Ils se rassembleront aussi autour d'artefacts symboliques tels que le kit de secours de la Croix Rouge. La guerre n'est pas uniquement cet agent séparateur entre nations, cet agent meurtrier,

cet agent du vide et de l'absence. Elle est aussi l'élément fédérateur d'un peuple, en ce qu'elle suscite les émotions collectives (« thrill », « stirred », « anxious »). La trace, qu'elle soit tache ou non, révèle ainsi que la confrontation avec l'état de guerre est certes temporaire mais que ses effets sont irréversibles. L'immersion dans l'état de guerre est à double tranchant. Elle est, d'une part, ce vide creusé par la violence que Katherine Mansfield n'envisage que partiellement. Mais elle est, aussi, et peut-être surtout, aux yeux de l'auteure, cette ouverture à une révolution socio-culturelle subtile (sournoise, pour les plus cyniques), dispersée, qui s'infiltré jusqu'au cœur du langage.

La confrontation avec l'état de guerre est donc une exploration en même temps qu'une remise en question des paradoxes de cet état. Envisagée par la pensée collective comme un phénomène géopolitique massif dont les répercussions sont écrasantes et meurtrières, elle s'avère être aussi, pour Mansfield, une toile subtilement tissée dont les répercussions sont socio-économiques, affectives, langagières. L'immersion dans l'état de guerre n'est donc pas qu'une tranche de l'histoire qui peut se refermer à loisir, mais un phénomène culturel diffus et insaisissable. Vécue comme une expérience de la fragmentation – des frontières, des vies – elle est aussi un phénomène d'assimilation dans un système global. L'état de guerre condense et exacerbe les tensions inhérentes aux relations internationales, qu'elles soient d'ordre personnel ou culturel. Or, l'époque de Katherine Mansfield présente un double intérêt du point de vue de cette dialectique. Union et fragmentation ne sont pas uniquement les manifestations de l'état de guerre, mais aussi les piliers de la logique géopolitique dominante de l'époque : la logique impériale.

CHAPITRE 3 : Cinétique des antipodes

L'empire britannique est, selon l'adage, celui où le soleil ne se couche jamais. Cette vérité astronomique idéalisée révèle en fait la surface couverte par les colonies anglaises sur l'ensemble du globe terrestre. La métropole britannique trouve certaines de ses colonies les plus éloignées géographiquement en Océanie. Métropole et colonie sont aux antipodes l'une de l'autre, diamétralement opposées ; la colonie se situe « down under » : l'expression suggère un renversement, une opposition radicale – en même temps qu'une hiérarchisation implicite. Les manifestations de ce renversement s'expriment à divers niveaux, tels que la division hémisphérique, associée à la division entre les deux océans majeurs que sont l'Atlantique et le Pacifique. Sur le plan historique et politique, c'est l'opposition fantasmée entre une mère-patrie incarnation de la civilisation et la « terra incognita » qu'est la colonie qui domine les représentations collectives⁹⁰. Mais ce renversement géographique signifie-t-il une opposition culturelle radicale? Le discours impérial repose justement sur l'effacement progressif – c'est-à-dire à la fois graduel et vers le progrès – de cette opposition radicale. La vie de Katherine Mansfield l'a amenée à explorer les deux antipodes de façon extensive⁹¹. Son œuvre est elle aussi une exploration, fictionnelle, certes, mais capable de mettre à jour certains ressorts géopolitiques et culturels d'un monde voué à la logique impérialiste. Il s'agit donc de vérifier si l'organisation géographique et impériale laisse la place à l'énergie cinétique des antipodes, et donc si le mouvement des corps et des idées parvient à bousculer cette organisation. En explorateur, le lecteur doit prêter une attention particulière au détail, car Katherine Mansfield, on l'a vu, n'est pas un écrivain à vocation politicienne. Elle parvient malgré tout à intéresser son lectorat à la question du principe unificateur dont se réclame l'empire. S'il existe, il faut dès lors en chercher les signes sur le terrain colonial, comme sur le vieux continent.

⁹⁰ Il s'agit là d'une modulation de l'expression généralement utilisée afin de désigner les terres australes pré-coloniales : « *Terra Australis Incognita* ». TOLRON, Francine. *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ? Essai d'histoire culturelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 54.

⁹¹ Katherine Mansfield a notamment exploré l'île nord néo-zélandaise durant un mois, à partir de Novembre 1907, séjourné en Bavière en Allemagne en 1909, à Paris et en Provence en 1913 puis 1915 et 1916, 1918, 1920-21-22-23, en Italie en 1919, en Suisse en 1921. NORBURN, *op. cit.*, pp.9-11, 16, 28, 33-38, 59-75, 88-90.

1. L'enfant sauvage, « terra nullius⁹² » ?

Si l'on peut légitimement supposer que les nouvelles néo-zélandaises sont situées à une époque contemporaine à celle à laquelle Katherine Mansfield a vécu là-bas⁹³ (au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, donc), la Nouvelle-Zélande dépeinte par Mansfield devrait donc montrer un visage policé, adouci – en partie – par l'empreinte du « civilisateur » européen, marqué par sa présence sur le territoire. Or, certaines nouvelles se détachent radicalement de cette utopie civilisatrice. La Nouvelle-Zélande de cette fin de siècle, ou début du suivant, n'y apparaît à aucun instant sous l'influence totale de la mère-patrie civilisée. Le décor de « Prelude », « At The Bay » ou « The Doll's House » a subi la transformation (on le constatera plus tard), mais d'autres lieux résistent : « Millie » ou « The Woman at the Store » en sont de possibles illustrations. L'empreinte de la civilisation britannique s'exprime à différents degrés. Un territoire intérieur, cœur de résistance, « outback » néo-zélandais, offre la possibilité à Katherine Mansfield de suggérer ce qu'a pu être, et reste encore à l'époque, la première confrontation entre colonisateur et la terre de Nouvelle-Zélande.

Le discours impérial présente la Nouvelle-Zélande, comme d'autres lieux colonisés sur le globe, comme l'enfant sauvage réticente, dans un premier temps, à l'affection d'une mère-patrie bienveillante, ou bien le lieu vierge et, de ce fait, féminisé, en attente d'être pénétré par la puissante force civilisatrice masculine. Katherine Mansfield ne revient pas entièrement sur ce discours. Les caractéristiques associées au lieu confirment en partie la sauvagerie, tout en redéfinissant le terme. Si le discours impérial l'associe principalement à une brutalité primitive, Katherine Mansfield aborde la définition de la terre néo-zélandaise en tant que créature farouche en premier lieu. La Nouvelle-Zélande est difficile à cerner, au sens littéral, comme au figuré. C'est justement son caractère insulaire qui fait de la Nouvelle-Zélande de Katherine Mansfield un être à part, et difficile d'accès. L'auteure multiplie les références au territoire en tant qu'île, ou association de deux îles. La dépendance des hommes envers le système maritime en est témoin. L'accès premier à l'archipel nécessite d'ailleurs d'employer des moyens très importants. « The Stranger » s'ouvre alors que Mr. Hammond attend l'arrivée de sa femme de retour d'Europe, sur le quai. La silhouette massive du paquebot s'impose dès les premières lignes (« immense », 350). Il a donc fallu cette machine

⁹² Si l'expression retenue par Francine Tolron pour désigner les terres australes était « Terra Australis Incognita », on lui préférera l'expression consacrée « terra nullius », la formulation latine pouvant se traduire par « terre sans maître ».

⁹³ Certaines références à des réalités culturelles en attestent, on le verra quelques pages plus loin.

aux proportions démesurées, imposante, pour vaincre les obstacles – l’océan, en premier lieu – et atteindre l’île. L’arrivée aux abords de l’île, avant même d’y pénétrer, est un exploit en soi, qui justifie l’inertie du paquebot épuisé, et est salué par les cris des mouettes. Il semble que le parcours vers l’île ne puisse être achevé qu’au prix de la performance technologique et de l’obstination des hommes qu’elle dissimule. L’« enfant sauvage » est réticente à rompre son isolement, et le navire semble incarner une mère-nourricière monumentale qu’on voudrait lui imposer.

Mais le parcours qui permettrait d’évoluer sur le territoire est encore compliqué par sa topographie. L’insularité est en effet un phénomène imbriqué. Dans « The Voyage », Mrs. Crane et sa petite-fille effectuent la traversée entre les deux îles en ferry, sur le bateau entre Wellington, sur l’île du nord, et Picton, sur l’île du sud (321). La Nouvelle-Zélande en tant qu’île est elle-même divisée en deux îles, telle un archipel miniature, rendant l’accès au territoire plus difficile. Des îles intérieures, elles aussi réticentes et armées, s’imposent sur le parcours de ceux qui ont pu y pénétrer. C’est Kezia Burnell qui en fait l’observation, dans « Prelude » :

But on her way back to the house she came to that island that lay in the middle of the drive, dividing the drive into two arms that met in front of the house. The island was made of grass banked up high. Nothing grew on the top except one huge plant with thick, grey-green, thorny leaves, and out of the middle there sprang up a tall stout stem. (34)

La topographie est doublement symbolique, brisant le chemin qui pénètre le territoire en deux sur un plan horizontal, et imposant une barrière verticale figurée par le monticule stérile où n’a pu se développer qu’une plante à l’allure belliqueuse.

L’« enfant sauvage » est une terre de contradictions : rendant son accès très difficile à celui qui souhaite l’aborder, elle refuse le départ de ceux qu’elle a admis en son sein. « The Wind Blows » en est une possible illustration, lorsque l’image du paquebot, au départ, cette fois-ci, est reprise :

A big black steamer with a long loop of smoke streaming, with the portholes lighted, with light everywhere, is putting out to sea. The wind does not stop her; she cuts through the waves, making for the open gate between the pointed rock that leads to... (110)

Vent et océan semblent être les alliés naturels du territoire néo-zélandais, gardes du corps et gardiens de la porte qui donne accès à la créature sauvage que renferme l'archipel et emprisonne ceux qui ont forcé cet accès. La force technologique s'impose certes face aux éléments, tel un brise-vagues dont la symbolique renvoie bientôt à un conflit entre un être brut réticent à l'autorité, et à un autre, dont l'autorité s'impose par la force sophistiquée. La rencontre ne peut donc qu'être, a priori, qu'une opposition radicale par la lutte. L'insularité est la première arme dont dispose cette Nouvelle-Zélande possessive.

La première arme n'est toutefois ni la seule, ni la plus puissante. Le système fermé circulaire que représente l'île est doublé par un cercle extérieur constitué par les îles d'Océanie. Les nouvelles situées en Nouvelle-Zélande montrent certes un afflux de personnes venues d'Europe, mais également le système d'échanges qui existe entre les îles. « At the Bay » en présente deux exemples. Il s'agit tout d'abord de la circulation des biens, que l'on découvre à travers Beryl Fairfield. Beryl lutte contre la chaleur au moyen d'un éventail fidjien (« heart-shaped Fijian fan », 228) qui laisse croire non seulement qu'il existe des échanges commerciaux entre les Fidji et la Nouvelle-Zélande mais aussi qu'une influence interculturelle s'est mise en place entre les îles : l'éventail est certes un objet utilitaire, mais c'est aussi un emprunt culturel transformé en accessoire de mode. A cet échange commercial avec les Fidji s'ajoute la migration des hommes entre Nouvelle-Zélande et Australie. Mrs. Fairfield contextualise le décès de son fils William à l'intention de la jeune Kezia :

“I was thinking of your Uncle William, darling,” she said quietly.
“My Australian Uncle William?” said Kezia. She had another.
“Yes, of course.”
“The one I never saw?”
“That was the one.”
“Well, what happened to him?” Kezia knew perfectly well, but she wanted to be told again.
“He went to the mines, and he got a sunstroke there and died,” said old Mrs. Fairfield. (226)

L'expression « Australian Uncle William » peut s'interpréter de deux façons : ou bien l'Oncle William est effectivement Australien, et dans ce cas Beryl, Linda, et leur mère le sont aussi et ont émigré vers la Nouvelle-Zélande (ce que tendrait à prouver *The Aloe*⁹⁴); ou bien Kezia a fait un raccourci qui signifierait « mon Oncle William qui vivait en Australie » et

⁹⁴ On y trouve notamment une indication selon laquelle Mrs. Fairfield aurait été désignée « belle of Australia » dans sa jeunesse. MANSFIELD, *The Aloe*, p. 40.

l'Oncle William serait alors parti afin de travailler dans les mines – d'argent, probablement. Dans un cas comme dans l'autre, la circulation des hommes entre les îles semble aller de soi. Qu'il s'agisse de circulation des biens ou des hommes, les îles d'Océanie, dont la Nouvelle-Zélande, ont donc établi un réseau qui leur permet de prétendre à un mode de fonctionnement autarcique, et, ainsi, de garder une certaine distance avec le reste du monde. L'« enfant sauvage » revendique une forme d'indépendance dont les limites ne sont pas révélées, et peut ainsi se permettre cette distance.

Celui qui, malgré tout, parvient à pénétrer ces cercles successifs – c'est-à-dire, ici, le pionnier – se heurte à une position hostile de la part du territoire néo-zélandais. Chercher l'« enfant sauvage » revient à en accepter les assauts. Katherine Mansfield choisit donc de mettre en scène des figures du pionnier, dans l'arrière-pays, mais aussi sur les côtes de Nouvelle-Zélande, à travers une trilogie que la critique envisage généralement ensemble, et de façon isolée, « *The Woman at the Store* », « *Millie* » et « *Ole Underwood* ». Mansfield crée un ensemble fictionnel dont les principaux traits rappellent ce que dit implicitement et explicitement le discours impérial, à savoir la sauvagerie à laquelle se confronte le pionnier. Elle refuse en revanche d'attribuer cette sauvagerie aux hommes, à savoir les Maoris, le peuple indigène, cible aisée du point de vue ethnocentrique de la métropole⁹⁵. La sauvagerie est le fait de l'environnement naturel au sens large – qu'on nommera ici, de façon générique, « territoire », pour des raisons de commodité –, et non des hommes qui le peuplent⁹⁶. Le territoire néo-zélandais fait donc subir à celui qui l'aborde un traitement des plus redoutables. Le pionnier est avant tout victime d'un empoisonnement progressif. C'est le sort subi par les protagonistes de « *The Woman at the Store* » :

All day the heat was terrible. The wind blew close to the ground; it rooted among the tussock grass, slithered along the road, so that the white pumice dust swirled in our faces, settled and sifted over us and was like a dry-skin itching for growth on our bodies. The horses stumbled along, coughing and chuffing. The pack-horse was sick – with a big open sore rubbed under the belly. Now and again she stopped short, threw back her head, looked at us as though she were going to cry, and whinnied. Hundreds of larks shrilled; the sky was slate colour, and the sound of the larks reminded me of slate pencils scraping over its surface. There was nothing to

⁹⁵ Francine Tolron rappelle que les Britanniques de métropole ont rapidement concentré leur attention sur les comportements « violents » et le cannibalisme des Maoris. TOLRON, *op. cit.*, pp. 65-70.

⁹⁶ Les nouvelles n'offrent d'ailleurs que de très rares allusions au peuple maori, à l'exception de « *How Pearl Button was Kidnapped* », nouvelle où ils sont les protagonistes principaux, sans jamais être nommés.

be seen but wave after wave of tussock grass, patched with purple orchids
and manuka bushes covered with thick spider webs. (550)

L'air ambiant est le fruit de la collaboration perfide des éléments: terre et vent s'allient pour diffuser leur poison dans le sol (« it rooted »), sur terre (« slithered along the road ») et en l'air (« sifted over us »). Le poison se dépose sur la peau des hommes, « like a dry-skin itching for growth » et des bêtes jusqu'à ouvrir une plaie béante. Alors que la luxuriance parfumée et colorée du territoire tropical de *Wide Sargasso Sea* semble étouffer ses hôtes par sa mystérieuse et pregnante beauté⁹⁷, le territoire de Nouvelle-Zélande, aride, ronge ses visiteurs. La rencontre entre le pionnier et le territoire dessine un phénomène d'érosion au contact d'un environnement hostile et venimeux.

Ce n'est là que la première étape d'un travail de mutation, dont les protagonistes ont déjà subi les premières phases. Le narrateur masculin de *Wide Sargasso Sea*, enivré par l'île antillaise où il est condamné à vivre malgré lui, n'en subit pas moins une forme d'empoisonnement des sens (et par les sens), mêlée à la torture psychologique et morale que représente sa condition⁹⁸. Connue pour son énergie et son attitude avenante alors qu'elle était barmaid sur la côte et « as pretty as a wax doll » (556), la femme du magasin a, aux dires d'un des voyageurs qui la retrouvent dans l'arrière-pays, terriblement changé. « She isn't the same woman ! » (556) s'exclame l'un deux, après avoir entendu une description flatteuse d'elle quatre ans auparavant. La mutation toxique exerce une forme de zombification sur ceux qui forcent l'entrée et la résidence en territoire néo-zélandais, aspirant les signes de vie : le chien est galeux (552), rongé, donc ; la femme du magasin présente l'apparence d'un être en décomposition, qui a perdu des dents (553). Tout fluide vital l'a désertée, au point qu'elle est en passe de muter de l'humain à l'inanimé non-humain (« sticks and wires », 553), et donc à dépasser le stade de zombification.

Quiconque tentera de se rebeller contre la volonté propre du territoire en subira les conséquences. Le pionnier ne peut échapper au processus mortifère. Ole Underwood subit les assauts vengeurs du territoire. Le vent se charge de la traque. Le ton est donné en ouverture, par une réification du vent : « Down the windy hill stalked Ole Underwood » (562). Comme il retenait les hommes parvenus à entrer sur le territoire, le vent les oblige à la fidélité envers ce même territoire. La rencontre entre l'homme et le territoire néo-zélandais est un pacte avec le diable dont on ne peut se défaire.

⁹⁷ Cf. plus particulièrement la seconde partie du roman. RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin, (1966) 2000, pp. 39-112.

⁹⁸ *Loc. cit.*

Ceux qui trahissent une certaine faiblesse face aux assauts sauvages des lieux en subissent des conséquences qui peuvent aller jusqu'à l'atteinte à l'intégrité physique. C'est l'impression qu'en a Ole, face aux assauts du vent :

“Ah-k!” shouted Ole Underwood, shaking his umbrella at the wind bearing down upon him, beating him, half strangling him with his black cape. “ Ah-k!” shouted the wind a hundred times as loud, and filled his mouth and nostrils with dust. (562)

L'écho sonore est reproduit par la construction anaphorique des deux phrases. Mais le phénomène d'écho amplifie la force du second cri : c'est le vent qui l'emporte, et ridiculise Ole, concurrent malgré lui. Battu, étranglé, étouffé par un vent personnifié par les verbes à la forme active, Ole Underwood incarne une forme humaine dont le seul salut ne peut résider que dans deux choix stratégiques. Ole choisit la fuite par la mer. Il finit par sauter sur un bateau (566), espérant vaincre les éléments par ce moyen, comme d'autres le font pour quitter l'île. Mais le bateau n'est qu'un petit navire (« little ship »), pas un paquebot. La nouvelle ne dit rien de la réussite ou de l'échec de cette entreprise.

Le salut face au territoire sauvage ne peut finalement venir que d'une stratégie désespérée de mimétisme par rapport à la sauvagerie ambiante. La femme du magasin en est la preuve : la chair fait place au métal, pour s'accorder avec le « corrugated iron » (552) dont sont faits les bâtiments du magasin. Seul ce matériau peut résister à l'infiltration vénéneuse finale et létale. Mais la mutation mimétique ne s'accomplit véritablement que dans une attitude bestiale et primitive. Ole Underwood, dans la nouvelle éponyme, est qualifié de « beast », de « swine », par les habitants de la ville qu'il hante (564). Du dehors au-dedans, la mimésis se matérialise. Cette attitude bestiale affecte également la femme du magasin à différents niveaux, à commencer par son mode d'expression :

“Hallo,” screamed the woman. (552)

Then she shouted violently, “I'd rather you didn't stop.... You *can't*, and there's the end of it. [...]”(553 ; italiques de l'auteure)

La femme s'exprime par les mots, mais les synonymes de « crier » signifient un glissement du mode d'expression de la parole, au cri. Qui plus est, son élocution tout comme sa syntaxe, sont déformées, les mots sont partiellement avalés (« I ain't got nothing ! », « stop

if yer like ! », « I ’aven’t ’ad time ter fix things to-day – been ironing », 553). Or, le langage articulé est l’apanage de l’humain. La tendance au cri et à la distorsion phonétique rapproche cette femme de l’inarticulé et de l’animalité. C’est un manque de contrôle, la non-maîtrise de soi, qui différencie hommes et animaux, qui trahit le processus de bestialisation en cours. Ses actes confirment ce processus, notamment lorsqu’elle donne un coup de pied au chien galeux, sans raison majeure, si ce n’est qu’il est sur son chemin : « The yellow dog lay across the doorstep, biting fleas ; the woman kicked him away » (553). La pulsion agressive est libérée sans aucune tentative restrictive. Avec « Millie », Katherine Mansfield verbalise ce phénomène par l’intermédiaire de son personnage focalisateur, Millie, femme de pionnier, installée dans l’arrière-pays. Un meurtre y a été commis, par un jeune homme, et les hommes décident de le capturer. La rhétorique employée par Millie est fondée sur une métaphore filée de la chasse, définissant l’homme, quel qu’il soit, comme un prédateur. Au meurtrier, qu’elle découvre caché dans sa grange, elle dit : « yer can’t fox me » (553). Le verbe, issu de la recatégorisation du nom « renard », dit le caractère sournois du prédateur à l’affût. Pour décrire la poursuite du meurtrier, ses mots sont plus transparents encore : « An’ all them fellows after ’im » (575), « Men is all beasts » (554). La chasse n’est plus une chasse à l’homme, mais un chassé-croisé entre bêtes à l’affût, et bêtes traquées. La traque attend celui qui résiste à l’approche brutale du territoire néo-zélandais. Lorsque les hommes entre eux ne se poursuivent pas, c’est le territoire qui se charge de rappeler les hommes à leur devoir envers lui.

Une logique de transgression sous-tend ces motifs. C’est parce qu’ils ont transgressé le cercle-frontière insulaire, c’est parce qu’ils ont forcé la rencontre, que les pionniers sont entrés dans un système de rétribution qui les condamne à transgresser de nouveau, et sans fin. Ils ont bien sûr transgressé les limites de l’humanité, retrouvant sous la contrainte de l’environnement une sauvagerie primitive qui, seule, assure leur survie. Mais à cette transgression première et vitale s’ajoutent d’autres formes transgressives. Parmi celles-ci, Katherine Mansfield met en scène l’outrage fait à la vie. Chacune des nouvelles de la trilogie suggère ou affirme les tendances meurtrières d’un ou plusieurs personnages. Dans « Millie », le criminel recherché a commis un meurtre, il est « the young fellow who’d murdered Mr. Williamson » (572). A leur tour, les camarades de la victime appliquent la loi du talion et deviennent transgresseurs pour tuer le premier meurtrier. Le territoire néo-zélandais refuse les lois institutionnelles. Les pionniers, eux, pourront toujours rationaliser et trouver une légitimation biblique dans cet abandon à l’instinct. Dans « Ole Underwood », le personnage

principal évolue dans un milieu moins archaïque, marqué par une influence occidentale plus importante, qui dispose de ces lois. Pourtant, Ole a été un des pionniers, trente ans auparavant, et on raconte son histoire au pub local :

“When he was a young fellow, thirty years ago, a man ’ere done in ’is woman, and ’e found out an’ killed ’er. Got twenty years in quod up on the hill. Came out cracked.” (564)

L’instinct amoureux et sexuel et l’instinct meurtrier se sont retrouvés sur le terrain des passions pour emporter Ole au-delà du respect de la vie. L’institution l’a finalement rattrapé, et enfermé sur la côte: l’instinct a été réprimé, derrière les barreaux de l’asile. « The Woman at the Store » suggère une même réunion transgressive, incarnée par la maîtresse des lieux. D’elle, on ne sait que peu de choses, sinon qu’elle a suivi un homme dans l’arrière-pays et que celui-ci est absent. Elle prétend qu’il est parti pour la tonte des moutons (« away shearin’ », 552), mais sa fille révèle malgré elle une tout autre histoire aux visiteurs :

“There you are,” she said. “Now I done it ter spite Mumma for shutting me up ’ere with you two. I done the one she told me I never ought to. I done the one she told me she’d shoot me if I did. Don’t care! Don’t care!”

The kid had drawn a picture of the woman shooting at a man with a rook rifle and then digging a hole to bury him in. (561)

Outre les menaces d’assassinat envers sa propre fille, le passage suggère par l’image symbolique que la femme a tué son mari, l’enfouissant dans la terre sauvage qui justement a contribué à faire d’elle une meurtrière, comme on nourrit une créature tyrannique.

La transgression finale engendrée par cette créature concerne la santé mentale des personnages. La folie accueille ceux qui ont franchi le seuil du cœur primitif du territoire. Si Millie garde la raison lorsqu’elle rencontre le criminel et considère l’attitude des pionniers avec une distance éclairée, elle franchit bientôt la frontière entre raison et folie, emportée par une vague hystérique face au spectacle de la traque :

And at the sight of Harrison in the distance, and the three men hot after, a strange mad joy smothered everything else. She rushed into the road – she laughed and shrieked and danced in the dust, jiggling the lantern. (577)

L'expression « *strange mad joy* » signifie le chaos émotionnel et mental qui s'empare de Millie, tant l'association des termes « *strange* », « *mad* » et « *joy* » paraît inattendue. La danse qu'elle effectue, soulevant la terre autour d'elle, apparaît comme la jouissance commune de deux créatures, femme et terre, d'une pulsion meurtrière. Ole, lui, a cédé à cette pulsion meurtrière, transgressant une première fois, mais il lutte contre la transgression mentale qui l'a pourtant emporté depuis longtemps. Le vent menaçant est à nouveau l'agent de cette transgression. La traque du vent, « *mad wind* » (565), imprime un rythme obsédant qui exacerbe la folie de Ole:

Something inside Ole Underwood's breast beat like a hammer. One, two – one, two – never stopping, never changing. He couldn't do anything. It wasn't loud. No, it didn't make a noise – only a thud. One, two – one, two – like someone beating on iron in a prison, someone in a secret place – bang – bang – bang – trying to get free. Do what he would, fumble at his coat, throw his arms about, spit, swear, he couldn't stop the noise. Stop! Stop! Stop! Stop! Stop! Ole Underwood began to shuffle and run. (563)

Mansfield travaille le rythme de ses phrases, combinant répétitions et ruptures par l'alternance de tirets et de virgules, créant un rythme irrégulier : binaire et double (« *One, two – one, two –* »), ternaire (« *– bang – bang – bang –* »), quaternaire (« *Stop! Stop! Stop! Stop!* »), et multipliant les termes monosyllabiques comme autant de martèlements. Ole est entraîné à un rythme affolant, au sens propre du terme – le rythme qui fait traverser les frontières de la raison, et fini par rendre fou.

Dans « *The Woman at the Store* », c'est l'enfant de la propriétaire des lieux qui sera l'incarnation de la transgression de sa mère. C'est une déséquilibrée gesticulante (« *laughing and trembling, and shooting out her arms* », 559) qui produit des dessins fascinants en même temps que repoussants. La contradiction amène l'un des voyageurs à en conclure qu'il s'agit là de « *the creations of a lunatic with a lunatic's cleverness* ». D'ailleurs, pour lui, « *[t]here was no doubt about it, the kid's mind was diseased* » (559). Contaminée par la pulsion meurtrière maternelle, l'acte transgressif, l'enfant elle-même devient figure de la transgression mentale, produit dégénéré de l'association contaminée entre le pionnier et la terre de Nouvelle-Zélande.

Cette rencontre, parce qu'elle s'inscrit dans la transgression, est donc à l'origine d'un déploiement de figures de la marge. En souhaitant rejoindre le cœur géographique de la Nouvelle-Zélande, ceux-ci ont atteint la marge psychologique et ontologique de la condition

humaine. Mais la marge néo-zélandaise n'est pas une mise à l'écart. Elle ne signifie pas que ces personnages devront être emprisonnés dans un espace à part. Seul Ole subit ce sort. C'est parce qu'il évolue dans une Nouvelle-Zélande marquée par une empreinte occidentale plus avancée qu'il est emprisonné – immobilisé et cerné par les structures répressives, qui l'ont confiné à une marge géographique, près des côtes (564). Les autres sont, eux, condamnés à exister dans une marge intérieure, un non-lieu inconfortable, dans un espace non défini où les notions de forme ou de limite sont abolies. Les figures de la marge que sont Millie ou la femme du magasin deviennent alors, par extension, des figures de la désorientation. Lorsque débute « *The Woman at the Store* », le jour décline, pourtant, le narrateur remarque la particularité de cette heure en Nouvelle-Zélande, à cette époque :

It was sunset. There is no twilight in our New-Zealand days, but a curious half-hour when everything appears grotesque – it frightens – as though the savage spirit of the country walked abroad and sneered at what it saw. (554)

La notion de grotesque renvoie ici à une déformation au sens premier : une distorsion de la forme⁹⁹. Le pionnier évolue dans cet univers où les repères spatiaux ne sont plus fiables, altérés par une lumière trouble, comme un rappel à l'inquiétante étrangeté des lieux contre laquelle il lutte en vain. La perte des repères est confirmée dans « *Millie* », où cette dernière contemple le paysage pour constater la disparition de l'horizon, ligne séparatrice qui aide chacun à développer ses perspectives, ou lui refuse la visibilité :

The sun hung in the faded blue sky like a burning mirror, and away beyond the paddocks the blue mountains quivered and leapt like the sea. (571)

Ciel, terre et mer se confondent dans une seule et même couleur, et reproduisent les mêmes formes ondulées. Les premiers explorateurs qui avaient pénétré le territoire avaient eu cette même impression, qui a contribué à donner son nom impérial à la Nouvelle-Zélande, « *Nieuw Zeeland* » en hollandais, ou « *sea-land* » en anglais¹⁰⁰.

⁹⁹ On peut renvoyer ici à Bakhtine, pour qui « le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite ». « Les frontières entre le corps et le monde, et entre les différents corps, sont tracées de toute autre manière que dans les images classiques et naturalistes. » Le territoire et les objets animés ou non animés subissent donc cette déformation indistincte. BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, pp. 314, 316.

¹⁰⁰ Le nom a été attribué par un cartographe hollandais. McLEOD, John, ed. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. London: Routledge, 2007, p. 79.

Désorientés, les colons évoluent dans un univers de l'absurde, à l'image d'Ole Underwood. La nouvelle qui lui est consacrée suit son parcours de la montagne à la ville côtière. Rien n'est dit au sujet d'une quelconque destination. Le lecteur constate les errances mentales autant que géographiques du vieil homme. Avec « The Woman at the Store », la protagoniste principale verbalise elle-même l'absurdité qui gouverne son existence :

Speaking rapidly, "Oh, some days – an' months of them – I 'ear them two words knockin' inside me all the time – 'Wot for!' but sometimes I'll be cooking the spuds an' I lifts the lid off to give 'em a prong and I 'ears, quite suddin again, 'Wot for!' [...]" (558)

L'écho de ce « Wot for! » résigné, qui n'attend pas de réponse (le point d'exclamation remplace le point d'interrogation) suggère le cercle vicieux dans lequel la femme se trouve enfermée, sans aucune perspective ou espoir, et réduite à une communication stérile avec elle-même.

La marge fait de ses habitants des exclus piégés dans un non-lieu mental et/ou géographique. Une marge est pourtant un espace où une forme de rassemblement peut avoir lieu : là, se retrouvent les exclus en tous genres. Ainsi, « The Woman at the Store » et « Ole Underwood » proposent deux allusions très brèves au rapprochement entre exclus. Dans « The Woman at the Store », on apprend que les uniques rencontres que fait la femme sont rares : « The only people who come through now are Maoris and sundowners! » (556). Ole, exclu par la population locale, rejeté et chassé de façon répétitive, ne l'est pas de la part des représentants de la communauté chinoise :

He peered in at the windows, at the Chinamen sitting in little groups on old barrels playing cards. [...] The Chinamen didn't mind Ole Underwood. When they saw him, they nodded. (564-565)

Comme souvent chez Katherine Mansfield, le langage corporel est plus éloquent qu'une verbalisation difficile à mettre en place lorsque le focalisateur souffre de maladie mentale, et lorsque son vis-à-vis parle probablement une langue étrangère. Le signe de tête est la marque d'une reconnaissance. Le pionnier trouve finalement un terrain commun avec celui à qui il dispute le territoire géographique, le Maori. Le vagabond, figure de l'errance géographique, y retrouve une figure de l'errance mentale, la femme du magasin. L'aliéné, victime d'ostracisme social, se retrouve en ceux qui appartiennent à la marge

communautariste, voire raciale. L'absurde favorise les rencontres improbables. Mais si la rencontre avec le territoire néo-zélandais occasionne des rencontres intersubjectives, c'est par défaut, plus que par vocation au rassemblement.

L'histoire a pourtant montré que nombreux ont été ceux qui ont tenté de pénétrer le territoire néo-zélandais. Et Katherine Mansfield, si elle a su restituer symboliquement la rudesse des premiers contacts entre occidentaux de l'hémisphère nord et l'île du Pacifique Sud, a également souhaité offrir à son lectorat un aperçu des rapports que les deux parties ont développés.

2. L'enfant apprivoisée : la colonie

Le rapport de force, largement à l'avantage du territoire dans la trilogie « *The Woman at the Store* », « *Millie* », et « *Ole Underwood* », s'inverse avec les nouvelles dites « néo-zélandaises », telles « *Prelude* », « *At the Bay* », « *The Doll's House* », ou « *The Garden Party* ». La colonisation est un processus graduel. Or, ces nouvelles en montrent une étape avancée, en les situant près de la ville de Wellington¹⁰¹, capitale du pays, centre politique, social, et culturel, près des côtes de l'île nord. « *At the Bay* » révèle le moyen par lequel la rencontre évolue dans un mouvement inverse, où le rapport de force bascule. Le tableau d'ouverture est un panorama pastoral où l'on découvre la campagne proche de Wellington. L'intérêt ici ne réside plus tant dans le paysage que dans ces habitants. A mesure qu'avance la description, on découvre la nature sauvage (océans et ruisseaux, fougères et oiseaux « toi-toi », 205). Au milieu, un troupeau de moutons (206) ; à leur côté, un chien de berger ; quelques lignes plus loin, le chat des Burnell, Florrie. Cette transition entre les animaux évoque un passage du semi-domestique (les moutons) au domestique (le chien et le chat), mais aussi le contrôle exercé par l'homme sur l'animal qui, à son tour, devient agent de contrôle sur d'autres animaux. La chatte, elle, représente la forme sophistiquée de domestication – animal d'intérieur, elle est nommée et identifiée comme le sont les membres de la famille Burnell. Le renversement du rapport de force face au territoire néo-zélandais est

¹⁰¹ La critique s'accorde à reconnaître en les descriptions de paysages certaines zones de la banlieue de Wellington. Gillian Boddy a par ailleurs révélé que la première phrase de « *The Doll's House* » était non pas « *Mr. Hay went to town.* » mais « *Mr. Hay went to Wellington.* » BODDY, « "Finding the Treasure": Coming Home Katherine Mansfield in 1921-1922. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 187.

conditionné par la domestication du lieu et de ses habitants du règne animal ou végétal: établir le pouvoir en établissant des postes de contrôle afin d'apprivoiser progressivement la bête sauvage et ses intermédiaires.

La domestication implique en premier lieu une redistribution du territoire. Dans « How Pearl Button Was Kidnapped », l'organisation spatiale est superposée à l'organisation de la nouvelle afin de restituer les enjeux de cette même organisation. Katherine Mansfield semble dessiner une distribution binaire du territoire – un système ségréatif implicite né de l'organisation spatiale. Le récit amène le lecteur du quartier des colons de classe moyenne à la zone où vivent les Maoris qui « enlèvent » une petite blanche¹⁰². La nouvelle elle-même est donc divisée en deux parties correspondant à ces deux lieux. La perception naïve de l'enfant, elle aussi, repose sur une iconographie binaire. Il y a, d'une part, cette mystérieuse « House of Boxes » dont parle l'enfant (520), dont la sienne, où sa mère se trouve, « [in] the kitching, ironing-because-its-Tuesday » (520). La rigidité du système colonial s'exprime dans cette expression « House of Boxes », raidie par des majuscules, et où l'image des boîtes signifie l'obsession de l'ordre dans la maison et entre les maisons que l'on imagine identiques et alignées. L'activité de la mère subit une même rigidification par le biais des soudures créées par les traits d'union, suggérant l'habitude inébranlable. Ailleurs, dans la seconde partie de la nouvelle, on découvre l'habitat maori, où un certain foisonnement s'impose par les couleurs (« One was dressed in red and the other was dressed in yellow and green. They had pink handkerchiefs over their heads », 519). L'enfant s'étonne : « Don't you all live in a row ? » (522). Au contraire, le lieu est celui de l'ordre naturel dans lequel se fonde l'humain : on s'assoit sur le sol (521) ; on marche dans l'herbe pieds nus (522) ; la mer, libre, effraie l'enfant, mais on lui répond comme une évidence, « it stays in its place » (522). Ordre naturel et ordre socioculturel existent donc en parallèle et la question de l'enfant suggère la méconnaissance et l'incompréhension qui règne de part et d'autre de ces deux aires culturelles pourtant si proches géographiquement, mais incapables de se retrouver sur un terrain commun.

Cette binarité n'est toutefois qu'une occurrence parmi les nombreuses nouvelles néo-zélandaises. Il ne s'agit pas pour autant de nier l'opposition entre deux ordres. Certains critiques ont choisi d'orienter leur analyse sur la représentation d'un écart culturel entre deux

¹⁰² Le terme, sujet à caution, fera l'objet d'une analyse.

modèles¹⁰³, alors même que, plutôt que de constater un figement de la situation, il faudrait analyser les forces qui cherchent à combler ou masquer cet écart. Katherine Mansfield préfère s'intéresser à la façon dont l'un s'impose à l'autre non de façon frontale, symétrique, mais par dissémination à travers la manipulation des attributs minéraux, animaux ou végétaux. Plusieurs nouvelles montrent une progression des constructions et végétaux non indigènes. C'est le cas dans « Prelude » où l'environnement est, a priori, décrit comme une jungle miniature : « a tangle of dark trees and strange bushes », « tree roots », « tangle of flowers » (32-33). Mais dans cette jungle émergent des roses : « The roses were in flower – gentlemen's button-hole roses » (33). L'expression « gentlemen's button-hole roses » renvoie à la fonction sociale de la fleur en question, que l'on fait pousser à des fins décoratives, en sa qualité esthétique sophistiquée, et qui donc est privée de toute possibilité de s'épanouir librement. De façon similaire, le détail sophistiqué apparaît dans « At the Bay ». Dans la maison de Mrs. Stubbs, on trouve des photographies, dont l'une retient l'attention d'Alice : « On [Mrs. Stubb's] right stood a Grecian pillar with a giant fern tree on either side of it, and in the background towered a gaunt mountain, pale with snow » (230). La culture antique s'impose sur la photo, et les fougères qui l'entourent, bien que géantes, sont écrasées par la hauteur du pilier. La nature sauvage en est réduite à la mise en valeur de la culture antique, symbole d'une civilisation progressiste à l'origine des développements culturels occidentaux. Plus évident encore est l'exemple offert par « The Garden-Party ». Laura remarque qu'il faudra installer une tente pour y disposer divers plats, mais l'endroit idéal est déjà occupé par des karakas – des arbres typiquement néo-zélandais :

Then the karaka trees would be hidden. And they were so lovely,
with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. [...]
Must they be hidden by a marquee?
They must. (247)

La nature locale cède devant l'exigence quasi-morale qui se dégage de ce modal rejeté, incarnation des valeurs esthétiques anglo-saxonnes. Les catégories analytiques se chevauchent : nature et culture, foisonnement et ordre, liberté et assujettissement. La domestication est un renversement des valeurs par l'introduction progressive de marques d'une civilisation occidentale qui donne sa préférence à l'organisation du territoire. Mais

¹⁰³ C'est notamment le cas de C. K. Stead, dans l'un de ses articles, lorsqu'il situe dans l'oeuvre de Mansfield « a sense of the gap between the local reality and the imported model, which is what the colonial experience is all about. » STEAD, *art. cit.*, p. 16.

l'exemplarité revendiquée, l'efficacité, donc, n'est pas garante d'esthétisme. Dans « Ole Underwood » les pins, manukas et autres herbes folles (562) cèdent peu à peu devant l'installation d'horribles petits pavillons (« ugly little houses », 563). L'important reste que la dissémination aboutit à une mise en réseau : la métropole tisse sa toile.

Cette dissémination doit s'écrire afin qu'on en saisisse les enjeux : il ne s'agit pas de dissémination au sens large mais de « dissemiNation », néologisme que l'on doit à Homi Bhabha dans son œuvre référence en théorie post-colonialiste, *The Location of Culture*¹⁰⁴. C'est une entreprise socioculturelle qui s'engage entre le colon et le territoire. Le paradoxe colonial veut qu'elle soit localisée en territoire néo-zélandais mais orientée de façon anglocentrique. Ainsi, on distille les marques du code social britannique en même temps que l'on occupe le territoire. Le déplacement vers les antipodes de ce que la société britannique de métropole a de plus canonique, voire stéréotypé, est donc introduit dans les nouvelles. « Prelude » foisonne de références culturelles de ce type. La cohabitation des ressources de l'environnement local et des produits de métropole atteint des habitudes alimentaires. On constate qu'Alice, la domestique, prépare un déjeuner de ce type : sandwich au cresson et « barracouta loaf » sont au menu. Le barracouta est un poisson indigène de Nouvelle-Zélande ; le sandwich au cresson une institution britannique. Mais l'équilibre n'est pas toujours de mise. Ainsi, l'organisation des repas suit l'habitude de métropole : l'« afternoon tea » est de rigueur chez les Burnell (47). On cuisine à l'aide d'un outil de référence : un réchaud de marque Primus, appareil très récent et standardisé en Europe¹⁰⁵ (« At the Bay », 229). Cette dissémination extensive des codes socioculturels s'étend au-delà du détail alimentaire pour envahir les activités de loisirs. Katherine Mansfield inclut dans ses représentations les jeux importés de métropole, et le lieu où ceux-ci sont pratiqués. De nombreuses scènes se déroulent à l'intérieur de la maison Burnell. Parmi celles-ci, la scène familiale dans le salon où l'on retrouve toute la famille. Beryl et Stanley jouent au crib, jeu très populaire en terre anglo-saxonne, et inventé par un anglais¹⁰⁶ (51). La valeur de cette scène est double : on y apprend déjà l'incrustation anglocentrique au-delà du domaine utilitaire, essentiel à la survie, mais aussi la progression d'un mode de vie non pas seulement

¹⁰⁴ Homi Bhabha parle de dissemiNation en termes très vastes afin d'évoquer les aires d'influence de la mère-patrie: « dissemiNation – of meaning, time, peoples, cultural boundaries and historical traditions. » BHABHA, *op. cit.*, p. 239. Italiques de l'auteur.

¹⁰⁵ Le fabricant, toujours en activité, retrace encore aujourd'hui l'histoire de son succès au XIX^{ème} siècle. « About primus ». *Primus*. 10 avril 2010. <http://www.primus.eu/templates/pages/3_cols_white_middle.aspx?sectionid=5890>.

¹⁰⁶ Cf. *supra*.

britannique, mais occidental, qui privilégie l'espace domestique. Afin d'aménager cet espace, Stanley va d'ailleurs installer des objets eux aussi au caractère britannique très prononcé : des meubles de style Chesterfield (52).

Certes, les enfants, dont Kezia, partent à l'aventure sur la propriété, faisant du territoire leur terrain de jeu, mais c'est dans cet espace ouvert qu'ils vont spontanément être tentés de reproduire des schémas métropolitains: « let's play ladies » propose Isabel Burnell (43). « playing ladies » revient à reproduire une unité issue du processus de hiérarchisation. Ce sont donc les structures sociales, et les valeurs qui les sous-tendent, que l'on disperse. Le club réservé aux hommes où se rend Stanley (« Prelude », 56) représente, quant à lui, le moyen de reproduire le cloisonnement par l'identité sexuelle. « The Garden-Party » insiste sur la reproduction de la hiérarchie sociale de la métropole. On y retrouve ainsi la classe bourgeoise aisée en premier plan, au travers des personnages principaux, les Sheridan, et la classe ouvrière au second plan, incarnés par les ouvriers. Cette structure interne de la nouvelle est complétée par la répartition géographique : les deux classes sont séparées par une large route (254). Mais lorsque le placage d'une structure tente de se substituer à la dissémination des composants de cette structure, il semble qu'imposer l'organisation de la métropole n'aille plus de soi. L'espace si clairement défini d'une Europe urbanisée, soumise à l'œuvre des géomètres, ne peut totalement s'imposer, car la nouvelle du décès de l'ouvrier vient s'infiltrer dans la demeure Fairfield. Laura ne peut non plus revenir de sa visite à la famille du défunt sans porter le souvenir de la misère de ce monde que l'organisation sociale souhaiterait « autre » :

“I say, you're not crying, are you?” asked her brother.
Laura shook her head. She was. (261)

L'incrédulité de l'un s'exprime dans le question tag, l'accablement de l'autre la réduit au silence. L'autre monde, qui a inondé de larmes de visage Laura, commence à affecter Laurie, par extension. Le phénomène est d'ailleurs restitué de façon plus explicite encore dans « The Doll's House » et cristallisé dans le lieu symbolique de l'organisation sociale qu'est l'école :

The fact was, the school the Burnell children went to was not at all the kind of place their parents would have chosen if there had been any choice. But there was none. It was the only school for miles. And the consequence was all the children of the neighborhood, the Judge's little

girls, the doctor's daughters, the store-keeper's children, the milkman's, were forced to mix together. Not to speak of there being an equal number of rude, rough little boys as well. But the line had to be drawn somewhere. It was drawn at the Kelveys. (385)

La déclinaison des différentes catégories professionnelles tente de reproduire une hiérarchie sociale pyramidale, effort vain pour établir l'ordre de la mère-patrie, car ni la stratification, ni le cloisonnement, ne peuvent être reproduits. Ceci confirme les propos de Francine Tolron, selon qui « toute société coloniale est, par essence, plus égalitaire ou, sans doute plus justement, moins inégalitaire que celle dont elle est issue, en raison des motivations des émigrants et de l'absence de hiérarchie identique à celle de la mère patrie¹⁰⁷. » Les contraintes d'un vaste territoire peuplé par une poignée d'hommes sont parfois trop élevées. Face à la logique quantitative, la rencontre entre un territoire et des colons exigeait la mise en œuvre d'une logique de regroupement et de cohésion pour la survie.

Cette tentative de réplique systématique se heurte à une telle impossibilité de façon récurrente. Dans « At the Bay », l'évocation des paysages de bord de mer sauvages est prétexte à une description des baigneurs qui ont envahi le lieu : « the women undressed, pulled on their bathing dresses and covered their heads in hideous caps like sponge-baths » (216). La mode britannique qui, au nom des conventions héritées de l'ère victorienne, tente de concilier pudeur, aspect pratique, et élégance, donne ainsi une touche extrêmement incongrue à l'environnement local. L'incongruité, plus que tout autre phénomène apparent, est le signe privilégié par Katherine Mansfield afin d'établir cette impossible perfection mimétique. L'illustration la plus probante est très certainement apportée par « How Pearl Button Was Kidnapped ». La petite Pearl, qui se trouve en compagnie de Maoris pendant quelques heures, sur leur lieu de vie, baigne dans une profonde sérénité lorsque celle-ci se brise brutalement :

She was so excited that she rushed over to her woman and flung her little thin arms round the woman's neck, hugging her, kissing....

Suddenly the girl gave a frightful scream. The woman raised herself and Pearl slipped down on the sand and looked towards the land. Little men in blue coats – little blue men came running, running towards her with shouts and whistlings – a crowd of little blue men to carry her back to the House of Boxes. (523)

¹⁰⁷ TOLRON, *op. cit.*, p. 118.

L'incongruité naît d'un double contraste, entre le silence ambiant et naturel et l'agressivité des cris et des sifflets, entre le cercle de quiétude formé par Pearl et les Maoris, et cette tache bleu dynamique qui se dirige vers eux. Ce double contraste explique à lui seul l'impossible placage d'un cadre institutionnel et légal occidental. Les policiers ne peuvent être nommés comme tels, puisque leur fonction en qualité de représentants de l'ordre institutionnel est absurde dans ce contexte. Ils ne peuvent qu'être des « little blue men », figures drolatiques parce qu'hors-cadre, déplacées. Ceci explique également pourquoi à aucun moment Katherine Mansfield n'utilise le verbe « kidnap » pour définir l'acte par lequel les femmes Maoris entraînent Pearl hors du quartier des colons¹⁰⁸. Or, « [l']ethnocentrisme n'est-il pas toujours trahi par la précipitation avec laquelle il se satisfait de certaines traductions ou de certains équivalents domestiques [...] ? » s'interroge Derrida¹⁰⁹. Le seul terme « kidnap » semble incarner la trahison. Le principe même d'enlèvement n'a pas lieu d'être : seul le législateur occidental, avec son orientation ethnocentrique, peut croire qu'il s'agit là d'un concept universel. En terre Maori, le concept est inepte, et inapte à traduire les faits.

Il faudrait donc envisager cette approche mimétique anglocentrique selon la définition apportée par Bhabha, elle-même inspirée des travaux de Lacan :

Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage... It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled – exactly like the technique of camouflage practised in human warfare¹¹⁰.

Faire semblant, donner l'illusion d'harmonie, mais être incapable de résister à un regard analytique, telle est la stratégie du colon face au territoire colonisé. S'il fait illusion de loin, le « camouflage » révèle son inadéquation avec l'environnement alentour lorsqu'on s'y intéresse de près. Les nouvelles de Katherine Mansfield suggèrent autant la stratégie de camouflage que son échec : le motif du camouflage n'est pas « mottled » de façon équilibrée – les dissonances se multiplient, trahissant les failles de l'ensemble. Il faut alors convenir que la fiction de Katherine Mansfield parvient à établir, par ces déséquilibres, ou décalages, entre un modèle et son ersatz, la différence entre « being English » et « being Anglicized¹¹¹ » : la

¹⁰⁸ A l'exception du titre, défi ironique qui reprend la forme des titres de récits à sensation ou récits d'aventure.

¹⁰⁹ DERRIDA, *De la grammatologie*, p. 180.

¹¹⁰ Bhabha s'inspire ici des travaux de Lacan. BHABHA, *op. cit.*, p. 121.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 128.

confrontation avec le territoire indigène engendre certes un processus d'« anglicisation » par dissémination, mais la systématisation, la reproduction généralisée à l'identique du système socioculturel de métropole, est impossible.

Il s'agit alors pour ces colons de couvrir l'inadéquation, de masquer le contraste, de sublimer les défauts du camouflage en lui conférant une brillance aveuglante. La colonisation par « dissémiNation » est aussi une manœuvre visant à créer une image laudative idéalisée de la mère-patrie, superposée à la réalité inadéquate. Cette stratégie vise en premier lieu la perpétuation d'une légende glorieuse, celle du « vieux continent » conquérant et fier. « Prelude » en offre un aperçu en la personne de Pat, l'homme à tout faire de la famille Burnell. Celui-ci est fréquemment au contact des enfants, et transmet en ces occasions cette même légende : « “Come with me,” he said to the children, “and I'll show you how the kings of Ireland chop the head off a duck .” » (44). Il ne s'agit pas de l'Angleterre, mais de l'ennemi héréditaire, l'Irlande, encore en ce début de XX^{ème} siècle sous contrôle britannique. La gloire des conquérants européens est banalisée, en même temps qu'elle participe, de façon oblique, à la perpétuation d'une légende illustre, et à la consolidation du discours impérial. En outre, la nostalgie pour un vieux continent légendaire se meut, en quelques occasions, en glorification des symboles britanniques, par la manipulation issue des représentations. Dans « Millie », où l'environnement est réduit au minimum vital, on remarque un objet dans la maison, sur lequel Katherine Mansfield s'attarde :

She flopped down on the side of the bed and stared at the coloured print on the wall opposite, Garden Party at Windsor Castle. In the foreground emerald lawns planted with immense oak trees, and in their grateful shade a muddle of ladies and gentlemen and parasols and little tables. The background was filled with the towers of Windsor Castle, flying three Union Jacks, and in the middle of the picture the old Queen, like a tea-cosy with a head on top of it. “I wonder if it really looked like that.” (572)

La localisation de l'objet, face au lit, sur le mur, le rapproche d'une icône religieuse que l'on prie avant le coucher. Tournée vers l'image, Millie restitue involontairement le caractère sacré du référent colonial – éloigné par la géographie, mais ancré dans les esprits croyants fervents. Qui plus est, l'image que cet objet présente est également significative : c'est certes un objet unique, posé là comme un rappel à la présence britannique, mais c'est principalement une concentration sur quelques centimètres de la puissance britannique, capable de réunir ses piliers socioculturels et politiques en quelques symboles. La garden-

party, comme dans la nouvelle du même nom, renvoie aux structures bourgeoises modèles ; la reine inébranlable, Victoria, affirme la solidité de cette même structure; le château ancestral la légitime par sa durée dans le temps ; le drapeau de l'Union suggère la possible extension de cette même union à la Nouvelle-Zélande. De façon similaire, quoique moins extensive, Katherine Mansfield mentionne des « English periodicals » qui se trouvent chez la femme dans « The Woman at the Store » ainsi qu'une « coloured print of Richard Seddon », premier ministre de Nouvelle-Zélande de 1893 à 1906. L'image de Richard Seddon évoque bien sûr le représentant du pouvoir britannique en Nouvelle-Zélande, mais c'est principalement le support de cette image qui s'avère intéressant. L'image, comme celle mentionnée dans « Millie », est peut-être extraite d'un magazine – peut être un des magazines anglais cités précédemment, ou bien encore elle est issue d'une production en série de lithographies. En d'autres termes, la rencontre avec une certaine représentation d'une mère-patrie glorieuse et omnipotente repose sur la standardisation et la diffusion – exemple prototypique du contrôle strict de l'image qu'a permis la standardisation, et donc, plus largement, l'avènement d'une modernité où la globalisation repose en large partie sur le pouvoir de l'image. Imposer l'image idéalisée de la mère-patrie dans la colonie revient à maintenir le contact en disséminant une iconographie propagandiste qui refuse ce nom. Contre les signes de l'inadéquation, le « contact » avec la métropole n'est en fait qu'une incitation au fantasme¹¹².

Si la mère-patrie trouve une place au sein d'un univers en tous points opposé, c'est parce que l'incongruité cède face au pouvoir suggestif de l'image. L'idée d'un « commonwealth » précédant le Commonwealth institutionnel, qui soutiendrait l'image d'un empire Britannique à la rencontre de ses colonies des antipodes, soucieux du bien être collectif, résiste difficilement à ces concepts soulevés par Katherine Mansfield. Aussi peu intéressée qu'elle ait été par la politique, son approche socioculturelle du contact et des rapports entre la Nouvelle-Zélande et la Grande-Bretagne met à jour la compétition entre une certaine idée de la cohérence impériale, et une réalité disloquée par des stratégies plus ou moins artificielles mises en place afin d'apprivoiser le territoire. Si l'opposition frontale fait long feu face à cette approche disséminée, l'harmonie idéalisée qui tend vers l'uniformité reste, elle très éloignée. La Nouvelle-Zélande de Katherine Mansfield ressemble à la colonie prototypique décrite par Homi Bhabha, un lieu où se maintient « a discrimination between the

¹¹² On pourrait encore ajouter que cette approche propagandiste par la standardisation ne craint pas l'anachronisme et résiste à la suprématie de la contemporanéité : les nouvelles ne sont certes jamais situées précisément dans le temps, mais si l'on considère que l'action se déroule à peu près à la même période que les nouvelles ont été écrites (1912 et 1913), voire à l'époque où Mansfield vivait encore en Nouvelle-Zélande, soit avant 1909, la reine Victoria était décédée et Richard Seddon n'était plus gouverneur.

mother culture and its bastards, the self and its doubles, where the trace of what is disavowed is not represented but repeated as something *different* – a mutation, a hybrid¹¹³ », comme le sont les figures de la marge, premières victimes sacrificielles de la rencontre avec le territoire néo-zélandais. Katherine Mansfield ne prend pas parti, se contentant de montrer ce qui est, de le laisser à l'appréciation du lecteur. Son œuvre est une plate-forme autonome où peuvent se matérialiser les interactions et dissensions entre colonie et métropole sur le territoire colonisé, comme sur celui du colon où Katherine Mansfield a passé près de la moitié de son existence¹¹⁴. Son œuvre est peut-être finalement une des plus subtiles lorsqu'il s'agit de donner à voir le « conflict of loyalties between the old country and the new » souvent décrit par la critique post-coloniale et repris par Pamela Dunbar¹¹⁵. La théorie politique de l'allégeance nationale est affinée en même temps qu'elle est contestée par l'approche pragmatique et visuelle de Mansfield.

3. La colonie entre espace géographique et espace mental métropolitain

Cette finesse est avant tout le produit de deux talents que l'on reconnaît à l'auteure : sa mémoire, pouvoir majeur lorsqu'il s'agit de mobiliser le souvenir de la colonie à des fins fictionnelles, et son don d'observation, à l'origine du souci du détail signifiant. Or, c'est justement par l'analyse du détail que l'on pourra saisir la présence de la colonie en métropole, alors même que le mouvement de colonisation pourrait laisser croire à un mouvement unilatéral. Il est nécessaire d'en rester dans un premier temps aux termes génériques que sont « métropole » et « colonie » dans la mesure où Katherine Mansfield elle-même inscrit le rapport entre Grande-Bretagne et Nouvelle-Zélande aux sein d'enjeux plus larges qui n'impliquent pas uniquement la mère-patrie britannique et sa colonie néo-zélandaise, mais aussi l'empire Britannique étendu, géographiquement, et historiquement, voire le système impérial mondial.

¹¹³ BHABHA, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁴ Katherine Mansfield quitte définitivement la Nouvelle-Zélande en 1908, à 19 ans, et passe les 15 années suivantes en Europe. NORBURN, *op. cit.*, p.13.

¹¹⁵ Pamela Dunbar évoque « the conflict of loyalties between the old country and the new. » DUNBAR, « No Place Like Home: Katherine Mansfield as a Writer of Settler Literature. » *In Les nouvelles de Katherine Mansfield: actes du colloque des 16 et 17 janvier 1998, op. cit.*, p. 10.

3.1. Colonies en métropoles

La présence ou l'absence de la colonie en métropole est en premier lieu une question de perspective. Mansfield s'engage en terrain impersonnel et neutre, et s'intéresse aux États-Unis, dont l'éloignement historique d'avec la Grande-Bretagne fut consommé par l'indépendance de 1776. Celle qui fut la colonie majeure, garante de la puissance économique de la Grande-Bretagne pendant de longues années, aurait dû faire partie de l'univers mental de la métropole. Pourtant, les nouvelles suggèrent qu'il n'en est rien. Deux nouvelles, « *The Man Without a Temperament* » et « *The Doves' Nest* » illustrent l'éloignement mental. Avec « *The Man Without a Temperament* », l'Amérique s'invite en territoire européen. Elle y est incarnée par « *The American Woman* », personnage secondaire qui fait partie d'une galerie de portraits bigarrée, remarquée, certes, par le narrateur focalisateur, mais reléguée au second plan par la proportion narrative restreinte qui lui est consacrée, et par l'identification qui en est faite : elle n'est « que », « *the American Woman* », l'Américaine type, celle que l'on repère, mais que l'on ne cherche pas à connaître. Dans « *The Doves' Nest* », Katherine Mansfield s'attarde sur la question. A nouveau, le représentant de l'Amérique est un personnage secondaire, mais cette fois-ci il est le seul personnage secondaire. Qui plus est, la rencontre entre Britanniques (Mrs. Fawcett et sa fille) et Américain (Mr. Prodger) se matérialise dans des présentations formelles (439). Lorsque vient le moment d'évoquer les États-Unis plus en détail, Millie, la jeune fille, exprime son souhait de visiter le pays. Mais Miss Anderson, la dame de compagnie des Fawcett, ne semble pas saisir l'intérêt de Millie :

“What makes you want to go to America?” Miss Anderson ducked forward, smiling at Millie, and her eyeglasses fell into her plate, just escaping the gravy.

Because one wants to go everywhere, was the real answer. But Millie's flower-blue gaze rested thoughtfully on Miss Anderson as she said, “The ice-cream. I adore ice-cream.” (453)

La tournure en « *make* » employée par Miss Anderson suggère une contrainte : l'intérêt porté à l'ancienne colonie ne peut relever que d'une obligation, directe ou non. La réponse de Millie n'est pas une provocation (contrairement à ce que la référence à la « véritable réponse » pourrait laisser penser). Millie est une jeune fille assez superficielle. Son intérêt pour la glace américaine va de pair avec cette légèreté. Les États-Unis ne présentent

qu'un intérêt vaguement divertissant. Preuve en est la conversation entretenue entre Miss Anderson et Mrs. Fawcett un peu plus tôt :

“I have been trying to find out from this,” said she, lightly tapping at the newspaper with her eyeglasses, “whether Congress is sitting at present. But unfortunately, after reading my copy right through, I happened to glance at the heading and discovered it was five weeks old.”

Congress! Would Mr. Prodger expect them to talk about Congress? The idea terrified Mother. Congress! The American parliament, of course, composed of senators – grey-bearded old men in frock-coats and turn-down collars rather like missionaries. But she did not feel at all competent to discuss them. (449)

La date du journal est symptomatique d'un décalage temporel qui refuse à la métropole une synchronie avec l'ailleurs. L'actualité est compromise. La réaction de Mrs. Fawcett est symptomatique, elle, du désintérêt porté à la culture (ici, au système politique) de l'ancienne colonie britannique. Il ne s'agit pas tant de suggérer la distance féminine par rapport aux affaires masculines que d'illustrer la pauvreté de la curiosité intellectuelle d'un empire. L'ouverture géographique qui s'est construite ne s'est pas accompagnée d'une ouverture intellectuelle. Les perspectives culturelles de l'empire situent la colonie, actuelle ou ancienne, hors-champ. L'anglocentrisme se manifeste même en son centre.

En arrière-plan ou hors-champ, l'ancienne colonie ne semble pas avoir sa place auprès des représentants de la métropole. Il serait aisé de penser qu'il s'agit là d'une fermeture somme toute naturelle face à la colonie qui a proclamé son indépendance, mais ce désintérêt est généralisé. L'anglocentrisme, perspective unilatérale, déforme ou opère un découpage dans les réalités de l'ailleurs. Lorsque la colonie manifeste sa présence sur un mode ou un autre, elle est soumise à des torsions ou dissections. C'est alors l'impossible coïncidence entre une réalité ou une expérience de d'ailleurs d'une part, et ses représentations d'autre part, qui semble se dessiner.

Face au défaut d'information, la présence de la colonie est soumise au réductionnisme, tel qu'il est décrit par Bruce King¹¹⁶ : la complexité des structures ou individualités est

¹¹⁶ « Reductionism is inherent to critical approaches that use the arts for other purposes; the actualities of lives, personalities, text, and complex situations are ignored in favour of group labels. » KING, Bruce. « New Centres of Consciousness: New, Post-colonial, and International English Literature. » In KING, Bruce, ed. *New National Literatures*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 22.

ignorée au profit d'étiquetages faciles. Katherine Mansfield n'hésite pas rendre ce réductionnisme visible, en commençant par l'approche des personnages américains cités plus haut. Dans « The Man Without a Temperament », comme dans « The Doves' Nest », la première rencontre du lecteur avec ces personnages se superpose à la rencontre entre personnages, si bien que l'on retient d'eux des impressions identiques:

“Have I the pleasure,” said the stranger very courteously with a strong American accent, “of speaking with Mrs. Wyndham Fawcett?”
(« The Doves' Nest », 439)

The American Woman sat where she always sat against the glass wall, in the shadow of a great creeping thing with wide open purple eyes that pressed – that flattened itself against the glass, hungrily watching her. And she knoo it was there – she knoo it was looking at her just that way.
(« The man Without a Temperament », 129)

Dans un cas comme dans l'autre, l'entrée en matière, l'« introduction » est réduite à l'accent, signe audible d'une différence, que Katherine Mansfield décrit dans le premier exemple, et rend audible dans le second au moyen d'une manipulation orthographique. C'est bien peu pour faire de ce personnage de « The Man Without a Temperament » l'archétype du citoyen américain – ce que suggèrent pourtant les majuscules. Le phénomène s'étend au-delà de l'empire présent pour toucher l'empire historique, mais il affecte également les représentants de l'empire dans les colonies, face aux populations migrantes minoritaires, telles que les représentants de la diaspora chinoise. Avec « Ole Underwood », Katherine Mansfield propose un épisode entre le vieux pionnier, Ole, et la communauté chinoise. De la confrontation avec ceux-ci, on ne retient qu'une expression réduite à deux syllabes répétitive « Ya-ya ! Ya-ya ! », bégaiement de la langue qui se rapproche du babil d'un jeune enfant, n'est jamais traduit, et condamne les Chinois à l'infantilisation.

Lorsque cette approche réductionniste en vient à concerner les populations de couleur des colonies, la représentation d'un de leurs membres trahit un fantasme sur l'apparence. Raoul Duquette, dont on a vu qu'il aimait pratiquer la mise en scène de sa propre personne, use de tous les accessoires à sa disposition afin d'entretenir cette dramatisation. La caricature, qui sélectionne et met en exergue certains traits, l'aide dans cette direction lorsqu'il est confronté à une femme africaine : « When I was about ten our laundress was an African woman, very big, very dark, with a check handkerchief over her frizzy hair » (66). La description ne pourrait être plus générique. L'évocation tient du cliché : la taille imposante, les cheveux crépus font de cette description une représentation vidée de tout sens, visant

uniquement à imposer une touche de couleur originale dans la mise en scène de soi, par contraste entre une « européanité » élitiste revendiquée et un pseudo-exotisme fondé sur une surface.

L'introduction de références ou de référents issus des colonies en territoire métropolitain touche d'ailleurs parfois à l'absurde. Deux nouvelles issues du recueil *In a German Pension* présentent une succincte illustration de cet artificialité dans le rapatriement d'un ailleurs. Les nouvelles ont en commun de mettre en scène l'obsession de la modernité. Comme souvent, Katherine Mansfield débute sur une note neutre, s'éloignant du contexte colonial, dans « The Modern Soul ». Là, la conversation s'anime entre les hôtes, tout en restant très peu productive :

Fräulein Sonia raised her face to the sky and half closed her eyes.
“No, mamma, my face is quite warm. Oh, look, Herr Professor, there are swallows in flight; they are like a little flock of Japanese thoughts – nicht wahr?”

“Where?” cried the Herr Professor. “Oh yes, I see, by the kitchen chimney. But why do you say ‘Japanese’? Could you not compare them with equal veracity to a little flock of German thoughts in flight? (714)

Cet échange vise à introduire l'artificialité du rapatriement des références à l'ailleurs, symptôme du fantasme contenu dans cet espace géographique et culturel inconnu, mais que l'on souhaiterait affirmer connaître. Ici, l'absurde repose sur l'impossible rapatriement d'une référence méconnue, et qui résulte en ce que l'on pourrait nommer une aporie culturelle, les « Japanese thoughts ». Une autre de ces apories apparaît plus loin, dans « The Advanced Lady ». A nouveau, une conversation pseudo-intellectuelle s'est engagée entre les hôtes de la pension allemande :

“But love is not a question of lavishing,” said the Advanced Lady.
“It is the lamp carried in the bosom touching with serene rays all the heights and depths of –”

“Darkest Africa,” I murmured flippantly. (759)

L'intervention de la narratrice est bien évidemment ironique : les majuscules et le ton, contribuent à faire de cette intervention un instant grandiloquent. Elle reste toutefois symptomatique du recours aux représentations de la colonie pour évoquer l'inconnu. En

faisant une référence pastiche à l'œuvre de Conrad¹¹⁷, la narratrice souligne l'aisance avec laquelle la société de métropole intègre, sans que cela s'explique par une logique quelconque, une représentation stéréotypée de la colonie. La référence coloniale, dépourvue du caractère complexe dont Bruce King fait mention, est une facilité du discours intellectuel ethnocentrique, sinon philistin.

La rencontre avec la réalité coloniale ne peut avoir lieu lorsque celle-ci est amputée, figée par le discours. Katherine Mansfield ne cède toutefois pas elle-même à la facilité en faisant de ses nouvelles une démonstration du discours inverse. Elle s'emploie malgré tout, en quelques occasions, à proposer une illustration de l'infiltration du préjugé racial, vécu comme l'apparition attendue dans la brèche ouverte par le discours philistin. Ainsi, puisque la lingère noire de « Je ne Parle pas Français » est d'emblée réduite à un cliché physique, puisque, donc, elle est vidée de toute individualité (ainsi que des affects et de la psychologie qui l'accompagnent), c'est, pour Raoul Duquette, la porte ouverte au préjugé étalé sans conséquence. Afin de présenter cette femme, il convoque donc l'image de l'Africaine sensuelle, et généreuse de ses faveurs, initiant l'innocent Européen, « kissed away », aux plaisirs de la chair, jusqu'à être « perdu » (66). Considérant la personnalité du personnage narrateur quelques années plus tard – celle d'un séducteur invétéré et sans scrupules – le lecteur est invité par celui-ci à en déduire que la femme africaine a en fait causé la dépravation de l'innocent Européen. La noirceur de la peau a migré vers la noirceur morale, la boucle du discours raciste est implicitement bouclée.

Certaines sections de « The Daughters of the Late Colonel » mentionnent Benny, le frère des filles de feu le Colonel, qui réside en Inde. Lorsque les deux sœurs souhaitent expédier la montre de leur défunt père à Benny, l'organisation de l'envoi soulève quelques interrogations de la part des sœurs :

“I think his watch would be the most suitable present,” said Josephine.

Constancia looked up; she seemed surprised.

“Oh, would you trust a gold watch to a native?”

“But, of course, I'd disguise it,” said Josephine. “No one would know it was a watch.” (274)

¹¹⁷ Bien qu'il n'y ait pas d'indication directe selon laquelle Katherine Mansfield aurait lu *Heart of Darkness*, elle a montré un certain intérêt pour le travail de Conrad en écrivant les critiques de *The Arrow of Gold* en août 1919 et *The Rescue* en juillet 1920. MANSFIELD, « A Backward Glance, » « A Landscape with Portraits. » *In Novels and Novelists*, pp. 57-61, 213-217.

Le terme « trust » concentre les enjeux de ce passage et du précédent. Dans un cas comme dans l'autre il s'agit bien de confier quelque chose au natif dont on suspecte – au mieux – les faiblesses morales, d'accorder, par impuissance ou nécessité, l'occasion du contact, et remettre l'innocence ou l'objet précieux à un natif dont la respectabilité et l'honnêteté sont mises en doute. L'approche est alors vécue comme potentiellement corruptrice – l'innocence est brisée, l'objet sera dérobé. La rencontre entre le colon et le peuple primitif ne peut qu'aboutir à l'atteinte à la morale. Laisser le natif s'approcher de l'euro péen, sur son territoire géographique ou dans son aire privée revient à courir le risque de voir l'ombre s'infiltrer de façon perverse. Le fantasme trahit la crainte d'un colosse aux pieds d'argile – la pyramide impériale trouve en sa base une multitude diverse, agissante, à qui l'on confie les biens et personnes, et qui est réduite à une fonction, mais qui, paradoxalement, est aussi rendue indispensable par cette fonction.

La métropole et ses représentants trouvent pourtant une échappatoire à cette situation difficile. Puisque l'après-rencontre, la phase relationnelle qui se développe et complexifie l'idéal colonial d'une domination unilatérale, est une phase ardue et ambiguë, on trouve au fantasme cauchemardesque un pendant utopique. Cette utopie se devine dans l'obsession du mythe du découvreur. Contre la crainte, il faut rejouer les instants de gloire, l'apogée de l'entreprise coloniale. Partant du point de vue du colon Britannique, Katherine Mansfield utilise adultes et enfants afin de dramatiser le fantasme de l'itération de la découverte, éternel retour à la conquête. C'est « At the Bay » qui concentre ces démarches utopiques. On remarque tout d'abord que, les familles aisées, qui ont su créer certains postes où sont reproduites les structures sociales et politiques de la métropole, tentent encore de maintenir l'illusion d'une conquête toujours renouvelée. « In imperialist narratives, the colonizer appropriates the island by repeating these paradigms of discovery and settlement », remarque Dorothy Lane en préambule à son ouvrage consacré à l'île dans un contexte colonial¹¹⁸. C'est ainsi que la zone des bungalows du littoral, prête à accueillir les estivants, comme chaque année, est nommée « summer colony », comme un rappel à l'impulsion coloniale, l'illusion qu'il ne s'agit pas seulement de l'inertie tranquille du colon établi (216). Mais ce sont les enfants – incarnation de la génération succédant à celle qui a su établir certaines des structures Britanniques en Nouvelle-Zélande et donc à recréer en partie une petite Grande-Bretagne sur

¹¹⁸ LANE, Dorothy F. *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*. New York: Peter Lang, 1995, p. 14.

le territoire – qui révèlent malgré eux l’utopie. Ils sont la génération de ceux pour qui la conquête impériale n’est plus une lutte où la victoire finale est essentielle à la survie des hommes et à la puissance de l’empire. Désœuvrés, donc, les enfants Burnell accompagnés de leurs cousins rejouent la découverte du territoire dans « At The Bay ». Lorsqu’ils partent s’amuser, seuls, sur la plage, ils trouvent là un terrain d’aventure plus qu’un terrain de jeu balisé. Katherine Mansfield multiplie alors les incursions dans le champ lexical de la découverte :

On the other side of the beach, close down to the water, two little boys, their knickers rolled up, twinkled like spiders. One was digging, the other pattered in and out of the water, filling a small bucket. They were the Trout boys, Pip and Rags. [...]

“Look!” said Pip. “Look what I’ve discovered.” And he showed them an old, wet, squashed-looking boot. The three little girls stared.

“Whatever are you going to do with it?” asked Kezia.

“Keep it, of course!” Pip was very scornful. “It’s a find – see?” [...]

“Here, shall I show you what I found yesterday?” said Pip mysteriously, [...].

“It’s a nermal,” said Pip solemnly. (215-216)

« discovered », « a find », « I found » sont autant de variation sur un même thème : celui de la découverte, puis de la possession du trésor. Retrouver le territoire inconnu, la terra nullius, tel est le désir des générations abreuvées au mythe entretenu par les générations précédentes¹¹⁹. Mais il s’agit de guérir, aussi, la nostalgie Edwardienne, qui n’est pas seulement une nostalgie de l’enfance, comme l’a pensé Cherry Hankin¹²⁰, mais une nostalgie de l’enfance de la colonie. Lorsque le territoire est conquis, ou en passe d’être apprivoisé, lorsque l’horizon se pare des couleurs de la métropole, on peut ou bien y planter un panneau factice qui l’identifie comme colonie, ou bien passer des conquêtes sur un terrain horizontale aux conquêtes verticales, et creuser le minerai, même dans une perspective récréative, « pour jouer ». L’important est d’entretenir l’idéal.

Loin des projections ethnocentriques idéalisées, le territoire colonisé est là, et manifeste sa présence irréductible par l’antithèse du fantasme, dans ses manifestations concrètes et vérifiables. Or il semble qu’afin de dépasser la méconnaissance, et pour ne pas

¹¹⁹ Selon Francine Tolron, ce « mythe d’une terre australe » semble avoir longtemps occupé les esprits européens galvanisés par la découverte des Amériques. Nourri au cours de plusieurs siècles, il se perpétue ici après la découverte de l’Australie et de la Nouvelle-Zélande, sous une forme symbolique. TOLRON, *op. cit.*, pp. 53-151.

¹²⁰ HANKIN, « Katherine Mansfield and the Cult of Childhood, » p. 28.

somber dans les projections fantasmatiques, la métropole ait besoin de recourir à un intermédiaire. A un niveau métadiégétique, Katherine Mansfield, bien sûr, est le premier de ces intermédiaires, en sa qualité d'écrivain. Mais le caractère fictionnel de son œuvre interdit d'assimiler les nouvelles à des témoignages ethnologiques ou sociologiques. Les nouvelles de Mansfield semblent malgré cela indiquer quels peuvent être les véritables intermédiaires entre la métropole et le territoire colonisé. Puisque le territoire ne peut tout entier se matérialiser en métropole, puisqu'il est trop grand pour l'espace géographique européen et l'espace mental occidental, il faut trouver des intermédiaires capables de naviguer entre ces deux espaces et de rapporter les informations, biens, et personnes représentatives. Il n'est pas question pour l'auteure de dresser une liste exhaustive des ces figures. À peine accorde-t-elle à son lecteur quelques instants privilégiés pour découvrir une de ces figures, à savoir le représentant du pouvoir militaire. Deux nouvelles consécutives dans le recueil *The Garden Party*, « Mr. and Mrs. Dove » et « The Daughters of the Late Colonel » invitent à cette découverte. Avec « Mr. and Mrs. Dove », on apprend uniquement qu'Anne est la fille d'un militaire, le Colonel Procter (288). On sait également que l'entourage immédiat est impliqué dans des rapports avec la Rhodésie (286). C'est alors « The Daughters of the Late Colonel » qui révèle l'intérêt de ces informations. Les filles, elles aussi, sont les enfants de militaire, le Colonel Pinner, de l'armée britannique. Celui-ci a un temps vécu à Ceylan (283), et son fils, Benny, y vit encore (273). Les sœurs Pinner ont vécu une existence de recluses en Angleterre, auprès de leur père invalide, à son retour de la colonie des Indes orientales. Rien dans leur existence ne laissait présager un quelconque contact avec l'extérieur, a fortiori avec l'étranger et les colonies. Or, les sœurs sont au fait des structures locales, et font preuve de discernement, plus que de crainte irraisonnée, lorsqu'elles évoquent Ceylan :

“[Benny]’ll expect us to send him something of father’s, of course. But it’s so difficult to know what to send to Ceylon.”

“You mean things get unstuck so on the voyage,” murmured Constantia.

“No, lost,” said Josephine sharply. “You know there’s no post. Only runners.” (273)

Les désagréments du système postal peuvent certes relever d'une expérience précédente. En revanche, les spécificités locales de ce même système révèlent des connaissances transmises par le père. Le Colonel, garant du pouvoir impérial, est donc témoin, et a livré son témoignage. Il est la courroie de transmission d'une réalité pratique qui éloigne le recours au fantasme cauchemardesque pour propager non plus une représentation

de la colonie, une possibilité virtuelle, mais un fait vérifiable. Intermédiaire du pouvoir britannique à Ceylan, le Colonel est aussi véhicule d'un mode de vie colonial en Angleterre, en sa qualité non-officielle de témoin¹²¹. L'agent de la contrainte imposée au territoire colonisé contribue involontairement à la libération des informations, comme une lutte contre la méconnaissance culturelle, sinon indigène, tout au moins hybride, partagée entre la population indigène et les structures exportées, et le discours sous-jacent qu'elles peuvent véhiculer.

L'informateur s'avère également être un fournisseur de biens. Or, Katherine Mansfield a également su évoquer la présence coloniale en métropole par l'intermédiaire de ces mêmes biens, dont les fournisseurs restent pour la plupart anonymes. L'intérêt ne réside plus dans l'identité de l'intermédiaire, mais dans la nature des objets, dans leur mode de passage, et dans leur valeur. La mise en présence de l'objet et du colon est tout d'abord un rappel de l'un des objectifs ultimes de l'entreprise coloniale, à savoir l'exploitation des biens du territoire colonisé. Trois nouvelles y font référence, de façon directe ou indirecte. Dans « At the Bay », on apprend que l'oncle William est décédé dans les mines d'argent australiennes (226) ; dans « Mr. and Mrs. Dove », Reggie souhaite partir quelque temps en Rhodésie, « making between £500 and £600 a year on a fruit farm » (286) ; dans « Pictures », Miss Moss est en quête d'un emploi et Mr. Clayton mentionne « a few jobs going for South Africa » (124). Adoptant la perspective de la métropole, Katherine Mansfield identifie le territoire colonial comme réservoir imaginaire (et réel), rétablissant l'ordre des priorités dans les objectifs coloniaux – il ne s'agit pas tant que civiliser au nom d'une logique judéo-chrétienne prétendument bienveillante, mais de s'appropriier (certes par le travail) les richesses locales. La mise en présence de la métropole et de la colonie répond à une logique mercantile, ce que Katherine Mansfield affirme sans lourdeur, telle une évidence qu'il suffit de mentionner en passant. Mais cette approche par le détail signifiant évite de ce fait toute orientation politique du discours colonial porté par le narrateur, empêchant ainsi d'arrêter une interprétation quant à la position de Mansfield elle-même, spectatrice résignée, partie d'un système dont il n'est plus question de cibler les failles, tant il est verrouillé, victime consentante issue de ce même système, ou militante passive qui ne dispose que de son pouvoir de monstration. Selon les termes de P. Gilroy, « deliberately adapting a position between [...] camps is not a sign of indecision or equivocation. It is a timely choice. It can [...] be a positive orientation against

¹²¹ Une certaine prudence s'impose sur ce point : ceci n'est vrai que si l'on considère le personnage comme intègre. L'influence jingoïste ou raciste reste possible, sinon inévitable.

the patterns of authority and conflict that characterize modernity's geometry of power¹²². » Mansfield semble en effet vouloir se placer dans une perspective apolitisée de la question coloniale, hors de ce champ du pouvoir décrit par Gilroy. Elle propose certes un panorama restreint mais réaliste, mais s'efforce de ne pas l'accompagner d'un part-pris, niant ainsi le principe d'une autorité autoriale. Ce faisant, elle opte pour une approche paradoxale de la question politique : si les nouvelles de la pension allemande incarnaient son libre-arbitre et son potentiel polémique tout en neutralisant le politique par l'ironie, la neutralité du ton des nouvelles « coloniales » signe le refus de l'arbitrage.

Ce refus trouve un support dans des représentations de la colonie qui s'orientent, au premier abord, dans une perspective pragmatique, descriptive du système colonial. Si la colonie peut se matérialiser en métropole, c'est bien sous l'angle mercantile. Une partie de la littérature britannique du XIX^{ème} siècle a su s'intéresser à l'explosion industrielle et commerciale intérieure : Gaskell, entre autres, a accordé son attention à la main d'œuvre de production du nord de l'Angleterre, dans *North and South*¹²³. En élargissant la perspective domestique métropolitaine à une perspective impériale en ce début de XX^{ème} siècle, Mansfield inscrit la problématique des « hands¹²⁴ » dans une orientation post-coloniale. Elle dessine un mouvement entre colonie et métropole qui relève de l'importation des biens et de la main d'œuvre. La lingère noire de « Je ne Parle pas Français » est l'une de ces « mains ». Mais Katherine Mansfield n'appartient pas à la génération de ceux pour qui l'exploitation esclavagiste (ou non) des populations indigènes est une préoccupation majeure. La problématique esclavagiste n'est d'ailleurs pas au premier rang des préoccupations d'une Néo-zélandaise issue de milieux bourgeois cohabitant avec des milieux ouvriers blancs¹²⁵. À peine utilise-t-elle la figure de la lingère comme rappel au rang social accordé aux gens de couleur. L'intérêt réside plutôt dans les objets, qu'elle dissémine ça et là dans ses nouvelles. On en retiendra quelques-uns, dont la présence en terre anglaise acquiert une valeur problématique pour certains. Il y a notamment les Bouddhas de Constancia, dans « The Daughters of the Late Colonel ». Parmi ceux-ci, son Bouddha préféré semble avoir été vidé de

¹²² GILROY, *Between Camps*, p. 84.

¹²³ GASKELL, Elizabeth. *North and South*. Rev. ed. Oxford: Oxford University Press, (1855) 2008.

¹²⁴ Cf. plus particulièrement le chapitre XV, « Masters and Men » dans *North and South*, où les ouvriers sont nommés « the hands » de façon récurrente, au grand dépit de Margaret. *Ibid.*, pp. 110-124.

Mansfield s'intéresse toutefois la problématique des « hands » d'une façon marginale et moins extensive que Gaskell ne l'avait fait.

¹²⁵ L'histoire du décès de l'ouvrier dans « The Garden-Party » est d'ailleurs inspirée d'un événement similaire intervenu alors que la famille Beauchamp résidait à Tinakori Road. TOMALIN, *op. cit.*, p. 46.

tout rattachement à son lieu d'origine, les Indes britanniques, pour acquérir un potentiel symbolique au-delà du référent religieux ou colonial. Constanica envisage l'objet sous un angle symbolique, dont on a vu les implications en termes de rencontre extraspective¹²⁶. Mais on trouve également chez les sœurs Pinner un tapis (« Indian carpet », 282). On pourrait rapprocher la valeur de l'objet à celle accordée au châle fabriqué par les Chinois et portée par Linda dans « At the Bay », « a yellow, pink-fringed shawl » (235). Le rapport entre un tapis et un accessoire de mode paraît curieux au premier abord, pourtant dans les deux cas, l'origine et la destination de l'objet sont superposables : le tapis a été importé des Indes en Angleterre, le châle est d'origine chinoise, et ce sont les représentants Britanniques dans la colonie qui se le sont approprié. Dans les deux nouvelles, c'est la matérialisation d'un ailleurs que l'on a choisie afin de mettre en valeur l'ici. Le tapis, comme le châle, se caractérisent certes par leur fonction mais aussi par leur valeur décorative. Le corps de Linda et la demeure Pinner gagnent en valeur esthétique au contact de l'objet importé. L'importation des avatars de l'ailleurs est donc autant motivée par un intérêt ostentatoire que par une forme de curiosité.

Cette ambivalence atteint un palier supérieur dans « Marriage à la Mode ». Là, les enfants de William et Isabel jouent sur une peau de léopard (« They were having rides on the leopard skin thrown over the sofa back », 312). Comme l'indique le titre, William et Isabel représentent le couple à qui tout réussit, et dont l'ambition sociale se réalise dans l'obsession d'être en phase avec l'esprit de modernité. La peau de léopard incarne alors l'accessoire exotique majeur : rare, difficile à obtenir, si ce n'est au prix de chasses (qui feront l'objet de récits lors de soirées mondaines), il représente également l'animal sauvage terrassé. Être « à la mode », voire à la pointe de cette mode, consiste alors à banaliser la présence de cette marque exotique en laissant les enfants jouer dessus. La maison des sœurs Pinner, comme celle de William et Isabel, sont les galeries miniatures où l'on faisait étalage des mêmes objets importés à l'occasion d'expositions universelles (à commencer par celle de 1851 à Londres¹²⁷). La distribution de ces objets dans les foyers individuels est la signature d'un monde moderne certes globalisé, mais aussi d'un espace où l'ailleurs ne signifie plus l'inaccessible. L'ailleurs se doit d'être sous l'emprise totale de l'ici – le meilleur moyen est d'en faire une commodité.

¹²⁶ Cf. *supra*.

¹²⁷ On peut consulter un panorama assez large de ces objets dans le catalogue illustré des expositions au Crystal Palace. *The Crystal Palace Exhibition: Illustrated Catalogue London 1851*. New York: Dover, 1970.

Cette logique mercantile où la provenance est vidée de son poids culturel ou scientifique résiste toutefois en une occasion, dans la nouvelle mineure qu'est « Bank Holiday ». L'action se déroule lors d'une kermesse, mais il est impossible de savoir si celle-ci a lieu en Angleterre ou en Nouvelle-Zélande¹²⁸. L'intérêt réside dans les activités proposées aux badauds, et principalement les stands où sont vendus des objets ou autres colifichets destinés aux enfants. Parmi ces objets (animaux animés, bonbons, baguettes destinées à chatouiller), un élément peut retenir l'attention, le « golliwog » (365). On imagine difficilement Katherine Mansfield ajouter un tel objet à sa liste sans raison particulière. Le « golliwog », poupée de chiffon noire, est devenu, dès 1895, un objet phare¹²⁹, offert à de nombreux enfants britanniques et nord-américains. Il est aussi un objet de controverse, par sa symbolique ambivalente¹³⁰ : il est, d'une part, un moyen de diffuser l'image du noir en la banalisant auprès des futurs adultes, et d'autre part un objet de ridicule qui accentue la perception ethnocentrique face à des populations noires réduites à un jouet sans valeur. Katherine Mansfield glisse ainsi une allusion de plus, aussi discrète que de nombreuses autres, à l'ambivalence de la banalisation de la présence de l'ailleurs en métropole. Le racisme se matérialise, assimilé à l'ordinaire, au quotidien, mais Katherine Mansfield refuse tout commentaire.

Ce sont là des tensions de surface, aisément identifiables, alors que les structures profondes et implicites du rapport entre métropole et colonie révèlent des formes de pression et de résistance plus sournoises, et enracinées. Comme souvent, c'est le langage, vecteur communicatif, à l'origine de l'organisation sociale, qui est le lieu de ces tensions. L'empire britannique, que d'aucuns ont nommé « the empire of the English language¹³¹ », a mis en place un système toponymique où le symbolisme finit par conférer une forme de légitimité à

¹²⁸ On note uniquement la présence d'un soldat australien. Cf. p. 364.

¹²⁹ La poupée de chiffon est un produit dérivé, fabriqué suite au très large succès de *The Adventures of Two Dutch Dolls*, de Florence Kate Upton. Les « golliwogs » y sont présentés comme des personnages à la peau noire et aux cheveux crépus, fondamentalement gentils (d'où, dès cette première apparition, la possibilité d'y percevoir une manifestation du discours paternaliste colonial). Le concept étant libre de droits, il a été adapté sous de nombreuses formes et par plusieurs auteurs. DABYDEEN, David, GILMORE, John, and JONES, Cecily, eds. *The Oxford Companion to Black British History*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 191-192.

¹³⁰ Le débat a pris forme au XX^{ème} siècle, prenant appui sur les potentielles origines et dérives racistes de cette figure. Le terme « wog » dont est issu le nom « golliwog » a également été l'objet de discussions puisqu'il est utilisé en tant qu'insulte envers les personnes à la peau sombre. « Golliwogs and Racism. » *Golliwogg*. 10 janvier 2011. <<http://www.golliwogg.co.uk/racism.htm>>.

¹³¹ DHARWADKER, Vinay, « The Internationalization of Literatures. » In KING, *op. cit.*, p. 61.

la présence impériale¹³². Mais paradoxalement, il voit ici sa puissance minée de l'intérieur, éreintée par la langue anglaise, premier outil du langage, sujette à des luttes intestines. Dans cette lutte, les armes sont nombreuses. Parmi celles-ci, on peut compter la toponymie. Alors que, dans « The Daughters of the Late Colonel », l'île de Ceylan a cédé son nom d'origine arabe, Serendib, au colon hollandais, puis britannique¹³³, alors que, dans « Mr. and Mrs. Dove », la Rhodésie, ce pays du Sud de l'Afrique, a dû accepter d'être nommé d'après le patronyme de Cecil John Rhodes, de la British South Africa Company, des zones de résistance dans la langue existent, en Rhodésie même. Afin de signaler l'endroit qu'il souhaiterait rejoindre, Umtali, Reggie se voit dans l'obligation de recourir à une toponymie africaine. L'anglais occupe un terrain géographique mais ne peut totalement le recouvrir par le nom.

Il n'est d'ailleurs pas question de recouvrir, d'oblitérer, dans une lutte pour l'espace langagier. La colonie peut également investir la langue anglaise, et par là même, l'empire, en lui faisant subir des transformations morpho-syntaxiques. « How Pearl Button was Kidnapped » offre une illustration de ce traitement, par l'entremise de la jeune Pearl, représentante de la langue anglaise et du point de vue anglocentrique. Le lecteur est avec elle lorsqu'elle rencontre les Maoris et se trouve immergée dans leur camp, en territoire colonisé. Pearl, tout comme le lecteur, remarque la syntaxe inhabituelle des Maoris en comparaison avec les structures canoniques de l'anglais : « You all alone by yourself? » ; « You tired? » ; « You not tired? » (520). Si les Maoris semblent avoir très bien intégré le vocabulaire, la faille syntaxique, l'absence répétée du verbe « être », donne à voir et à entendre la conformité imparfaite avec la langue du colon britannique, décalage discret mais suffisant, qui n'empêche pas la communication, mais manifeste la différence.

C'est un processus similaire qui s'est engagé entre l'empire britannique et son ancienne colonie des Etats-Unis. On l'a vu, Katherine Mansfield s'intéresse de façon répétée à l'accent des personnages américains qu'elle intègre à ses nouvelles¹³⁴. Elle souligne son existence chez le visiteur des Fawcett dans « The Doves' Nest » (439), puis en donne une illustration à la page suivante : « I should like very much to *renoo* our – well – I venture to

¹³² A ce sujet on rappellera, par l'intermédiaire de Francine Tolron, la dimension symbolique du processus de toponymie: « En nommant, ils domestiquaient et possédaient un environnement, affirmant ainsi la justesse de leur présence : leur réaction mimétique apaisait l'angoisse de l'inconnu auquel ils substituaient du connu, par le biais de la langue, outil suprême de l'impérialisme. » TOLRON, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹³³ « Sri Lanka. » *In Encyclopædia Britannica*, Vol. 28. 15th ed. London: Encyclopædia Britannica, (1974) 2003, p. 167.

¹³⁴ Cf. *supra*.

hope we might call it friendship. » (440, mes italiques). Elle reprend les mêmes phonèmes dans « The Man Without a Temperament », prononcés par The American Woman (« she *knoo* it was there – she *knoo* it was looking at her just that way », 129, italiques de l’auteure). Les deux nouvelles n’ont d’autre lien que cette référence à la prononciation américaine qui élimine le [j] précédant le [u:]. La distance prise par rapport à l’empire, par le biais d’une déformation phonématique, se présente comme une transformation imposée à la mère-patrie, un acte d’émancipation. L’empire de la langue anglaise vacille sous le travail de sape morphosyntaxique. Preuve en est l’agacement traduit par cette utilisation récurrente d’un unique morphème, dissonance dans l’harmonie d’un anglais standard, marque d’une « différence » linguistique, autant que culturelle¹³⁵. La langue est finalement le lieu où s’exprime à la fois la mainmise d’une puissance sur une minorité, autant que la prise d’autonomie de cette minorité face à l’omnipotence. La langue est donc un espace où la minorité de la colonie peut encore bénéficier d’une marge de manœuvre.

L’empire et la colonie entrent dans un rapport élastique, où l’un cherche à s’approprier les atouts de l’autre, où l’autre se rapproche pour mieux se distancer par la langue. La rencontre est sous-tendue par l’instinct de possession : l’empire revendique la place de la colonie en son sein en qualité de possesseur, la colonie n’accepte cette place que parce qu’elle a trouvé les moyens de suggérer son autonomie.

3.2. La Nouvelle-Zélande à livre ouvert

Pourtant, Katherine Mansfield, lorsqu’elle s’intéresse plus particulièrement à son île natale, ne souhaite pas se contenter de cette tension que l’on devine douloureuse. Elle préfère donner à la Nouvelle-Zélande la possibilité d’aller volontairement à la rencontre du reste du monde. En 1916, elle écrit dans son journal :

I want for one moment to make our undiscovered country leap into the eyes of the Old World. It must take the breath. [...] I shall tell everything, even of how the laundry-basket squeaked at 75 [...] ¹³⁶.

¹³⁵ Dans une conférence de 1968, Derrida, s’intéressant aux théories linguistiques saussuriennes, envisage la différence sous un angle dynamique, évolution au cours de laquelle s’établit un système de différences, et le nomme « différence ». DERRIDA, Jacques. « La Différance. » *In Marges de la Philosophie*. Paris : Minuit, 1972, pp. 1-29.

¹³⁶ MANSFIELD, « January 22. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 94.

Le passage pourrait aisément être envisagé comme un postulat littéraire. Mansfield prend l'initiative de cette mise en présence d'une île des antipodes et de ce qu'elle nomme le « Vieux Monde ». La rencontre devient alors une question de visibilité. L'objectif est double : cultiver le mystère, par une perspective large et imprécise, et ainsi susciter l'intérêt, parer l'œuvre fictionnelle des atouts du récit dramatique, et établir une représentation proche du réel néo-zélandais (puisque la réalité en tant que telle n'est accessible que par l'expérience), éloignée des fantasmagories anglocentriques, par le détail signifiant.

Au flux colonisateur géopolitique et socio-économique qui pénètre encore le territoire néo-zélandais mais n'intéresse que peu la métropole, Katherine Mansfield fait succéder le reflux colonial littéraire. Si la colonisation reposait sur l'exploitation des forces militaires et technologiques, le reflux colonial selon Katherine Mansfield repose sur l'exploitation du dispositif littéraire, et des outils stylistiques qui lui sont indispensables. A celui qui saura lire ses nouvelles, Katherine Mansfield propose une rencontre pacifique et éclairée avec la Nouvelle-Zélande.

Le mouvement de reflux débute sur un redéploiement, une reterritorialisation, dans une acception post-colonialiste du terme¹³⁷, réinterprétée par l'auteure. Il ne s'agit pas ici de reprendre un territoire, mais d'inverser et d'élargir la perspective anglocentrique. Cette reterritorialisation débute par un rééquilibrage. Alors que l'espace mondial est largement couvert par les structures de l'empire britannique omniprésent et omnipotent, l'espace littéraire que construit Katherine Mansfield ne reproduit pas cette couverture. Au contraire, l'œuvre complète de Katherine Mansfield montre un certain équilibre numérique entre nouvelles situées en territoire métropolitain et nouvelles situées en d'autres lieux¹³⁸. Il s'agit tout d'abord de rétablir une vérité : la Grande-Bretagne n'est pas le « centre du monde ». Sur le terrain Européen, d'autres nations sont dignes d'intérêt, et toutes ne sont pas des puissances

¹³⁷ Homi Bhabha envisage la colonisation en tant que processus de reterritorialisation, par l'occupation de l'espace, mais aussi la révision historique, et la mise en place de systèmes culturels et politiques. BHABHA, *op. cit.*, pp. 283-284.

¹³⁸ Parmi celles dont le lieu est aisément identifiable, on trouve, en Nouvelle-Zélande : « Prelude », « The Wind Blows », « At the Bay », « The Garden-Party », « The Voyage », « The Stranger », « The Doll's House », « How Pearl Button was Kidnapped », « New Dresses », « The Woman at the Store », « Ole Underwood », « Millie » ; en France et en Belgique: « Je ne Parle pas Français », « Pictures », « The Young Girl », « Feuille d'Album », « Revelations », « The Escape », « Miss Brill », « Honeymoon », « A Truthful Adventure », « Pension Séguin », « Violet », « Bains Turcs », « The Journey to Bruges », « An Indiscreet Journey »; en Allemagne, onze des treize nouvelles de *In a German Pension* (la plupart des autres étant situées en Angleterre).

coloniales majeures. Parmi ces nations, la France, à qui Katherine Mansfield consacre plusieurs nouvelles, l'Allemagne, qui fait l'objet de son premier recueil, et la Belgique, que l'on aperçoit dans quelques nouvelles. Dans un second temps, et puisque Mansfield a déjà ébranlé la perspective anglocentrique, l'auteure ramène sur le devant de la scène son île natale en termes quantitatifs et qualitatifs : ses nouvelles majeures, les plus abouties, les plus longues aussi, sont situées en Nouvelle-Zélande, dans la famille Burnell¹³⁹. Ce centrage sur une famille est l'un des moyens par lesquels Katherine Mansfield a affiné la perspective de façon plus subtile encore, dégagant autant que possible la mise en avant de la Nouvelle-Zélande des enjeux nationaux, et les déplaçant vers les enjeux locaux. L'auteure a donc localisé l'action de ses nouvelles autour de microcosmes familiaux (« Prelude », « At the Bay », etc.), sociaux (« The Garden-Party », « The Doll's House ») ou territoriaux (« The Woman at the Store », « Millie », « Ole Underwood »). Qui plus est, alors que l'époque moderne voyait le couronnement d'une civilisation urbaine, les nouvelles rendent visibles une variété de milieux : urbains, lorsqu'ils sont situés en Angleterre, mais aussi provinciaux, et sauvages en Nouvelle-Zélande. Les littoraux français le disputent aux plaines belges, la banlieue londonienne côtoie la campagne allemande, l'arrière-pays néo-zélandais partage l'espace fictionnel avec les quartiers pauvres et sombres de Londres. C'est donc par un jeu de contrastes, jamais binaires, jamais radicaux, mais dégradés, en camaïeu, que Katherine Mansfield parvient à rétablir une perspective équilibrée d'où émergent la diversité coloniale, et les spécificités néo-zélandaises, qui ne sont plus écrasées par les tendances impériales.

Affinant sa stratégie de reterritorialisation, Katherine Mansfield complète le rééquilibrage des perspectives au moyen du style. C'est par l'établissement de comptoirs, postes de colonisation, qu'elle contribue non seulement à la visibilité, mais aussi à l'audibilité de la Nouvelle-Zélande. L'outil linguistique est l'unique chemin vers la création de ces postes. Katherine Mansfield prépare le terrain linguistique, évitant les confrontations brutales avec l'intrusion coloniale. Pour ce faire, l'auteure a su faire jouer le sens à mesure qu'elle écrivait ses nouvelles. Si l'on ne devait retenir qu'un seul exemple de ce jeu sémantique subtil, il faudrait s'attacher à deux adjectifs, dont la portée dénotative et connotative dans un contexte colonial est très vaste: « brown » et « dark ». Trois occurrences sont particulièrement éloquentes : dans chacune, le terme qualifie la peau d'une femme. Dans chacune, la dénotation et la connotation varient. Dans son premier recueil, *In a German Pension*, la

¹³⁹ Elle souhaitait initialement que « Prelude » soit un roman. Celui-ci, qui portait le titre *The Aloe* en 1915, a été adapté en nouvelle à partir de 1917. NORBURN, *op. cit.*, pp. 33, 43.

narratrice, qui se trouve dans des thermes en compagnies de diverses femmes, remarque : « Opposite me was the brownest woman I have ever seen, lying on her back, her arms clasped over her head » (731). La couleur désigne ici le bronzage, très peu commun, et déprécié, en cette période Edwardienne, et connote la stupeur de la narratrice. Dans « How Pearl Button was Kidnapped », à travers le point de vue de l'enfant, la couleur de peau des femmes maori qui emmènent Pearl à leur camp (« the dark women », 520) ne fait l'objet d'aucun intérêt particulier. Elle n'est qu'une tache supplémentaire qui orne le patchwork coloré qu'incarnent ces femmes vêtues de jaune, de vert, et de rose. Dans « Je ne Parle pas Français », Raoul Duquette – on l'a vu – décrit la lingère de sa famille en ces termes comme étant « very dark » (66). « dark » désigne certes la couleur de peau, mais également la corruption, ombre sur l'innocence du jeune Raoul, que cette femme va causer. Les trois nouvelles réunies dévoilent donc la duplicité d'un langage où deux adjectifs peuvent décider ou non d'un jugement de valeur aléatoire. Dans « How Pearl Button was Kidnapped », toute connotation est absente ; dans « Je ne Parle pas Français », on atteint les frontières du jugement racial ; dans « The Luft Bad », la connotation péjorative issue des discours sur la race colonise la description de l'homme blanc pour devenir valeur universelle négative. En d'autres termes, avec ces nouvelles, Katherine Mansfield propose un parcours au cœur des aberrations de la langue anglaise, dont les signifiants peuvent être renversés par leurs multiples signifiés. La langue anglaise, dans toute sa diversité, dans toutes ses subtilités, est coupable malgré elle de trahison envers des réalités discernables, rendant absurde l'usage d'un lexique à portée raciste ou xénophobe.

Alors même qu'elle déstabilise cette fossilisation par la langue, Katherine Mansfield l'utilise comme moyen de faire émerger la réalité néo-zélandaise en s'écartant des sentiers battus, lieux d'un langage impuissant. S'appuyant sur l'exemple offert par Janet Frame, Linda Hardy remarque que « [f]or Frame, language is just such a “doubtful” dwelling-place, where one may deceive and be deceived, may delay, tarry or remain; but in making ‘settlements’ through language, we should be able to see “the prints, trails, frozen shadows of all who have been there before”¹⁴⁰. » Katherine Mansfield propose elle aussi de créer de tels postes, à ceci près qu'il s'agit pour elle de donner une visibilité à ce qui est et à ceux qui sont, et non aux ombres du passé. Un éventail de lexèmes vernaculaires néo-zélandais ainsi que de lexèmes maoris vient donc s'intégrer à l'écriture de l'auteure. Les premiers recouvrent des domaines

¹⁴⁰ HARDY, Linda. « The Ghost of Katherine Mansfield. » In NATHAN, *op. cit.*, p. 83.

vastes. Parmi ceux-ci, on trouve le terme « larrikin », dans « At the Bay » (228), utilisé en argot australien et néo-zélandais afin de désigner les vauriens non-conformistes, figures comiques populaires, et qui désigne ici le compagnon supposé d’Alice, la domestique des Burnell. Du monde des hommes, on peut évoluer vers la botanique : le terme « tussock », utilisé dans « The Woman at the Store » (550), désigne des touffes d’herbe sèche qui ne poussent qu’en Nouvelle-Zélande et en Australie. Atul Chandra Chatterjee a ajouté d’autres termes à ceux-ci, et tenté d’établir une liste où les glissements sémantiques et néologismes composés néo-zélandais apparaissent: « bush » (forêt), « wideawake », creek (courant), « paddock » (champ), « whare » (maison), « sundowner » (vagabond), « milkbilly »¹⁴¹. A réalité autre, appellations autres. L’auteure rétablit cette altérité dans le paysage impérial en imposant l’idiomatisme local. Les termes Maoris, eux, peuvent être repérés dans « Prelude » où Katherine Mansfield fait mention des « tui », petits oiseaux noirs indigènes en Nouvelle-Zélande (24). Dans cette même nouvelle, l’arbre « manuka », arbuste de Nouvelle-Zélande et d’Australie, apparaît page 33. Des « pawa shells », mollusques à la coquille nacrée, se trouvent dans le jardinet de « The Woman at the Store » (553). On retrouve dans l’usage de ces termes une réalité indigène oblitérée par l’empire qui n’a pas su faire ou pas fait l’effort de s’intéresser et de traduire cette réalité. Katherine Mansfield prend en charge leur « mise au monde », refusant à son tour la traduction, refusant également toute périphrase qui aurait défini ces objets naturels, et préférant faire usage d’une langue Maori riche. L’intégration de ces lexèmes au sein de la syntaxe anglaise donne une profondeur nouvelle au style de Katherine Mansfield, bâti sur la structure anglaise, enrichi visuellement sur la page, et oralement par leur lecture, par l’objet linguistique vernaculaire ou Maori. La Nouvelle-Zélande peut enfin « sauter aux yeux » et aux oreilles du « Vieux Monde ». « A travers [la] langue, découverte dès le sein maternel, mais dont on ne se sépare qu’à la tombe, des passés sont restaurés, des camaraderies imaginées, des futurs rêvés », écrit Benedict Anderson¹⁴². On pourrait ici ajouter que d’inattendues réunions se forment.

En faisant succéder ce reflux littéraire au flux colonial, Katherine Mansfield offre une alternative à la superposition des structures socioculturelles imposée par l’empire : la Nouvelle-Zélande, couverte par le système métropolitain, se découvre par le verbe, quitte à

¹⁴¹ CHATTERJEE., *op. cit.*, p. 348.

¹⁴² ANDERSON, Benedict. *L’imaginaire national*. Trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT. Paris : La Découverte, 2002 (1996), p. 158.

rendre perceptible l'écart entre la métropole et la colonie et créer des interférences audibles et visibles. Selon les termes d'Homi Bhabha :

[We] are confronted with the nation split within *It/Self*, alienated from its external self-generation, becomes a liminal signifying space that is internally marked by the discourses of minorities, the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities and tense locations of cultural difference¹⁴³.

Mansfield remet à jour cette fissure, ramenant le support des discours mineurs, à savoir les langues vernaculaires, celles de la minorité ethnique maori, celles de la minorité des descendants des premiers colons – sur le devant de la scène, lui offrant ainsi une tribune. De façon oblique, ces descendants eux-mêmes deviennent une minorité face à la majorité de langue anglaise standard. Mais là n'est pas son unique but. Il s'agit avant tout de renier l'uniformité impériale factice, autant que l'altérité radicale entre l'empire et sa colonie des antipodes en créant un troisième espace énonciatif, « third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation¹⁴⁴. » Le décalage entre réalité et représentation n'est plus alors le lieu d'une béance, mais devient une troisième espace, intermédiaire. Ainsi, lorsqu'il s'agit de son île, Katherine Mansfield refuse la logique belligérante de contre-attaque : « the empire writes back¹⁴⁵ », certes, mais dans une approche éclairée et sans visée argumentative ou politique radicale.

Le lecteur devra d'ailleurs se contenter de cette approche a minima de la question indigène. Mansfield, dont le voyage en terre maori¹⁴⁶ aurait pu laisser penser qu'elle s'investirait dans une exploitation fictionnelle de ses observations, n'a jamais proposé d'autre récit que « How Pearl Button Was Kidnapped ». Si l'on tente de tirer quelques conclusions des représentations du peuple maori qu'on y trouve, on parvient malgré tout à cerner quelques traits. On remarque tout d'abord l'insistance de l'auteure sur les éléments naturels avec lesquels la petite blanche, Pearl, est amenée à entrer en contact en compagnie des Maoris : la mer qu'elle découvre (522), l'herbe où elle enfonce ses pieds (523), les fruits qu'on lui offre et qu'elle mange sans se soucier de leur jus, qui coule (521). On trouve dans ces éléments un

¹⁴³ BHABHA, *op. cit.*, p. 212. Italiques de Homi Bhabha.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁵ La formulation est empruntée à Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, auteurs de *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, (1989) 2000.

¹⁴⁶ On notera malgré tous que ses carnets de voyage sont consacrés de façon beaucoup plus marquée aux paysages de l'arrière-pays qu'au peuple maori. MANSFIELD, *The Urewera Notebook*, *op. cit.*

rappel à l'influence animiste chez les Maoris, dont les croyances sont directement issues des éléments naturels. La communion avec ceux-ci, la liberté de mouvement et le plaisir d'interagir qu'ils génèrent sont ici suggérés. Dans une même logique hédoniste, on note également que les personnages maoris que Pearl rencontre sont des incarnations de la bonhomie. Les rondeurs des femmes offrent une perspective engageante (519). Tous sourient et rient¹⁴⁷ à plusieurs reprises (520-521), ce qui laisserait à penser une tendance maorie à adopter une perspective enthousiaste sur la vie, ainsi que la libération de cet enthousiasme par le rire. Ce même rire, récurrent, s'intègre pourtant dans un autre aspect de l'identité maori : leurs valeurs morales. On pourrait en effet penser que ce rire est une manifestation de la désinvolture morale des Maoris face au délit d'enlèvement. Mais on a vu précédemment que, selon les standards maoris, ce concept n'a pas de valeur. La tentation de juger la morale maorie est par ailleurs neutralisée par l'attitude des personnages face à la petite blanche : dans leur façon de toucher ses cheveux blonds ou d'embrasser légèrement son cou avec une certaine maladresse, on perçoit une certaine curiosité innocente et naturelle. En d'autres termes, les quelques interprétations que l'on peut se risquer à émettre à partir de ces rares signes esquissent une approche des maori toute en retenue, et sans jugement de valeur. Si Mansfield ne nie pas leur différence¹⁴⁸, elle l'intègre dans une logique universaliste (en rapport aux éléments, à la nature humaine) plus que dans une logique structurée par des critères ethniques, et donc potentiellement idéologiques. Et c'est par un retour au langage que cette logique d'intégration¹⁴⁹ achève son œuvre. De même que leur couleur de peau est intégrée dans un camaïeu de couleurs¹⁵⁰, leur langue est intégrée à d'autres nouvelles, de façon dispersée mais prégnante. « How Pearl Button Was Kidnapped » est en revanche un récit quasi-silencieux, où seules deux phrases sont prononcées en anglais par les Maoris. On pourra voir dans ce silence autant un refus de la part de l'auteure de leur faire parler une langue qui n'est pas la leur, que l'impossibilité de les faire parler dans une langue, le maori, qu'elle ne maîtrise pas. Mue par cette double contrainte, Mansfield s'oriente alors vers le langage du corps : les gestes de don (d'un fruit), de tendresse (on prend l'enfant dans ses bras, 520), de joie (les rires) équilibrent le silence par leur portée signifiante bienveillante, au point

¹⁴⁷ Or, dans les nouvelles, le rire se manifeste très rarement ou bien uniquement chez les enfants, dont Kezia Burnell.

¹⁴⁸ La différence avec les occidentaux se manifeste à plusieurs niveaux : dans leurs valeurs morales dont on a vu les implications, dans leur mode de vie communautaire à opposer à la « house of boxes » que l'on a également identifié, ou dans leur couleur de peau. Cf. *supra*.

¹⁴⁹ On parlera bien ici d'intégration plutôt que d'assimilation, le second concept suggérant l'effacement de la différence dans un ensemble, là où le premier invite à percevoir la différence tout en acceptant sa place dans un schéma d'ensemble.

¹⁵⁰ Cf. *supra*.

qu'on en oublie la connotation négative du titre. L'intégration des Maoris se fait par une approche minimaliste, qui, certes, ne peut être généralisée à partir d'une unique nouvelle, mais dont la retenue et l'équilibre permettent de garder à distance la tentation du jugement unilatéral. Si la présence des Maoris reste rare, pour des raisons qui sont difficilement identifiables¹⁵¹, on trouve donc malgré tout une véritable empreinte (linguistique), en même temps qu'une esquisse de portrait de personnage maori. Dans ce flux et reflux entre l'empire et la colonie, Katherine Mansfield, créatrice d'un espace liminal fictionnel et linguistique, endosse le rôle du passeur, guide et intermédiaire, qui contribue au franchissement des distances entre la colonie et l'empire, en toute discrétion, à l'écart des sentiers battus.

En France, la Nouvelle-Zélande

Ce rôle de passeur permet à Katherine Mansfield de s'exprimer hors structures géopolitiques, de s'élever au-delà des contraintes artificielles qu'elles imposent. Il est toutefois un contexte où Mansfield n'a pas besoin d'endosser ce rôle, un contexte dépourvu d'enjeux géopolitiques directs, où la rencontre ne s'envisage ni par un mimétisme forcé, ni en tant que coexistence pacifique. Contre toute attente, un rapprochement aisé s'effectue entre la Nouvelle-Zélande et la France. Daniel Davin affirme avec un brin de grandiloquence que « the frontiers of art, wherever it may be practised, are universal, not geographical, and genius in an artist transcends nationality¹⁵² » et Mansfield semble pouvoir lui donner raison. C'est parce que Katherine Mansfield a su construire des ponts artistiques et émotionnels entre les deux pays, c'est parce que biographie et fiction se sont entremêlées dans son œuvre, que la rencontre a pu avoir lieu.

La Néo-zélandaise a passé près de la moitié de sa vie loin de l'île qui l'a vue naître¹⁵³. Ses liaisons, les aléas de la vie littéraire, ainsi que sa santé, lui ont donné l'occasion de visiter l'Europe. Avant de venir en France, elle n'en connaissait que ce qu'elle avait lu ou vu dans les œuvres d'art. Ce qu'elle a découvert dépasse l'expérience artistique d'une admiratrice de la culture française. Katherine Mansfield a été une expatriée volontaire en Angleterre lorsqu'elle a souhaité y résider dès 1908 ; elle s'est également expatriée à Paris en 1913 lorsqu'elle a

¹⁵¹ Les notes et journaux de Mansfield ne donnent pas d'indices à ce sujet, la question maorie ne semblant pas faire partie de ces préoccupations prioritaires.

¹⁵² DAVIN, Daniel M. « The New-Zealand Novel », *Royal Society of Arts Journal* 110.5072, (1962), p. 588.

¹⁵³ Cf. supra.

estimé que ce déménagement était nécessaire pour la carrière de J. Middleton Murry, et en 1915 pour rejoindre Francis Carco, son amant¹⁵⁴. Mais la France est aussi le lieu de l'exil, associé à la maladie, au mal-être, à l'aliénation face à un corps traître. Une partie de la critique, dont Christiane Mortelier, a perçu dans ses écrits personnels un tableau assez acide de la France : « France was presented in diminutive pictures of insectlike [sic] human activity from up high looking down, as in the vignettes that color the letters¹⁵⁵. » Mais malgré l'exil forcé, Katherine Mansfield a su retranscrire dans ses écrits biographiques, ainsi que dans ses nouvelles, un sentiment commun d'être « à la maison », « chez soi ». La coïncidence en apparence très imparfaite entre la France et la Nouvelle-Zélande est aiguisée par la nostalgie de la Nouvelle-Zélande¹⁵⁶. Les nouvelles sont alors le lieu où l'on peut trouver les « madeleines » de Katherine Mansfield, objets divers dans lesquels se manifeste la nostalgie d'un temps perdu¹⁵⁷, ou d'un lieu perdu, et retrouvé, reconstruit, dans un ailleurs littéraire et géographique.

C'est tout d'abord en travaillant le décor de certaines de ses nouvelles que Katherine Mansfield rapproche la France et la Nouvelle-Zélande. Mais afin de rendre visible ce rapprochement, il fallait débiter par un « floutage », un effacement partiel des contours saillants du paysage néo-zélandais. L'effet d'indétermination débute par un refus de l'identification. Katherine Mansfield préfère la mise en contexte par impressions à la localisation. Des lieux qu'elle décrit dans ses nouvelles, on ne sait que ce qu'elle donne à voir : les lieux sont suggérés, très rarement nommés. Elle se montre réticente à utiliser les toponymes, à l'exception de quelques-uns (dont « Quarantine Island », « Picton » dans « Prelude », 16). La critique a pris le relais, aidant le lectorat à situer le lieu d'inspiration.

C'est par impressions que se dévoile la Nouvelle-Zélande. A ce titre, l'ouverture de « At the Bay » offre une illustration de premier ordre. Les premières pages sont un panorama de Crescent Bay, dont on ne retiendra que quelques passages :

¹⁵⁴ KIMBER, *op. cit.*, pp. 32, 233.

¹⁵⁵ MORTELIER, Christiane. « The French Connection: Francis Carco. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁶ Katherine Mansfield elle-même mentionne son sentiment de « Heimweh » ou « mal du pays » en allemand, dès son premier séjour en Angleterre, dans une lettre à Sylvia Paine le 8 janvier 1907. DUPUIS, Michel. *Katherine Mansfield: qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1988, p. 53.

¹⁵⁷ Jean Friis, puis John Foot, font référence à Proust pour qualifier le rapport nostalgique de Katherine Mansfield à la Nouvelle-Zélande. FRIIS, *op. cit.*, p. 47. FOOT, John. *The Edwardianism of Katherine Mansfield*. Wellington: Brentwood Press, 1969, p. 11.

Very early morning. The sun was not yet risen, and the whole of Crescent Bay was hidden under a white sea-mist. The big bush-covered hills at the back were smothered. You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. The sandy road was gone and the paddocks and bungalows the other side of it; there were no white dunes covered with reddish grass beyond them; there was nothing to mark which was beach and where was the sea. A heavy dew had fallen. [...]

Ah-Aah! Sounded the sleepy sea. And from the bush there came the sound of little streams flowing, quickly, lightly, slipping between the smooth stones, gushing into ferny basins and out again [...].

[...] The sun was rising. It was marvellous how quickly the mist thinned, sped away, dissolved from the shallow plain, rolled up from the bush and was gone as if in a hurry to escape; big twists and curls jostled and shouldered each other as the silvery beams broadened. (205-206)

Le champ lexical de la brume se diffuse dans tous ces passages. « sea-mist », « smothered », « dew », « mist », « dissolved » viennent en complément aux références à un effacement des contours (« you could not see where they ended », « there was nothing to mark »). La Nouvelle-Zélande s'offre aux regards dans un halo plaisant. Ce halo a plusieurs fonctions : une valeur esthétisante, une valeur symbolique, en tant que représentation, aussi, d'un filtre de la mémoire, et une visée plus orientée : montrer une Nouvelle-Zélande où l'exotisme ne saillit pas, où le dépaysement radical n'est pas l'impression première.

Ce parti-pris impressionniste se confirme dans cette introduction où l'on note, comme l'a fait Don W. Kleine¹⁵⁸, l'équilibre recherché entre représentations du pastoral, et représentations du tropical. « little streams », « a flock of sheep », « an old sheep-dog », et « the shepherd » cohabitent avec « the big gum tree », « a strong whiff of eucalyptus », « fluffy toi-toi » (205-206). Comme l'a compris Anne Besnault-Levita, Mansfield refuse le régionalisme¹⁵⁹ – on pourrait d'ailleurs parler de façon plus générique de tropicalisme, ici – préférant donner à voir de la Nouvelle-Zélande une image relativement générique. Face à l'image de la Nouvelle-Zélande, le dépaysement n'est pas de mise. L'inquiétante étrangeté de la colonie se dissout dans cet équilibre entre pastoralisme et tropicalisme.

Dans cette logique impressionniste, du décor néo-zélandais ne se détachent que quelques motifs essentiels et récurrents, qui constituent des ponts avec la France, et plus

¹⁵⁸ KLEINE, Don W. « An Eden for Insiders: Katherine Mansfield's New Zealand. » *College English* 27.3 (1965), p. 205.

¹⁵⁹ « Mansfield n'est pas ce qu'on pourrait appeler un écrivain régionaliste. Les références géographiques et botaniques ne sont du reste jamais justifiées ou expliquées. » BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 114.

particulièrement avec le Sud de la France, la côte méditerranéenne. Katherine Mansfield crée un système de motifs communicants entre les nouvelles françaises et néo-zélandaises permettant de rapprocher les deux lieux. John Foot a affirmé la ressemblance entre la Riviera et Wellington¹⁶⁰, mais Katherine Mansfield a préféré voir le rapprochement entre Menton et la Nouvelle-Zélande : un processus de *re*-connaissance se met en place. En 1920, alors qu'elle connaît Menton depuis peu, elle écrit : « I think Menton must be awfully like N.Z. [sic] – but even so much better¹⁶¹. » Comme dans les passages consacrés à Ibiza dans l'œuvre de Janet Frame, la nostalgie rapproche les deux lieux¹⁶² : les motifs de la plante, de la mer et du vent seront le ciment du pont encore inachevé, mais dont l'idée se forme à travers le modal « must ». Des plantes de Nouvelle-Zélande, on a vu ci-dessus quelques exemples, tels que le gommier, l'eucalyptus ou le manuka. Lorsqu'elle situe l'action dans le sud de la France, l'auteure souligne également la présence d'arbres exotiques, et notamment dans « Such a Sweet Old Lady », où la rancœur de la vieille dame face à son exil s'exprime envers les palmiers : « she hated looking at palms » (486). Dans « Honeymoon », les platanes (392) partagent l'espace avec palmiers (393). De même que Katherine Mansfield rétablit un équilibre entre tropical et pastoral en Nouvelle-Zélande, elle fait ressurgir le tropical en France, mettant en évidence l'inattendu dans l'imaginaire collectif. Plus étonnant, on trouve une référence à la lavande, plante emblématique de la Provence, dans « The Garden Party », nouvelle située en Nouvelle-Zélande et écrite après plusieurs séjours en Provence : « He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell » (247). S'il est vrai que la lavande pousse Nouvelle-Zélande, cette information reste surprenante pour un Européen qui associe instinctivement la plante à la Méditerranée. Le geste de l'ouvrier, qui porte les brins de lavande à son nez pour en humer le parfum, rappelle celui des cueilleurs de lavande dans les champs provençaux.

Les développements précédents ont permis de déterminer le rôle important joué par le vent et la mer en Nouvelle-Zélande¹⁶³. Ceux-ci jouent un rôle protecteur en tant qu'ils cernent l'île, ou la parcourent. Dans « Honeymoon », la Méditerranée rejoint l'océan Pacifique en partageant avec lui un caractère impitoyable. De même que le Pacifique oppose une féroce

¹⁶⁰ FOOT, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ BARDOLPH, Jacqueline. « The French Connection: Bandol. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 138. Abréviation de Katherine Mansfield.

¹⁶² Cf. le chapitre de son autobiographie intitulé « Calle Ignacio Riquer », où Frame découvre les paysages d'Ibiza, faits d'oliviers et de bateaux de pêche, et balayés par les vents. L'auteure, mue par l'influence de l'ode de Keats au vent d'ouest, est envahie par un sentiment nostalgique de tendresse. Elle s'approprie le panorama, de par sa ressemblance avec ceux de Nouvelle-Zélande. FRAME, *op. cit.*, pp. 386-393.

¹⁶³ Cf. *supra*.

résistance à ceux qui souhaitent pénétrer ou quitter la Nouvelle-Zélande, la Méditerranée présente un caractère difficile :

Fanny's heart sank. She had heard for years of the frightful dangers of the Mediterranean. Beautiful, treacherous Mediterranean. There it lay curled before them, it's [sic] white, silky paws touching the stones and gone again. (393)

De façon similaire, Jacqueline Bardolph a décelé un rapport étroit entre le vent de Nouvelle-Zélande et celui du sud de la France¹⁶⁴. En effet, le vent néo-zélandais, ce vent qui poursuit et rend fou Ole Underwood, se manifeste également en France, sous la forme du Mistral. « Revelations » montre la fragile Monica Tyrrell aux prises avec ce vent :

Bang. The flat shook. What was it? [...] "C'est le vent, Madame. C'est un vent insupportable."

Up rolled the blind; the window went up with a jerk; a whity-greyish light filled the room. Monica caught a glimpse of a huge pale sky and a cloud like a torn shirt dragging across before she hid her eyes with her sleeve.

"Marie! The curtains! Quick, the curtains!" (190-191 ; italiques de l'auteure)

Le paysage intime du passé et le paysage fictionnel de France et de Nouvelle-Zélande sont emportés au gré des mêmes bourrasques. Le sud de la France et la Nouvelle-Zélande se retrouvent dans l'empreinte laissée par le souvenir. La rencontre de la France et de la Nouvelle-Zélande est une évidence intime dont l'impulsion est biographique.

Cette évidence, suggérée par le biais de motifs impressionnistes statiques (les fleurs) ou mouvants (le vent, la mer), émerge encore dans des stratégies qui relèvent cette fois-ci du réalisme. C'est toujours dans son souci du détail que Katherine Mansfield a souvent choisi de mettre en scène des personnages secondaires à qui l'époque n'accordait que peu de visibilité, à savoir les domestiques ou autres hommes à tout faire, et « petites gens ». La source néo-zélandaise de cet intérêt réside à nouveau dans la biographie de Katherine Mansfield. Ses biographes ont remarqué l'importance qu'ont pris certaines figures, tel cet employé décédé près de chez les Mansfield, que l'on retrouve dans « The Garden-Party », sous la figure du

¹⁶⁴ BARDOLPH, *art. cit.*, p. 161.

charpentier¹⁶⁵. Mais il faut chercher plus loin, et établir des connections indirectes entre la France et la Nouvelle-Zélande. Les journaux de Katherine Mansfield font apparaître deux femmes de chambre, rencontrées en France, et dépeintes avec affection par Katherine Mansfield : Juliette, employée à Bandol, « nodding *and smiling* as only a Frenchwoman can¹⁶⁶ », puis Marie, à Menton, qui prenait soin d'elle d'une façon très maternelle, « sharing her return from market... I go home in the kitchen and am given a glass of milk¹⁶⁷. » Infantilisée par la maladie, Katherine Mansfield recherchait et trouvait en ces femmes un retour aux doux moments de l'enfance néo-zélandaise, idéalisés ou réels, offerts par les employés de maison et sa grand-mère Dyer plus que par sa mère. Les nouvelles françaises comme les nouvelles néo-zélandaises sont donc le lieu où surgissent des figures comme celles de Juliette ou Marie, personnages terriens, pragmatiques, authentiques, sincères, sur lesquels se construit un pont affectif entre France et Nouvelle-Zélande. C'est ainsi que l'on envisage Mrs. Samuel Josephs¹⁶⁸, qui prend en charge les enfants lors du déménagement, mais aussi Pat, l'homme à tout faire de « Prelude », qui distrait la jeune Kezia, elle-même avatar d'une jeune Kathleen Beauchamp¹⁶⁹, et fait preuve d'une véritable tendresse envers elle (« Prelude », 12-13, 44-47). Ces figures dégagent une affection teintée d'humour, une indulgence, aussi, que l'on ne retrouve que chez les personnages enfants. C'est aussi sous cet angle que l'on est invité à considérer Marie, la domestique de Monica Tyrrell, dans « Revelations », « Marie sitting here, Marie shaking her finger at Rudd and Mrs. Moon, Marie as a kind of cross between a wardress and a nurse for mental cases » (190). L'accumulation anaphorique donne une légèreté de ton qui laisse transparaître la reconnaissance et l'indulgence de Monica Tyrrell, par ailleurs très exigeante. Dans « The Doves' Nest », la cuisinière et la femme de chambre forment un duo dont l'apparition s'apparente à un sketch, déjà cité¹⁷⁰, au cours duquel elles parodient leurs employeuses :

Old, flat-footed Yvonne came waddling back from market with a piece of gorgonzola in so perfect a condition that when she found Marie in

¹⁶⁵ TOMALIN, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁶ MANSFIELD, Katherine. « February 1916. » In *The Collected Letters of Katherine Mansfield. Volume I: 1903-1917*. Ed. Vincent O'SULLIVAN, and Margaret SCOTT. Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 211.

¹⁶⁷ Témoignage couché dans ses écrits personnels en 1920. Mc NEISCH, Helen. *Passionate Pilgrimage: a Love Affair in Letters. Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry from the South of France, 1915-1920*. London: Michael Joseph Ltd., 1976, p. 118.

¹⁶⁸ Ce personnage occupait d'ailleurs une place beaucoup plus importante encore dans *The Aloe*, roman dont est issu « Prelude ». Cf. MANSFIELD, *The Aloe*.

¹⁶⁹ DUNBAR, *Radical Mansfield*, p. 174.

¹⁷⁰ Cf. *supra*.

the kitchen she flung down her great basket, snatched the morsel up and held it, rustling in its paper, to her quivering bosom.

“*J’ai trouvé un morceau de gorgonzola,*” she panted, rolling up her eyes as though she invited the heavens themselves to look down upon it. “*J’ai un morceau de gorgonzola ici por un prr-ince, ma fille.*” And hissing the word “*pr-r-ince*” like lightning, she thrust the morsel under Marie’s nose. (444)

On retrouve cette même bonhomie chez Mrs. Stubbs, qui a une allure de brigand, mais se montre amicale et chaleureuse (« she looked like a friendly brigand », 229) dans « At the Bay ».

C’est en poussant la description à la limite de la caricature que Mansfield atteint un degré de réalisme d’où se dégage une même tendresse amusée dans les deux passages. Représentations de la France et de la Nouvelle-Zélande parviennent à se superposer de façon ponctuelle uniquement parce que des recoupements évidents se créent entre biographie et fiction. L’évidence d’une rencontre intime entre les deux pays ne pouvait être rendue accessible à un autre, au lectorat, en l’occurrence, que par l’écriture. En accord avec Cherry Clayton, on pourra alors affirmer que le « simulated ‘home’ landscape », peuplé par des figures inattendues « was enough like home to make a bridge into the remembered home artistically possible, to facilitate the memory’s return, and yet sufficiently unlike home to enable the free artistic reconstruction to take place¹⁷¹. »

Qu’elle donne de la visibilité à la Nouvelle-Zélande au cœur même du système linguistique anglais, matrice impériale parmi d’autres, ou qu’elle rapatrie la Nouvelle-Zélande en France au moyen du mode connotatif, Katherine Mansfield crée des assemblages inattendus entre deux pays aux antipodes géographiques et politiques l’un de l’autre et parvient pourtant à harmoniser l’ensemble en un canevas cohérent qui sera la nouvelle. Certes, comme l’a écrit Jeffrey Meyers, « Katherine was an outsider in New Zealand as well as in English society, »¹⁷² mais elle a su transcender l’inconfort de cette marginalisation. La notion même de « home », a priori fissurée par les « conflicting loyalties »¹⁷³ entre mère-patrie et colonie, ou par les tourments de l’exil en France et de la nostalgie de la Nouvelle-Zélande, trouve une définition dans le compromis. Alex Calder affirme que « [his] Katherine

¹⁷¹ CLAYTON, Cherry. « Olive Schreiner and Katherine Mansfield: Artistic Transformations of the Outcast Figure by Two Colonial Women Writers in Exile. » *English Studies in Africa* 32.2 (1989), p. 115.

¹⁷² MEYERS, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷³ L’expression est empruntée à Pamela Dunbar dans son article intitulé « No place like home: Katherine Mansfield as a Writer of Settler Literature. » DUNBAR, « No Place Like Home: Katherine Mansfield as a Writer of Settler Literature, » p. 10.

Mansfield is no writer of the homely kind¹⁷⁴. » On devra toutefois inévitablement contredire ou nuancer cette affirmation au vu des développements précédents. La France ne sera jamais « le foyer » néo-zélandais, mais on y retrouve le décor et les acteurs familiers. La langue anglaise ne cèdera pas devant les incursions Maori ou coloniales, mais un *modus vivendi* est possible, entre les deux. C'est dans ce *modus vivendi* que la rencontre entre la Nouvelle-Zélande et le « vieux monde » peut se muer en rapport durable. C'est peut-être aussi pour cette raison que le choix de la nouvelle comme genre est pertinent. La nouvelle est reconnue comme un genre particulièrement développé par les auteurs néo-zélandais¹⁷⁵. Or, comme l'a écrit Terry Sturm, « perhaps because the problematic questions of separation, race, culture and identity which constrain and shape an emerging national literature can be more comfortably articulated in a genre which does not imply resolution.¹⁷⁶ » L'important est de pouvoir trouver sa place au sein de tensions non résolues où la cohabitation bien qu'inconfortable, reste possible. Il est impossible pour Katherine Mansfield de décider où se situe le foyer, et de ce fait, l'écriture aussi reposera sur une indécidabilité : entre biographie et fiction, entre Nouvelle-Zélande et France, entre langues de la colonie et langue de la mère-patrie, Katherine Mansfield semble créer une « double consciousness » acceptable¹⁷⁷, si ce n'est une conscience multiple. L'œuvre de Katherine Mansfield est le terrain liminal de cette conscience, rendue acceptable parce que Katherine Mansfield, la blanche anglo-saxonne, se désengage des questions politiques pour dessiner la possibilité, et peut-être la nécessité, d'un parcours à la fois culturel et personnel, intime.

¹⁷⁴ CALDER, Alex. « My Katherine Mansfield. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁵ Terry Sturm remarque la « prolifération » d'anthologies de nouvelles, dont la publication commença avec la « colonial short fiction » (Alfred Grace, G. B. Lancaster), dans laquelle s'inscrivait la « romantic short fiction » exaltant les vertus du colon, pour évoluer très rapidement, avec Mansfield, vers une approche plus nuancée de la question coloniale et s'ouvrir au reste du monde. STURM, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ Paul Gilroy décrit un phénomène très large, dont l'origine et les manifestations contribuent à donner une définition de « consciousness » déclinable en plusieurs pans : « Double consciousness emerges from the unhappy symbiosis between three modes of thinking, being, and seeing. The first is racially particularistic, the second nationalistic in that it derives from the nation state in which the ex-slaves but not-yet-citizens find themselves, rather than from their aspiration towards a nation state of their own. The third is diasporic or hemispheric, sometimes global and occasionally universalist. » GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993, p. 127.

TROISIÈME PARTIE : AFFINITÉS INTERARTISTIQUES

La partie qui vient de se clore a éloigné l'œuvre de Katherine Mansfield de toute perspective politique. Mais cette constatation n'est pertinente que dans la mesure où elle a permis de mettre à jour une réflexion sur la construction d'une identité culturelle au sein de confluences hybrides. Cette préoccupation pour l'inter-culturalité s'étend toutefois au-delà des conditions sociales et idéologiques pour toucher au domaine des arts et des lettres.

Ce travail de recherche a, dans ses deux premières parties, exposé les tenants et aboutissants d'une poétique de la rencontre, soit, en d'autres termes d'une création littéraire dont une des vocations est d'exposer les dynamiques inter et intra-subjectives et inter et intra-nationales. Mais, afin de se matérialiser, la création littéraire elle-même exige une dynamique : que son auteur le revendique ou non, toute œuvre fictionnelle est le produit de l'heureuse (ou malheureuse) rencontre de flux artistiques et intellectuels. Or Mansfield semble avoir non seulement identifié cette mécanique des flux, mais aussi l'avoir exploitée dans ses modalités les plus fines, jusqu'à créer une poétique originale. Toute œuvre de fiction – à l'exception peut-être de celle qui cède au plagiat – est originale. Toute œuvre, toutefois, n'est pas le produit d'un travail conscient et minutieux sur la mécanique des flux. Toute œuvre n'est pas non plus le produit de rencontres entre des disciplines artistiques situées au-delà du domaine littéraire.

Mansfield était ce que l'on pourrait nommer de façon très banale, une personne « cultivée ». Dès son plus jeune âge, son éducation bourgeoise l'a mise en contact avec les grandes œuvres de la littérature anglo-saxonne et étrangère¹. Son entourage familial l'a initiée très jeune à musique classique². L'âge adulte lui a offert l'occasion de voyager à la rencontre d'expressions expérimentales³. Ses périodes de solitude imposées par la maladie lui ont permis de satisfaire sa curiosité intellectuelle pour ses contemporains artistes : Murry lui adressait régulièrement de récentes œuvres dont elle rédigeait parfois la critique pour diverses revues⁴. La critique contemporaine s'est parfois essayée à établir une théorie de la création de l'œuvre fictionnelle à partir des écrits personnels et des essais critiques de Mansfield,

¹ En 1904, elle établit une liste dans ses carnets, où sont mentionnés, entre autres : Edgar Allan Poe, Thomas Moore, Byron, Charlotte Brontë, ou encore Alexandre Dumas. MANSFIELD, Katherine. « Holiday Word and Reading. » In *Katherine Mansfield Notebooks*, pp. 31-32.

² Cf. *supra*.

³ Katherine Mansfield a notamment eu l'occasion d'assister à l'exposition post-impressionniste qui rassemblait des œuvres de Cézanne, Van Gogh, Gauguin et Matisse, organisée par Roger Fry en Novembre 1910. MEYERS, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴ Celles-ci sont rassemblées dans le recueil posthume *Novels and Novelists*. MANSFIELD, *Novels and Novelists*.

rassemblés à titre posthume dans *Novels and Novelists*⁵. Une telle entreprise paraît tout à fait légitime, et elle l'est d'autant plus que Mansfield s'intéressait de près aux théoriciens de la littérature et des arts tels que Walter Pater⁶. Cependant, une approche fouillée des nouvelles de Mansfield pourrait redéfinir le rapport entretenu par Mansfield avec la théorie.

Ses récits sont sans aucun doute possible très aisément identifiés en tant que nouvelles, appartenant à la mouvance moderniste. Ils s'insèrent donc dans une forme et un courant littéraire définis et reconnus. Ils sont toutefois le produit d'une rencontre paradoxale entre cette apparente fixité et la puissance des flux artistiques et littéraires qui les parcourent et les modèlent. Une nécessité s'impose alors : vérifier si Mansfield se situe bien du côté d'une théorie de la création, ou plutôt d'une esthétique – d'une philosophie – de la création qui accueillerait en son sein les diverses influences selon des modalités qui restent à établir. Il s'agit ainsi dans un premier de chercher à comprendre comment Katherine Mansfield envisage le rapport entre les limites théoriques et leur mise en œuvre. Dans cette optique, il est essentiel de saisir comment l'auteure parvient à gérer les frontières artistiques afin de mettre en place une rencontre artistique.

⁵ BALDISHWILER, Eileen. « Katherine Mansfield's Theory of Fiction. » *Studies in Short Fiction* 7.3 (1970), pp. 421-432.

⁶ Cf. *supra*.

CHAPITRE 1 : Réunion des arts graphiques

L'influence la plus immédiatement accessible au lecteur est très certainement celle des arts visuels. L'Europe, plus que tout autre continent, fut le théâtre du foisonnement artistique qui a débuté pendant la seconde partie du XIX^{ème} siècle : la révolution impressionniste et l'essor du cinéma y ont largement contribué. Si Katherine Mansfield n'a pu être le témoin direct des balbutiements de ces disciplines, son éducation de jeune fille de bonne famille l'a en revanche très tôt mise en contact avec les arts⁷. C'est toutefois un domaine artistique (contrairement à la musique) auquel elle ne s'est que très peu essayée elle-même. C'est à son retour de Londres en 1907 que la jeune Kathleen Beauchamp a eu, pour la première fois, un contact direct, et un projet de collaboration avec une véritable artiste-peintre, Anne Estelle Rice⁸. Puis elle a développé une amitié durable avec Lady Ottoline Morrell, bienfaitrice des arts⁹. Au cours des années suivantes passées en Europe, son écriture, jusque-là fondée en large partie sur la caricature ironique¹⁰, a peu à peu évolué vers un style plus sophistiqué, en partie sous l'influence des arts visuels. L'œil est souvent considéré comme étant au sommet hiérarchique des sens, et celui de Katherine Mansfield, acéré, a probablement permis la rencontre des arts visuels et de l'écriture.

1. Entre fiction et discours sur l'art

Notre époque a galvaudé la définition des arts graphiques en les associant principalement à la théâtralisation visuelle par la peinture, la gravure, la photographie, ou la typographie. La rencontre des arts visuels et de l'écriture est, quant à elle, souvent réduite aux formes idéalisées par Apollinaire ou par le poème « Voyelles » de Rimbaud¹¹. Or, étymologiquement, « graphique » renvoie principalement à l'association de l'écriture et du

⁷ Le collège de jeunes filles de Wellington, où elle entra en 1898, lui offre une initiation au dessin et à la poésie. Elle abandonnera le dessin à Queen's College. TOMALIN, *op. cit.*, pp. 24, 32.

⁸ Katherine Mansfield rencontre Anne Estelle Rice, illustratrice et artiste-peintre fauviste, en 1912, et se lie d'amitié avec elle. A.E. Rice a notamment peint le célèbre portrait de Katherine Mansfield vêtue de rouge. NORBURN, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁹ *Ibid.*, pp. 49, 69.

¹⁰ C'est notamment le cas dans ses premières œuvres non publiées et dans son premier recueil, *In a German Pension*, écrit à partir de 1911.

¹¹ Apollinaire, dont la passion pour la peinture ne s'est jamais démentie, a publié le recueil d'idéogrammes coloriés *Et Moi Aussi je Suis Peintre !* en 1914 ; dans son poème « Voyelles », Rimbaud attribue à chaque voyelle une couleur correspondante selon un principe synesthésique.

dessin¹² : écrire, tracer, et donner à voir par l'organisation des signes. Pour Mansfield, la transformation de l'objet écrit en objet vu, par sa mise en scène sur la page, n'est pas l'essentiel. Nombreux sont les critiques qui ont mentionné l'intérêt de Katherine Mansfield pour le mélange des arts. Peu nombreux sont ceux qui ont effectivement cherché à analyser son style de façon détaillée afin d'y déceler des analogies¹³. Les développements à venir montreront que Katherine Mansfield aborde cette rencontre sous deux angles. De façon ponctuelle, l'écriture fictionnelle devient le lieu du discours implicite sur l'art. Plus souvent, ce sont le style et l'esthétique mansfieldiens mêmes qui tentent une fusion entre écriture et arts visuels.

1.1. Le discours sur l'art mis en abyme

Le processus créatif est l'objet premier du rapprochement entre écriture et art pictural. La rencontre de l'écriture et des arts visuels se veut en partie explicite, voire évidente. Pour ce faire, Mansfield utilise les titres de ses nouvelles comme autant d'invitations à rechercher l'analogie¹⁴. Pour plusieurs nouvelles, le titre semble s'apparenter à une étiquette d'identification : dans le recueil *Bliss*, on trouve « Pictures » et « Feuille d'Album » ; dans *Something Childish*, « Spring Pictures ». Le terme « pictures » étant un hypéronyme, il est alors aisé pour le lecteur de spéculer, et donc de projeter différents types d'images, avant même que se déclenche le processus de lecture. De telles invitations ne sont pourtant pas à prendre au pied de la lettre : la diégèse de ces œuvres ne semble pas liée aux arts visuels, mais plutôt au théâtre et au chant, puisque le personnage principal, Ada Moss, est une actrice-chanteuse désœuvrée. « Spring Pictures », plus orienté par l'adjonction du nom adjectivé « Spring », invite à des projections de paysages printaniers... projections que Katherine Mansfield confirme et infirme tout à la fois, en faisant du printemps un simple arrière-plan métaphorique. Ce choix de titres, étonnant, et cependant pertinent, fera l'objet d'une analyse

¹² Les arts graphiques désignent en général des conceptions visuelles, mises en scène, selon diverses techniques (écriture, typographie, dessin, peinture, gravure, etc.), utilisées à des fins artistiques ou commerciales. Or, « graphique » trouve son origine dans le grec *graphikos*, « ce qui représente par des signes ou des lignes », et peut donc s'apparenter à la fois à l'écriture et au dessin. « Graphique ». In *Dictionnaire de la langue française Lexis*. Paris : Larousse, 1999, p. 857.

¹³ L'étude la plus aboutie quant au rapport établi entre art pictural et art scriptural dans l'œuvre de Mansfield a été produite par Julia Van Gusteren dans *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. VAN GUSTEREN, Julia. *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

¹⁴ Katherine Mansfield exprime sa fascination pour les titres de tableaux dans le second tome des *Collected Letters*. McFALL, Gardner. « Katherine Mansfield and the Honourable Dorothy Brett: A Correspondence of Artists. » In ROBINSON, *op. cit.*, p. 66.

ultérieure. Seule la nouvelle « Feuille d'Album » offre un contenu diégétique véritablement situé dans le monde des arts.

Cette nouvelle, en apparence anodine, et loin d'appartenir aux nouvelles les plus reconnues et commentées, s'avère être une des clés de lecture quant à l'idée que pouvait se faire Katherine Mansfield de l'artiste, peintre ou écrivain. L'œuvre écrite devient le lieu privilégié du discours sur l'art, l'artiste, et plus particulièrement, l'artiste peintre ou dessinateur. Le protagoniste de « Feuille d'Album » entretient l'image romantique de l'artiste fragile et timoré, dont le destin ne peut qu'être tragique: « that blue jersey and the grey jacket with the sleeves that were too short gave him the air of a boy that has made up his mind to run away to sea [...] and walk out unto the night and be drowned. »; « He had black close-cropped hair, grey eyes with long lashes, white cheeks and a mouth pouting as though he were determined not to cry... » (161). Le cliché se déploie à mesure que l'on découvre les maladresses vestimentaires et particularités physiques de cet homme-enfant voué à mourir jeune, tels les artistes maudits, poètes ou écrivains romantiques. Mais Mansfield ajoute un élément à ce portrait qui ne relève pas uniquement de la description : « And there was his trick of blushing » (161). Cette seule phrase introduit un commentaire narratorial. Ajoutée au commentaire « Hopeless », répété trois fois en début de nouvelle, elle marque toute la distance d'un narrateur face au personnage de l'artiste et, à un second degré, le commentaire mansfieldien sur l'artiste au sens large, être potentiellement manipulateur, désespérément fuyant, et de ce fait, difficile à cerner.

S'il fallait en apporter une preuve supplémentaire, il suffirait de remarquer que la narratrice et le personnage ont en commun de maintenir une distance envers le reste du monde. Si la narratrice passe par le commentaire, le personnage s'isole géographiquement dans son atelier. Le contact avec le monde ne s'effectue qu'à travers les artefacts que sont le récit et les tableaux. Et de même que la narratrice maintient un certain contrôle sur le monde du peintre par son récit, le peintre contrôle l'univers qui l'entoure à travers son art. A la manière de la jeune Eveline de Joyce¹⁵, il fonctionne selon un principe de cadrage – pour ne pas dire encadrement – de cet univers : son but est de saisir l'objet vu. Lorsqu'elle décrit son appartement, l'auteure multiplie les références aux fenêtres, cadres structurants : « Perched up in the air the studio had a wonderful view. The two big windows faced the water. » (162) ; « The side window looked across to another house » (163) ; « If he sat at the window until his

¹⁵ JOYCE, James. « Eveline ». In *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, (1914) 1996, pp. 37-43.

white beard fell over the sill he still would have found something to draw... » (163). Cette fascination du personnage pour son environnement semble donc tenir au pouvoir du regard structuré, gage de contrôle sur le monde. Ceci est confirmé par le caractère obsessionnel du rangement de son atelier : « Everything was arranged to form a pattern, a little « still life » as it were » (163). Et si, par la composition visuelle, le regard est satisfait, le pouvoir de ce même regard est aussi fantasmé : « He stared at the house across the way, the small, shabby house, and suddenly, as if in answer to his gaze, two wings of windows opened » (164). L'artiste, fasciné par l'objet de ses représentations, glisse vers le fantasme du créateur capable d'influencer les mécanismes du monde, capable, donc, de contrôle sur ce monde. Il devient alors une figure paradoxale à la fois terriblement réservé et en retrait face au monde, et impliqué dans une entreprise de redécoupage artistique de ce même monde.

1.2. L'esthétique de la réunion des arts graphiques

Cette logique du peintre semble poser un postulat artistique qui ne serait pas seulement pictural. Comme l'a souligné Anne Besnault-Levita, « voir et être vu, regarder le monde et en interpréter les surfaces » est une des clés de l'« univers fictif moderniste structuré par la vision¹⁶. » L'univers fictif de Katherine Mansfield propose en effet de nombreux exemples d'une spécularité structurante. C'est « Bliss » qui s'impose en modèle de structuration par le regard, et plus particulièrement la scène où Bertha et Pearl se retrouvent seules dans le jardin face au poirier :

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon.

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, [...]? (102)

On retrouve ici un schéma spéculaire triple, imbriqué. Cette scène invite à situer, à l'arrière-plan, le poirier, au second plan, Pearl et Bertha, de dos, et le narrateur-focalisateur, au premier plan. Si l'on reprend cette imbrication en sens inverse, on découvre trois niveaux de focalisation : le lecteur, extradiégétique, le narrateur hétérodiégétique, et les deux

¹⁶ BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 51.

protagonistes homodiégétiques que sont Pearl et Bertha. Le terme « iconographie » voit les deux éléments qui le composent s'inverser : ce n'est plus l'image qui devient langage, mais le langage qui cherche à recréer visuellement les particularités de l'image. L'écrivain rencontre le plasticien. Le lecteur, lisant, devient voyant.

La rencontre texte-image ne peut toutefois devenir substantielle que si elle repose sur un principe plus étendu. Et si, comme l'écrit Jacques Le Rider, « se mesurer aux arts plastiques est pour l'écrivain l'épreuve suprême des limites du langage¹⁷ », il semble que Katherine Mansfield ait souhaité flirter avec ces limites, si ce n'est les repousser, en certains lieux. Si l'on considère qu'un tableau rassemble une toile et un cadre, on doit aussi rappeler qu'une œuvre ne nécessite en aucun cas un encadrement, qui n'est qu'un ornement supplémentaire en vue de la mise en valeur.

Un roman est « encadré » par la première et la quatrième de couverture. Une nouvelle fait rarement l'objet d'une publication à elle seule. L'encadrement doit donc être cherché ailleurs : entre les nouvelles, et à l'intérieur des nouvelles. Rien d'exceptionnel ici : tout recueil se soumet à une mise en page rythmée par des blancs typographiques. En revanche, Katherine Mansfield semble adapter certains de ses récits afin de rendre ces cadres visibles, et afin de les impliquer dans un schéma visuel : l'analogie n'en est que plus efficace. Lorsque l'on se concentre plus précisément sur le rôle des blancs typographiques insérés dans les nouvelles, « Je ne Parle pas Français » offre un exemple particulièrement convaincant. Raoul Duquette, le narrateur homodiégétique, fait le récit de sa rencontre avec Mouse, maîtresse de son ami Dick. Mais la nouvelle est aussi prétexte à une exploration narcissique de sa propre vie. Autant d'autoportraits émergent de cette exploration : Raoul qui pose dans un café parisien ; Raoul, enfant, et sa nourrice débordant littéralement d'affection ; Raoul, adulte, dans sa garçonnière parisienne ; Raoul, à la réception où il rencontre son ami Dick, etc. Chacun de ces moments, très divers dans la chronologie et leur sujet, est encadré par deux minces blancs typographiques. La collaboration entre K. Mansfield et son personnage-narrateur s'impose alors comme celle d'une galeriste et d'un peintre « autoportraitisé » : l'une organise l'espace d'exposition, l'autre produit les portraits qui sont exhibés. « The Man Without a Temperament » fonctionne sur le même mode, quoique plus affiné. La nouvelle suit le personnage principal, homme faible, tyrannisé par son épouse, et se transforme en une galerie de scènes de la vie quotidienne de cet homme. Mais les tableaux qui la composent sont

¹⁷ LE RIDER, Jacques. *Les couleurs et les mots*. Paris : P.U.F., 1997, p. 60.

d'autant plus visibles, ou visualisables, que la plupart s'ouvrent sur l'introduction d'un arrière plan, ou d'une mise-en-scène : « He stood at the hall door » (129) ; « ... Snow, snow in London. » (132); « Leaned across the gate, turned up the collar of his mackintosh. It was going to rain. » (138); « ... In his study. Late summer. The virginia creeper just on the turn... » (142). Le décor est posé, le portrait du sujet peut être exécuté en contexte. Le cadre apportera la touche finale.

Le blanc qui encadre une nouvelle du début à la fin peut difficilement être évité dans un recueil. Toutefois, ce qui est habituellement considéré comme la marque d'une limite, d'une fin, est détourné dans certaines nouvelles¹⁸. « At the Bay » s'ouvre et se referme sur un tableau paysager. La nouvelle débute ainsi:

Very early morning. The sun was not yet risen, and the whole of Crescent Bay was hidden under a white sea-mist. (205)

Elle se clôt comme suit:

A cloud, small, serene, floated across the moon. In that moment of darkness the sea sounded deep, troubled. Then the cloud sailed away, and the sound of the sea was a vague murmur, as though it waked out of a dark dream. All was still. (245)

« All was still », écrit Katherine Mansfield dans cet ultime passage... Tout sauf les nuages et la mer impliqués dans un mouvement de dérive. L'ambivalence entre ce qui est dit et ce qui est donné à voir se dessine ici. De même, le passif initial « was not yet risen » aurait pu aisément céder la place à un present perfect qui aurait suggéré un processus inachevé. Mais Katherine Mansfield maintient l'ambiguïté entre l'état (au passif) et le processus (le present perfect sous-jacent, « yet »), entre la stabilité à l'intérieur du cadre, et le mouvement. Hors de toute considération stylistique, ces paysages fuyants, en éveil, ou plongeant vers le sommeil, semblent transformer le blanc typographique, cadre potentiel du tableau, en un espace de débordement autorisé : celui de la toile, avant sa mise en cadre, celui où le lecteur prend le relai créatif. L'analogie texte-image glisse alors vers une problématique de lecture.

¹⁸ Liliane Louvel évoque une stratégie de la toile blanche similaire chez Sterne : « The palimpsest of the blank canvas underneath which the subject is awaiting evokes Sterne's blank page onto which one can draw one's own vision of Widow Wadman. » LOUVEL, Liliane. « Pictorial Katherine? Pictorialism in Katherine Mansfield's Fiction. » *In Les nouvelles de Katherine Mansfield: Actes du colloque des 16 et 17 janvier 1998, op. cit.*, p. 105.

Mais le cadre est avant tout celui à l'intérieur duquel va s'inscrire, tant sur un tableau, que dans les nouvelles, un temps spatialisé, et un espace temporalisé¹⁹. L'espace temporalisé est celui des saisons, et des moments de la journée. Certains tableaux figurent ces unités temporelles. « At the Bay » (205) s'ouvre à l'aube et se referme au crépuscule ; « Spring Pictures » (633) double la spatialisation du temps en proposant différents tableaux d'une journée de printemps, pluvieuse, puis ensoleillée ; le titre de la nouvelle « Late at Night » (637) introduit l'élément temporel dans cette nouvelle dialoguée ; les divers épisodes de « The Man Without a Temperament » cités précédemment situent les scènes en un temps déterminé par les conditions météorologiques que sont la pluie et la neige. Ce sont là quelques exemples d'une stratégie sur laquelle K. Mansfield ne semble pas s'être attardée, préférant l'utiliser de façon ponctuelle, et sans en développer la technique.

Toutefois, la condition première de la création d'un tableau réside dans le figement temporel, figement que l'auteure restitue de façon récurrente par le biais des tableaux vivants. Avec ceux-ci, Mansfield retourne à une tradition picturale et théâtrale très populaire au XIX^{ème} siècle, où la mise en scène vise à l'équilibre des formes et des couleurs, organisées sur une scène ou dans un cadre. Beryl Fairfield fait l'objet d'un de ces tableaux vivants dans « Prelude » :

.

In the dining-room, by the flicker of a wood fire, Beryl sat on a hassock playing the guitar. She had bathed and changed all her clothes. Now she wore a white muslin dress with black spots on it and in her hair she had pinned a black silk rose.

Nature has gone to her rest, love,
See, we are alone.
Give me your hand to press, love,
Lightly within my own.

She played and sang half to herself, for she was watching herself playing and singing. The firelight gleamed on her shoes, on the ruddy belly of the guitar, and her white fingers.... (39).

¹⁹ A. Besnault-Levita remarque également que « [c]ode iconique et code linguistique semblent [...] se rejoindre pour suggérer l'immutabilité et l'inachèvement des choses, mais aussi pour mieux rendre la vision d'un temps spatialisé, et d'un espace d'où le temps n'est jamais absent. » BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 45.

Le passage est un modèle d'équilibre, à plusieurs titres. Le livre en tant qu'objet visuel est tout d'abord devenu un cadre, d'une part grâce aux six points initiaux, et aux points de suspension finaux, et d'autre part, grâce à la longueur des paragraphes : quatre lignes pour le premier, quatre encore, en retrait, pour le second, trois pour le dernier. La rime embrassée de la chanson ajoute à cet équilibre, qui s'étend à l'audible. La description de Beryl n'échappe pas à l'équilibre : harmonie des couleurs (noir, blanc, rose), lumière tamisée de la cheminée adoucissant l'ensemble. Qui plus est, la scène est faite pour être vue : le verbe « watch » invite le regard à l'observation. Beryl, par sa position d'objet regardé et de sujet regardant, prête son regard au lecteur-spectateur.

Ce double tableau vivant n'est pas sans point commun avec un tableau vivant imbriqué, qui constitue l'ouverture de « A Married Man's Story » :

All is as usual. I am sitting at my writing-table which is placed across a corner so that I am behind it, as it were, and facing the room. The lamp in the green shade is alight; [...] My wife, with her little boy on her lap, is in a low chair before the fire. [...] One of his red woollen boots is off, one is on. She sits, bent forward, clasping the little bare foot, staring into the glow, and as the fire quickens, falls, flares again, her shadow – an immense *Mother and Child* – is here and gone again upon the wall.... (423)

Le tableau de la Madone à l'enfant²⁰ est lui-même inclus dans un tableau vivant qui représente une scène domestique typiquement victorienne. A nouveau, l'harmonie des couleurs s'impose par l'alliance du vert, du jaune, et du rouge. Ce principe de trilogie est répété par les trois membres de la famille. De cet équilibre visuel, comme de l'équilibre visuel et audible du passage précédent, naît la saisie d'une perfection que l'on ne pense qu'évanescence. L'ensemble est figé par les mots et la disposition sur la page. Mais, convoqué en une époque moderne qui préfère dévoiler la décomposition et le désordre, l'idéal de composition visuelle du tableau vivant paraît être l'instrument du contrepied, dessinant un écart éloquent entre représentation et expérience.

Katherine Mansfield s'implique malgré tout dans un rapprochement formel a priori relativement académique. Les œuvres encadrées sont très diverses. Si le format d'écriture de Mansfield reste la nouvelle, les sujets qu'elle aborde permettent de nombreuses analogies

²⁰ La thématique chrétienne, souvent à l'origine de tableaux vivants de théâtre à l'occasion de célébrations diverses, semble d'ailleurs avoir servi de prétexte à la mise en scène de « Germans at Meat ». La nouvelle entière constitue un tableau parodique organisé comme une cène païenne, autour d'une table unique (là où les autres nouvelles du recueil mentionnent plusieurs tables) réunissant, au centre – des conversations et préoccupations – la mystérieuse narratrice, et autour d'elle des hôtes dont on cherche à deviner lequel sera le traître qui brisera la convivialité de surface.

avec différents formats et types de tableaux. Plusieurs nouvelles éponymes (« Millie », « Miss Brill », « Violet ») peuvent être d'emblée, par leur titre, envisagées comme des portraits. D'autres, telles « Je ne Parle pas Français » ou « The Young Girl », sont imposées au regard comme des portraits. Si l'organisation typographique autant que la narration contribuent à la création de la galerie de portraits dans « Je ne Parle pas Français », ce sont les premières lignes de « The Young Girl » qui déterminent de l'effet portrait :

In her blue dress, with her cheeks lightly flushed, her blue, blue eyes, and her gold curls pinned up as though for the first time – pinned up to be out of the way for her flight – Mrs. Raddick's daughter might have just dropped from this radiant heaven. (294)

Le portrait rapide, concentré sur le visage de la jeune fille, ouvre la voie à un portrait plus détaillé, qui dépassera l'apparence physique, qui se développera dans la nouvelle, cette fois-ci non plus frontalement, mais de façon oblique.

Le portrait est assez canonique. En revanche, les natures mortes semblent être subverties. « At the Bay » présente un tableau qui, en apparence, respecte de façon presque disproportionnée les canons de la nature morte :

Through the wide-open window streamed the sun on to the yellow varnished walls and bare floor. Everything on the table flashed and glittered. In the middle there was an old salad bowl filled with yellow and red nasturtiums. (211)

Le cadre est imposé par la perspective ouverte par la fenêtre, la lumière est dirigée vers la nature morte, l'équilibre est garanti par la centralité du saladier. Reste que Katherine Mansfield module la lumière pour donner à l'ensemble une touche de magie, et remplace le traditionnel vase par un saladier qui laisse imaginer un bouquet décomposé. Magie et banalité du quotidien viennent bousculer les conventions. Car ce ne sont pas des natures mortes que peint Mansfield dans ses nouvelles, mais plutôt des natures vivantes. Un épisode de « Prelude » s'impose à première vue comme l'exemple parfait de la nature morte (50):

The white duck did not look as if it had a head when Alice placed it in front of Stanley Burnell that night. It lay, in beautiful basted resignation, on a blue dish – its legs tied together with a piece of string and a wreath of little balls of stuffing round it.

La disposition, recherche d'effet plastique centrée autour d'un objet, correspond aux canons, mais déjà la référence à la résignation du canard introduit le doute, par le biais de la personnification. Doute qui se trouve confirmé quelques lignes plus bas :

It was hard to say which of the two, Alice or the duck, looked the better basted; they were both such a rich colour and they had both the same air of gloss and strain. But Alice was fiery red and the duck a Spanish Mahogany. (50)

Le jeu polysémique sur « basted » (« basted » signifiant à la fois « ficelé » et « arrosé et coloré ») crée une analogie entre la domestique et le volatile, et un effet d'une ironie mordante. La nature morte est loin d'être aussi achevée que cela, tant elle brille de mille éclats, et la domestique, bien vivante, pourrait tout à fait trouver sa place dans le cadre d'une nature morte. L'ordre animé-humain/inanimé-objet est bousculé. Le canon pictural est exposé, pour être aussitôt subverti, non aux dépens de la beauté de l'art, mais aux dépens de l'homme.

Si les sujets choisis sont plus ou moins canoniques, les formats font eux aussi l'objet de choix : Katherine Mansfield a privilégié certains aspects plus que d'autres, dans cette rencontre entre art scriptural et art pictural. L'auteure s'essaie notamment au principe du diptyque et du triptyque à plusieurs occasions. Le diptyque, tableau en deux scènes qui se répondent, est parfaitement incarné par « At the Bay ». Comme on l'a vu précédemment²¹, le tableau d'un paysage à l'aube ouvre la nouvelle. Elle se clôt sur le tableau de la nuit tombante. L'unité temporelle est symbolisée par la journée. La continuité entre les deux est malgré tout marquée par différents degrés de lumière, disséminés au cours du récit, et au cours de la journée, comme si chaque pan du diptyque offrait un dégradé de lumière dont la zone liminale se situe au bord de chacun.

« Spring Pictures » incarne le triptyque : l'unité est marquée par le fond temporel : le printemps. Chaque tableau du triptyque est clairement séparé par un blanc typographique et un chiffre en caractères romains (« I », « II », « III »), et différencié par son sujet : tout d'abord, une vieille femme, vendeuse de fleurs dans la rue ; puis une jeune femme, à l'hôtel, un matin ; et enfin une inconnue, le soir, qui se promène, seule et désespérée. Il reste que l'on retrouve les échos du premier tableau dans le troisième : la jeune femme désespérée évolue

²¹ Cf. *supra*.

dans un crépuscule aux nuances de violet et parme, couleur même des fleurs vendues par la première. Le triptyque peut se refermer, les instants évoqués resteront enfermés dans un système de réverbération monochrome.

A nouveau, l'intérêt porté à une telle rigueur (du cadre) ramènerait Katherine Mansfield vers une tradition canonique de l'art pictural pré-moderne, orienté vers le portrait posé ou le paysage figé. Or la peinture de la seconde partie du XIX^{ème} siècle tend à contrebalancer ce figement par la temporalisation de l'espace. La temporalisation de l'espace, ou inscription de marques de temps dans l'espace, est abordée sous un angle plus technique – lexical et grammatical – par l'auteure. Dans un essai consacré au style de Mansfield²², Frieder Busch remarque une des stratégies de la Néo-zélandaise. Celle-ci débute certains de ses paragraphes, sections, ou nouvelles par la conjonction de coordination « and », ce qui permet une entrée en matière *in media res*. C'est notamment le cas dans « A Dill Pickle » (167):

And then, after six years, she saw him again. He was seated at one of those little bamboo tables decorated with a Japanese vase of paper daffodils. There was a tall plate of fruit in front of him, and very carefully, in a way she recognized immediately as his “special” way, he was peeling and orange.

Une séquence temporelle semble ainsi s'ouvrir naturellement et, avec elle, le tableau est posé. La séquence en laisse supposer d'autres. L'enchaînement potentiel de séquences semble alors suggérer un déroulement du temps.

Ce déroulement est rendu perceptible en d'autres occasions. Deux éléments majeurs peuvent être retenus : la présence de verbes de mouvement et de la forme –ING, gage d'extension potentiellement infinie d'un procès en cours²³. Dans « A Dill Pickle », l'auteure multiplie les gérondifs, en même temps qu'elle accumule les verbes de mouvement:

She shivered, *hearing* the boatman's song break out again loud and tragic, and *seeing* the boat floating on the *darkening* river with melancholy trees on either side²⁴ ... (171)

Le même procédé apparaît dans « The Little Governess » :

²² BUSCH, Frieder. « Katherine Mansfield and Literary Impressionism. » *Arcadia: International Journal for Literary Studies* 5 (1970), p. 64.

²³ Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé parlent à ce sujet d'une « saisie dilatoire du procès ». LAPAIRE et ROTGÉ, *op. cit.*, p. 420.

²⁴ *Loc. cit.*

They were coming her way. The little governess shrank into her corner as four young men in bowler hats passed, *staring* through the door and window. One of them, *bursting* with the joke, pointed to the notice *Dames Seules* [...] She saw the others *crowding* [...]. (177-178 ; italiques de l'auteure sur « Dames Seules » ; mes italiques sur « ing »)

De cette temporalité naît une impression de mouvement sans cesse renouvelé : l'« arrêt sur image » a ceci de particulier qu'il interrompt le mouvement alors même qu'il en saisit le mécanisme et peut ainsi le répéter à l'infini. L'image suggérée par ces formes gérondives permet justement de maintenir ce paradoxe. L'analogie récit-image prend son sens dans le traitement temporel qui en est fait. Ces marques d'une temporalisation du cadre structurant spéculaire sont également les marques grammaticales d'un point de vue subjectif. La subjectivité est justement ce qui sauve ces tableaux d'un possible figement pré-moderne. Elle est aussi ce qui rapproche Katherine Mansfield d'une création de récits-tableaux par impressions.

2. « vi-lisibilité²⁵ »

Ce point de convergence est l'un des fondements de l'impressionnisme pictural, à savoir « the subjective processes through which reality may be known by each individual²⁶. » L'époque moderne a contribué à l'avènement de l'impressionnisme en ouvrant le champ de ses supports de la toile à l'œuvre écrite jusqu'à ce que modernisme et impressionnisme s'entrelacent dans la pensée et l'art. A ce sujet, Randall Stevenson écrit :

As the term “Impressionist” helps to suggest, this modification in the manner of fiction at the turn of the century can be more widely considered in relation to the art and thought of the time. [...] it marks a significant “fault line”; a break from earlier conventions or “earlier realisms” which accepted relatively unproblematic contact between the mind and “things as they really are”²⁷.

²⁵ L'expression est empruntée à Jean-Michel Adam dans GOLDESTEIN, Jean-Pierre. « Images de Textes. » In LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, dir. *Texte/image : nouveaux problèmes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 105.

²⁶ STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction: an Introduction*. London: Prentice Hall, 1998, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

La fin d'un siècle, le début d'un autre, les révolutions psychanalytiques, puis la grande guerre, représentent autant de déclinaisons de cette faille face aux certitudes antérieures, non pas seulement face aux « réalismes » qui les ont précédées, mais aussi face à l'idée même d'une réalité stable. Les développements précédents ont suggéré le poids de ces événements dans l'œuvre de Katherine Mansfield. Il n'est alors guère surprenant que la nouvelliste ait précisément fait de cet aspect moderniste une préoccupation majeure dans une perspective technique.

2.1. Impressionnisme, impressionismes : la cohérence des techniques

La technique de Katherine Mansfield, comme celle des peintres impressionnistes, repose en partie sur ce paradoxe temporel qui consiste à saisir l'éphémère du mouvement, des couleurs, de la lumière²⁸. Une des qualités attribuées unanimement par la critique à K. Mansfield est justement son talent de coloriste : l'auteure juxtapose et superpose les couleurs en des compositions harmonieuses. L'un des arrangements de couleurs les plus achevés se trouve dans « Prelude ». Il s'agit d'un paysage, sujet impressionniste privilégié. Alors que Kezia explore la maison familiale, elle pénètre dans la salle à manger :

Zoom! Zoom! A blue bottle knocked against the ceiling; the carpet-tacks had little bits of red fluff sticking to them.

The dining-room window had a square of coloured glass at each corner. One was blue, one was yellow. Kezia bent down to have one more look at a blue lawn with blue arum lilies growing at the gate, and then at a yellow lawn with yellow lilies and a yellow fence. (14)

Le jeu des couleurs, engendré par la vitre colorée, et modulé par la lumière pénétrante du jour, donne lieu à un univers visuel aux dominantes bichromatiques et légèrement voilé : bleu et jaune sont idéalement répartis par la symétrie des fenêtres et l'équilibre syntaxique des rythmes binaires, jouant sur les « infinies possibilités des couleurs complémentaires », refusant « le clair-obscur » pour lui préférer « les ombres colorées²⁹ ». Le bichromatisme entre jaune et bleu est d'ailleurs un choix que l'on retrouve souvent chez Monet, dans sa série

²⁸ « What all impressionistic features have in common is the attempt to catch the impressions “in statu nascendi”, to depict things not as they are but as they appear – appear to a highly susceptible consciousness, via senses rather than intellect. » BUSCH, *art. cit.*, p. 76.

²⁹ PARMESANI, Loredana. *L'Art du XX^{ème} Siècle : Mouvements, Théories, Écoles et Tendances, 1900-2000*. Trad. Béatrice ARNAL. Milan: Skira, 2006, p. 14.

consacrée au parlement britannique ou à la cathédrale de Rouen, dans *Le pont d'Argenteuil*, ou *Mme Monet et son fils*, ou bien encore dans *Le boulevard Montmartre de nuit*, de C. Pissaro³⁰.

Si on se place dans une perspective impressionniste, aux couleurs doivent s'ajouter les effets de lumière. Or, la modulation des lumières est l'une des techniques maîtrisées par Mansfield, et dont elle use abondamment. Katherine Mansfield, comme de nombreux peintres impressionnistes, fait de l'aube et du crépuscule des instants de prédilection, où la qualité diffuse de la lumière influence la perception, suscite ses inflexions. Nombreuses sont les nouvelles qui se déroulent à ces moments de la journée, à commencer par « Prelude », « At the Bay », ou encore « The Voyage ». C'est sur un lever de soleil que s'ouvre « At the Bay », et c'est sur un coucher de soleil que débute la dixième et antépénultième section de cette même nouvelle:

The sun had set. In the western sky there were great masses of crushed-up rose-coloured clouds. Broad beams of light shone through the clouds and beyond them as if they would cover the whole sky. Overhead the blue faded; it turned a pale gold, and the bush outlined against its gleamed dark and brilliant like metal. (238)

La scène rappelle les couchers de soleil de l'Américain Charles Harold Davis³¹. Le jeu de la lumière naturelle contribue à créer des nuances colorées, dont la combinaison semble parfois impossible (comme le suggère le quasi-oxymore « gleamed dark and brilliant »). Les dégradés eux aussi permettent des enchaînements inattendus dans la palette chromatique, du bleu à l'or. Sous l'influence d'une lumière oblique, les associations chromatiques familières n'ont plus lieu d'être. La vision est contrainte de s'adapter à une lumière aléatoire.

Cette perception est vouée à ne relever que de l'impression. Il est impossible de saisir le paysage en ce qu'il est réellement, comme l'auraient souhaité des réalistes – peintres ou écrivains –, car la perception est soumise à un voile imposé au lecteur-spectateur³². La brume est justement l'une des déclinaisons possibles de ce motif. Katherine Mansfield exploite les atouts du paysage néo-zélandais, et notamment l'océan qui entoure les deux îles, afin de transformer l'immensité horizontale de l'océan en microparticules d'eau diffusées dans

³⁰ Cf. annexes 2, 3 et 4.

³¹ Cf. annexe 5.

³² Voile dont l'origine peut être physique, naturelle, ou psychologique.

l'espace. Lorsque le voyage de Fenella prend fin dans la nouvelle éponyme, celle-ci assiste au lever du soleil :

The sun was not up yet, but the stars were dim, and the cold pale sky was the same colour as the cold pale sea. On the land a white mist rose and fell. Now they could see quite plainly dark bush. Even the shapes of the umbrella ferns showed, and those strange silvery withered trees that are like skeletons.... (328)

De même, l'ouverture de « At the Bay » repose entièrement sur le jeu entre la lumière de l'aube et l'eau de rosée et de brume :

The big bush-covered hills at the backs were smothered. You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. [...] there was nothing to mark which was beach and where was the sea. A heavy dew had fallen. The grass was blue. Big drops hung on the bushes and just did not fall [...]. The sun was rising. It was marvelous how quickly the mist thinned, sped away, dissolved from the shallow plain, rolled up from the bush and was gone as if in a hurry to escape; big twists and curls jostled and shouldered each other as the silvery beams broadened. (205-206)

Les deux passages se rapprochent sur plusieurs points. L'un comme l'autre restituent le dégradé de couleur, de l'ombre, à la lumière argentée, en passant par des nuances de rose. L'un comme l'autre, donc, rendent compte du mouvement ascendant de la lumière. L'effet est résumé en quelques mots dans « The Voyage », et requiert plusieurs paragraphes dans « At the Bay ». Dans cette nouvelle, on voit également apparaître un nouveau parallèle avec la peinture dans la représentation du mouvement, reproduit sur la toile par les coups de pinceau délayés, et restitués par Katherine Mansfield par l'intermédiaire de verbes de mouvement métaphoriques (« sped away », « dissolved », « rolled up », « jostled », « shouldered »). L'une et l'autre des deux nouvelles ont également en commun la diffusion d'une lumière oblique: « the cold pale sky was the same colour as the cold pale sea », « You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. [...] there was nothing to mark which was beach and where was the sea » en sont autant de signes. La représentation de l'expérience du monde est ensuite revisitée à deux reprises dans « At the Bay » :

The tide was out; the beach was deserted; lazily flopped the warm sea. The sun beat down, beat down hot and fiery on the fine sand, baking the grey and blue and black and white-veined pebbles. It sucked up the little drop of water that lay in the hollow of the curved shells; it bleached the pink convolvulus that threaded through and through the sand hills. Nothing

seemed to move but the small sand-hoppers. Pit-pit-pit! They were never still. [...] and oh! The vast mountainous country behind those houses – the ravines, the passes, the dangerous creeks and fearful tracks that led to the water’s edge. Underneath waved the sea-forest – (224)

The sun had set. In the western sky there were great masses of crushed-up rose-coloured clouds. Broad beams of light shone through the clouds and beyond them as if they would cover the whole sky. Overhead the blue faded; it turned a pale gold, and the bush outlined against it gleamed dark and brilliant like metal. (238)

En accord avec l’effort impressionniste qui veut que l’on peigne un même lieu éclairé par différentes lumières naturelles³³, le paysage de la baie, étendu à la campagne qui la borde, réapparaît. Sous les « feux » du soleil de fin d’après-midi, il est encore soumis à la puissance des rayons du soleil, qui écrase (« beat down ») et absorbe les éléments naturels terrestres (« baked » ; « sucked up »). Le crépuscule venu, la présence du soleil est moins accablante ; sa lumière plus diffuse (« beams » ; « shone through ») cède du terrain à la nuit et à son astre, la lune, dont on devine la progression, « dark and brilliant like metal ».

Lorsque le jour est levé, recourir à de tels procédés est encore possible, si la pluie remplace la brume. C’est ainsi que « Spring Pictures » s’impose comme le tableau d’un monde soumis à un écran de pluie, filtre de la lumière du jour :

It is raining. Big soft drops on the people’s hands and cheeks;
immense warm drops like melted stars. (633)

A nouveau, “melted” vient suggérer une dissolution du monde³⁴ dans la lumière mêlée de pluie. L’enjeu n’est plus de dire, mais de montrer. Comme l’a suggéré Angela Smith³⁵, le résultat en est une déstabilisation de l’ordre symbolique, et de la définition de la représentation. Il ne s’agit plus de se raccrocher à une mimesis rassurante par sa stabilité, mais de montrer par impressions obliques et dissoutes l’instabilité du monde, et du regard porté sur ce monde, puisque, comme l’a remarqué Julia Van Gusteren, « light has dissolve[s] the

³³ Monet, notamment, a souvent multiplié les déclinaisons d’un même objet peint, qu’il s’agisse du parlement de Londres, ou de la cathédrale de Rouen. Cf. annexes 6, 7, 8, 9, 10.

³⁴ « A l’instar du pinceau d’un Monet, la narration dissout ici les objets dans une atmosphère lumineuse. Elle saisit les êtres et les choses dans l’instant tout en faisant peser sur eux un sentiment de fugacité par le blanc qui suit la description ». BESNAULT, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ « In writing, their expression of modernity was the form and narrative voice that allowed the reader to experience the destabilizing of the symbolic order creating not imitating the life of human consciousness. » SMITH, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf : A Public of Two*, pp. 151-152.

solidity of matter³⁶. » Si le travail technique entrepris par Mansfield laisse penser que le paysage néo-zélandais peut être envisagé comme objet digne d'une représentation artistique, l'ekphrasis n'intéresse pas la nouvelliste. Seul importe de restituer l'instabilité du regard et du monde qui lui est soumis.

Le contraste jour-nuit développe également le principe de tableaux envisagés sous des lumières de qualités différentes. Mis au défi par les aléas lumineux, le regard évolue lorsque la lumière se pare de caractéristiques particulières, la nuit. Dans un des passages de « Bliss » précédemment cité pour ses qualités plastiques, les rayons de lune créent « a circle of unearthly light » (102) et donnent lieu à un même sentiment de défamiliarisation. La lumière, « unearthly » évoque un éclat blanc argenté, froid. Les deux femmes sont prises dans un halo dont l'origine est littéralement extra-terrestre, et qui les entraîne dans son irréalité.

La lumière du jour fait elle aussi l'objet d'une attention particulière dans « Miss Brill ». Elle est, comme la lumière de la lune, distribuée en cercles:

Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold
and the great spots of light like white wine splashed over the Jardins
Publiques (sic) – Miss Brill was glad that she had decided on her fur. (330)

Remarquée en début de nouvelle, elle éclaire dès cet instant la diègèse d'une lumière éclatante et diffuse, dorée, et chaude (contrairement aux rayons de lune). Ainsi, la lumière impressionniste devient englobante, prégnante³⁷, voire aveuglante, jusqu'à empiéter sur les silhouettes, et annihiler les marques de présence humaine, comme dans « Bank Holiday » :

And up, up the hill come the people, with ticklers and golliwogs and
roses and feathers. Up, up they thrust into the light and heat, shouting,
laughing, squealing, as though they were being pushed by something, far
below, and by the sun, far ahead of them – drawn up into the full, bright,
dazzling radiance to... what? (367)

Leurs contours rongés par la lumière, les silhouettes humaines s'évanouissent bientôt totalement dans son halo, qui n'est pas sans rappeler un des précurseurs de l'impressionnisme,

³⁶ VAN GUSTEREN, *op. cit.*, p. 59.

³⁷ « For Gusteren, impressionism, and consequently “impressionist writing”, seems to cover what partakes of obliquity, fragmentation, haziness, the power of suggestion and the difference between showing and telling. » LOUVEL, « Pictorial Katherine? Pictorialism in Katherine Mansfield's Fiction, » p. 96.

Turner³⁸. Le règne humain n'est rien face à la puissance de l'astre. De façon similaire, l'environnement naturel ainsi que les produits de la main de l'homme sont soumis aux variations de lumière et de couleur, comme c'est le cas dans « At the Bay », en fin d'après-midi :

Over there on the weed-hung rocks that looked at low tide like shaggy beasts come down to the water to drink, the sunlight seemed to spin like a silver coin dropped into each of the small rock pools. They danced, they quivered, and minute ripples laved the porous shores. Looking down, bending over, each pool was like a lake with pink and blue houses clustered on the shores; [...]. Something was happening to the pink, waving trees; they were changing to a cold moonlight blue. (224)

Arbres et maisonnettes sont privés de leur couleur d'origine pour revêtir les couleurs reflétées depuis le ciel. La lumière est l'énergie qui aide la progression des cieus vers la terre, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus que le reflet l'un de l'autre³⁹. C'est en fait que la lumière issue des astres n'est pas uniquement un rayon de lumière monodirectionnel, mais une source de réverbération éclatée, énergie qui dirige le prisme impressionniste sans jamais lui accorder le repos.

Superposition des lumières et des couleurs, effet conjugué des états de matière (eau liquide ou évaporée) et des couleurs, fusion des êtres et des éléments, les effets visuels impressionnistes de Mansfield se rejoignent dans un « jeu d'apparences sensibles⁴⁰ » qui relèvent, sur un plan phénoménologique, de glissements synesthésiques, et sur un plan stylistique, de glissements quasi-métonymiques. Ils donnent ainsi une valeur de matérialisation à l'écriture de Katherine Mansfield : la rencontre du matériel et de l'immatériel, de l'humain et de l'animal ou végétal, de l'inanimé et de l'animé⁴¹ devient possible.

³⁸ Inspiré par la notion de Sublime, J. M. W. Turner est considéré comme un des premiers maîtres de la mise-en-scène picturale de la lumière. Ses tableaux sont très souvent baignés dans une lumière dorée aveuglante et englobante. Cf. annexe 11.

³⁹ Le célèbre tableau *Impressions soleil levant* de Monet, qui est à l'origine du terme « impressionnisme », fonctionne sur ce même principe réfléchif. Cf. annexe 12.

⁴⁰ SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. Paris : Flammarion, 1969, p. 74.

⁴¹ « the impressionistic simile [...] connects the inanimate with the animate, the material with the immaterial, animal life with vegetal life, » écrit Frieder Busch. BUSCH, *art. cit.*, p. 71.

De nombreux autres critiques ont perçu l'effet de matérialisation et l'appel aux sens qui en résulte. Pour David Martin, « This device of concretization is also one of visualization. » MARTIN, David W. « Chekhov and the Modern Short Story in English. » *Neophilologus* 71 (1987), p. 136.

Selon Angela Smith, « [l]anguage in the fiction of both Woolf and Mansfield is used to convey texture. » SMITH, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf : A Public of Two*, p. 154.

2.2. De l'écriture impressionniste aux tentations avant-gardistes

Malgré cette adéquation qui s'approche de l'évidence, l'auteure, dans son désir d'exploration, ne s'en tient pas à l'analogie entre impressionnisme pictural et scriptural. Elle sait, en certaines occasions, s'inspirer d'autres mouvements, dont ceux directement issus de l'impressionnisme. Frieder Busch a vu dans l'œuvre de Katherine Mansfield des traces du postimpressionnisme⁴². Ainsi, le pointillisme, dont la technique principale consiste à « décomposer, sur la toile, les tons en minuscules taches de couleurs pures [...] qui, observées de loin, recomposent l'unité du ton »⁴³, peut être perçu à l'ouverture de « Bank Holiday » :

A stout man with a pink face wears dingy white flannel trousers, a blue coat with a pink handkerchief showing, and a straw hat much too small for him, perched at the back of his head. He plays the guitar. A little chap in white canvas shoes, his face hidden under a felt hat like a broken wing, breathes into a flute; and a tall thin fellow, with bursting over-ripe button boots, draws ribbons – long, twisted, streaming ribbons – of tune out of a fiddle. They stand, unsmiling, but not serious, in the broad sunlight opposite the fruit shop; [...].

A crowd collects, eating oranges and bananas, tearing off the skins, dividing, sharing. One young girl has even a basket of strawberries, but she does not eat them. (364)

La scène festive, la foule, les activités quotidiennes qui se déroulent ici en un ensemble coloré rappellent *Un Dimanche Après-midi à l'Île de la Grande Jatte*⁴⁴, de Seurat. La multiplicité des personnages introduits crée un effet fourmilière en accord avec ce qui ressort des tableaux pointillistes. Si, dans ces derniers, l'effet émerge de la minutie des points constituant une forme ou silhouette, ici, l'effet émerge de la multiplicité des silhouettes et des détails constituant la scène. Le pointillisme est porté à une échelle supérieure. Une approche similaire est perceptible dans « Miss Brill », qui débutait pourtant sur une note impressionniste. Le sens du détail, qui caractérise le pointillisme, définit aussi l'écriture de Katherine Mansfield. Celle-ci semble avoir travaillé sa technique avec davantage de méticulosité. « Miss Brill », qui met en scène une vieille fille solitaire un jour au parc, présente un foisonnement d'activités et de personnages anonymes :

⁴² Frieder Busch a consacré un article entier aux techniques littéraires impressionnistes et postimpressionnistes dans les nouvelles de K. Mansfield. BUSCH, *art. cit.*, pp. 58-76.

⁴³ « Pointillisme. » *In Encyclopédie de l'art*. Paris: Le Livre de Poche, 2000, p. 802.

⁴⁴ Cf. annexe 13.

Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm in arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by. A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. [...] And now an ermine toque and a gentleman in grey met just in front of her. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. (333)

Ici, par le biais de la parataxe, les personnages se juxtaposent, les accessoires vestimentaires aussi ; des groupes se créent, et avec eux des ensembles, ce qui entraîne l'impression de multiplication des couleurs et formes⁴⁵. Mais là où le pointillisme repose principalement sur l'accumulation de touches de couleur fines et nuancées pour former des ensembles plus ou moins grands, Katherine Mansfield accumule les touches pour rendre visible le détail, le tout en un ensemble harmonieux, cependant plus contrasté que les canons pointillistes tels que ceux de Seurat ou Signac⁴⁶. Si l'on s'intéresse plus particulièrement au passage consacré à « ermine toque », on constate que la composition des couleurs est monochrome, ce qui confère au portrait une indistinction des traits, assimilés à un ensemble où les taches de couleur se fondent optiquement les unes aux autres⁴⁷, comme dans *La Parade* de Seurat⁴⁸. Le pointillisme, qui aime à présenter des scènes heureuses de la vie quotidienne, sert alors à restituer la vision idéalisée de Miss Brill qui, certes, repère quelques touches disgracieuses, mais les assimile puis les étouffe dans l'harmonie de l'ensemble. Seul le lecteur attentif saura faire de ces touches disgracieuses des ombres sur le tableau.

L'infiltration de cette part d'ombre est probablement ce qui motive les rapprochements avec d'autres mouvements, plus éloignés, nés dans les années 20 où la production de Katherine Mansfield s'est densifiée. C'est le cas de l'expressionnisme, apparu en réaction à l'impressionnisme, dès la dernière décennie du XIX^{ème} siècle. Caractérisé par le contraste

⁴⁵ « The accumulative technique is a main characteristic of impressionism. Little touches are placed side by side; the parallel to impressionist painting, especially "pointillism", is obvious. » BUSCH, *art. cit.*, p. 64.

⁴⁶ Cf. *La Grande Jatte*, de Seurat. Mais ce sont peut-être les œuvres de Paul Signac qui marquent plus nettement et plus finement les contrastes chromatiques.

⁴⁷ La stratégie visuelle soit être décrite comme telle : « Les petits points colorés qui constituent l'œuvre se fondent dans l'œil en une infinie polychromie. » PARMESANI, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸ Cf. détail de *La Parade*, annexes 14, 15.

entre l'ombre et les couleurs vives, la distorsion des corps, et des formes, « la nature [y] devient une mythologie »⁴⁹, comme dans « Prelude » (18) :

[The house] was long and low built, with a pillared veranda and balcony all the way round. The soft white bulk of it lay stretched upon the green garden like a sleeping beast.

C'est ici la comparaison qui renvoie à un univers cauchemardesque régi par le zoomorphisme : la maison devient un animal, immense corps blanc qui contraste avec la nuit alentour. Ce tableau fait passer l'écriture mansfieldienne de la lumière à l'ombre latente, avec tout ce qu'elle suppose d'implications psychanalytiques.

Plus parlante encore est peut-être la nouvelle « A Birthday ». Celle-ci est le récit de deux phénomènes concomitants : l'accouchement difficile de la maîtresse de maison et le flirt incontrôlé de la domestique de la famille. La conclusion de la nouvelle met en parallèle le cri perçant de la parturiente et la stupéfaction de la domestique :

Suddenly, from the room above, a frightful, tearing shriek.
She wrenched herself away, tightened herself, drew herself up.
“Who did that – who made that noise?”

.

In the silence the thin wailing of a baby.
“Achk!” shrieked Sabina, rushing from the room. (729)

Comment ne pas superposer l'image des deux cris et celle de la stupéfaction? La superposition des deux suggère le lien entre les implications physiques du flirt et les implications émotionnelles de la naissance. La « violence dans le trait et la couleur »⁵⁰ qui caractérise l'expressionnisme pictural est restituée par l'austérité du découpage des scènes et les phrases courtes, le « côté tragique de la vie » se manifeste dans cette « violence qui frôle la déformation et la monstruosité⁵¹. » L'ensemble évoque très facilement *Le Cri* de Munch (1893), œuvre expressionniste la plus populaire⁵². Dans l'un comme dans l'autre, c'est bien

⁴⁹ Ce courant pictural né à la fin XIX^{ème} siècle est un lieu où « les artistes expriment leurs émotions et leur subjectivité. » Il se caractérise par son caractère « antirationaliste », « lyrique », « violent », où règne « l'angoisse ». Parmi les œuvres majeures on y trouve *La Nuit Étoilée* de Van Gogh (Cf. annexe 16), ou *Le Cri*, de Munch. « Expressionnisme. » In *Encyclopédie de l'art. op. cit.*, p. 352-353.

⁵⁰ PARMESANI, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² Cf. annexe 17.

l'horreur stupéfaite qui est exprimée : celle du *Cri* de Munch reste inexpliquée ; celle de Sabina renvoie à un destin de femme.

En contraste avec cette violence et cette angoisse refoulées, et pourtant crûment représentées, Katherine Mansfield s'approche également d'un naturalisme à la Hopper, tout en suggestion et en retenue. La représentation des classes moyennes, de la solitude des êtres, dans un cadre dépouillé, selon une composition très simple⁵³, sont également présents dans les recueils. L'exemple le plus évident est celui offert par « The Fly », nouvelle qui a souvent suscité le débat interprétatif. Celle-ci se concentre sur la solitude d'un entrepreneur à succès, dans son bureau, face au souvenir de la mort de son fils, souvenir qu'il refoule mais dont le traumatisme s'exprime dans son rapport cruel à une mouche. La scène est décrite sans détail quant au décor dont on sait seulement qu'il est composé de quelques éléments basiques : « the great green-leather armchair », « the boss's desk », « the Financial Times », « the bright red carpet », « the massive bookcase », « electric heating » (412-413). Il se dégage de l'ensemble un caractère impersonnel qui rappelle *Office at Night*⁵⁴, œuvre tardive de Hopper : une certaine pesanteur émane de cette scène où se trouvent des personnages isolés dans une pièce aux tons verts et formes imposantes, éclairés par une lumière artificielle. Solitude et froideur du cadre moderne émergent.

Cette évolution vers une forme d'hyperréalisme peut être repérée dans « A Man and His Dog », qui dresse le portrait de Mr. Potts, représentant de la classe moyenne. Mr. Potts vit en banlieue, un lieu souvent mis en arrière plan des tableaux naturalistes de Hopper ; il se déplace dans des bus (482) ou erre seul, à la tombée de la nuit, au retour du travail, pipe à la bouche (481), « a little, insignificant fellow with a crooked tie, a hat too small for him and a coat too large » (481). Les ténèbres l'entourent, et exacerbent l'effet de solitude. En outre, sa ressemblance avec son chien Lino (483-484) crée un jeu de miroir très visuel (du fait de la symétrie), ce qui les maintient dans leur solitude. L'effet visuel et l'effet psychologique concourent afin de mettre au jour le dénuement créé par l'organisation sociale urbaine moderne individualiste qui annonce le postmoderne.

⁵³ Hopper s'intéresse tout particulièrement aux « intérieurs où se consomment l'intime solitude et la profonde tristesse d'hommes et de femmes sans espoir, » selon des « compositions géométriques marquées par l'« extrême réduction des détails » et la « lumière contrastée. » « Hopper. » *In Encyclopédie de l'art. op. cit.*, pp. 487-488.

⁵⁴ On notera à nouveau que Katherine Mansfield anticipe des représentations postmodernes. Le lien figuratif s'établit avec le style de Hopper, qui n'a pourtant peint cette œuvre qu'en 1940. Cf annexe 18.

Katherine Mansfield a donc su, en certaines occasions, faire évoluer son style souvent si subtil vers des représentations plus essentialistes, à grands coups de contrastes ou traits distinctifs. Cette capacité à concentrer les représentations sur des éléments saillants et pourtant à les restreindre jusqu'au dénuement technique et visuel permet de rapprocher certains passages de la caricature. Si le recueil *In a German Pension* met en scène des personnages dont la caricature est psychologique, il est d'autres nouvelles où la caricature physique émerge. Dans « All Serene! » l'approche caricaturale relève presque de la démonstration, dans la mesure où elle repose sur des comparaisons répétées :

How fantastic he looked, like a pierrot, like a mask, with those dark eyebrows, liquid eyes and the brush of fresh colour on his cheek-bones above the lather! (476)

Le portrait est bref, réducteur par sa double comparaison et le contraste coloré qu'il suggère. Mais la ridicule idéalisation de son mari par cette femme face ne pouvait être restituée qu'à la condition de mettre au jour les aberrations de son regard, capable de susciter une attirance face à un physique de cirque impersonnel.

Mais Katherine Mansfield semble avoir recours à cette analogie avec la caricature lorsqu'elle s'intéresse à une catégorie socioprofessionnelle particulière, à savoir les domestiques. On l'a vu, l'intervention de ces personnages brise l'uniformité sociale, mais leur représentation, elle, brise l'uniformité du panorama diégétique, en apportant une touche humoristique. Le but initial n'est pas de ridiculiser ces personnages, mais de mettre en scène le caractère cocasse de leur naturel, l'outrance de leurs poses étudiées, à l'image de ce serveur français, dans « Honeymoon » : « The sleek manager, who was marvellously like a fish in a frock-coat, skimmed forward » (394). Cette caricature, fruit du regard ironique de la narratrice, intervient alors même qu'elle dressait un tableau très morne des premiers pas d'un jeune couple fraîchement marié. La caricature n'est donc pas utilisée pour elle-même, comme fin en soi, mais afin d'introduire un intervalle comique dans des nouvelles où la charge dramatique est souvent pesante. Ainsi, Alice, la servante de Burnell, et son amie Mrs. Stubbs, font l'objet de descriptions particulièrement savoureuses dans « At the Bay » :

It was Alice, the servant girl, dressed for her afternoon out. She wore a white cotton dress with such large spots on it, and on so many that they made you shudder, white shoes and a leghorn turned up under the brim with poppies. Of course she wore gloves, white ones, stained at the fastenings

with iron mould, and in one hand she carried a very dashed-looking sunshade which she referred to as her *perishall*. (228)

With her broad smile and the long bacon knife in her hand [Mrs. Stubbs] looked like a friendly brigand. Alice was welcomed so warmly that she found it quite difficult to keep up her “manners”. They consisted of persistent little coughs and hems, pulls at her gloves, tweaks at her skirt, and a curious difficulty in seeing what was set before her or understanding what was said. (229)

Les particularités visuelles que sont les pois, le contraste rouge-blanc des vêtements, le décalage entre la tenue soignée et l’usure ou les taches, le caractère répétitif des mimiques d’Alice, l’hyperbole « so many », sont autant d’indications d’une exagération du trait, d’une focalisation sur certains aspects. Le portrait de Mrs. Stubbs, lui, se rapproche de celui de « All Serene ! », par l’emploi de la comparaison, qui rappelle les caricatures hybrides dessinées, destinées à créer une analogie visuelle entre deux personnes.

Cette hybridité est justement la marque de fabrique d’un autre portrait, celui du personnage principal de « The Woman at the Store » :

Certainly her eyes were blue, and what hair she had was yellow, but ugly. She was a figure of fun. Looking at her, you felt there was nothing but sticks and wires under that pinafore – her front teeth were knocked out, she had red, pulpy hands and she wore on her feet a pair of dirty Blutchers. (553)

La paire de godillots lui donne un air masculin, les cheveux et les dents font d’elle un être quasi sauvage : la femme du magasin est un assemblage fait de bric et de broc, son portrait est digne d’un dessin humoristique. L’effet humoristique ne relève plus de la farce mais du cynisme. La caricature, art du contraste grossier, donne à voir l’inadéquation, le décalage, ou bien encore les difficultés d’adaptation entre les hommes, ainsi qu’entre les hommes et leur environnement social ou géographique.

L’écriture de Mansfield permet donc d’évoluer d’une analogie avec la peinture, ensemble sophistiqué, colorisé, composé, à une analogie avec le dessin, dont la caricature, ou, de façon répétée, les vignettes. A travers ces galeries, elle évolue donc par la même occasion entre une perspective esthétique fondée sur la quête de l’effet impressionniste (et post-impressionniste) et une perspective sociologique réaliste. Ces vignettes, une des passions de

Katherine Mansfield si l'on en juge par ses carnets de notes⁵⁵, sont de petits carrés illustrés et illustratifs d'un quotidien (social, politique, etc.), qui ont donné lieu à la fin du XIX^{ème} siècle aux premières bandes dessinées⁵⁶. Dans le cas de Katherine Mansfield, il s'agit plutôt d'illustrer des instants de vie quotidienne, tels celui qui réunit Alice et Mrs. Stubbs. En effet, si l'on étend l'analyse au contexte, on constate que le décor participe de l'effet vignette :

Mrs. Stubbs's shop was perched on a little hillock just off the road. It had two big windows for eyes, a broad veranda for a hat, and the sign on the roof, scrawled MRS. STUBBS'S, was like a little card stuck rakishly in the hat crown.

On the verandah there hung a long string of bathing dresses, clinging together as though they'd just been rescued from the sea rather than waiting to go in, and beside them there hung a cluster of sand-shoes so extraordinarily mixed that to get at one pair you had to tear apart and forcibly separate at least fifty. (228-229)

L'aspect extérieur de la boutique de Mrs. Stubbs, digne d'un livre pour enfants, associé à son intérieur hétéroclite fournit un arrière-plan à la caricature des deux femmes. Personnages et décor se rassemblent en une image cohérente, orientée vers un effet humoristique bienveillant – ou cynique – concentré en quelques traits.

Plus que cette complémentarité en terme de représentations et de technique, c'est l'organisation du récit sur le papier qui importe. « At the Bay » est composée d'une douzaine de sections numérotées. Or, on peut considérer que cette vignette fait l'objet d'une section à elle seule, soit la section VIII. Il s'avère que l'analogie entre la vignette dessinée et la vignette narrée tient en partie à une reproduction visuelle de son format réduit. C'est ainsi que se présente « Je ne Parle pas Français », dont on a vu qu'il s'agissait d'une succession de scènes dans un ordre non-chronologique représentant Raoul Duquette dans divers contextes : Raoul au café, Raoul à la gare, Raoul en compagnie de son ami Dick, Raoul enfant et la lingère noire, etc. Chaque scène est séparée de la suivante par un blanc typographique. Aucun des

⁵⁵ Des vignettes, brefs passages écrits dans une tentative de reproduction du principe des vignettes iconographiques, apparaissent à de nombreuses reprises dans les carnets de notes de Katherine Mansfield, plus ou moins longues, plus ou moins abouties, et sont désignées comme telles. MANSFIELD, *Katherine Mansfield Notebooks*, pp. 110, 121, 158-159, etc.

⁵⁶ Dans *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, il est rappelé qu'« avant d'être mise au point aux Etats-Unis sous sa forme actuelle, la bande dessinée fut annoncée en Europe par une profusion d'histoires en images, muettes ou illustrant un texte, souvent très habiles, largement diffusées par la presse ou le livre. » Ces images, associées au développement des journaux illustrés et à la mode des cartes de Noël, deviennent un phénomène populaire qui mènera à leur organisation sous forme sérielle à partir de 1884 en Grande-Bretagne. COUPERIE, Pierre, et al. *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris : Musée du Louvre-Musée des Arts Décoratifs, 1967.

enchaînements n'est sous-tendu par une logique particulière. On ne peut envisager d'analogie qu'avec des vignettes à thème publiées de façon aléatoire. L'unique fil conducteur est donc le personnage central de Raoul. En revanche, « Pictures », dont le nom est déjà évocateur de vignettes illustratives, ajoute un second fil conducteur, d'ordre chronologique cette fois, à la présence d'un personnage principal. On peut ainsi suivre Ada Moss au cours de sa journée, sur de courtes scènes. Les blancs typographiques séparateurs ne sont plus utiles : le découpage des vignettes est signifié par le changement de lieu et d'interlocuteurs, de la chambre d'Ada, au salon de thé, à l'agence pour l'emploi, etc. Il est surtout signifié par les ellipses temporelles entre chaque changement de lieu, ellipses qui font surgir un blanc métaphorique, plus que typographique. Avec cet enchaînement temporel, c'est la fonction de la vignette qui change : elle appartient désormais à une série, ce qui permettrait d'envisager une analogie avec la bande dessinée. Et si « Pictures » peut être envisagée comme une bande dessinée, « At the Bay » et « Prelude », composés en plusieurs parties numérotées, sont proches de l'album d'images, multipliant les scènes familiales, dont de nombreux tableaux vivants, le tout selon une chronologie orchestrée par le temps astronomique, et les souvenirs ou fantasmes de chacun des personnages. Le recueil *In a German Pension* s'apparenterait, lui, à un album de bandes dessinées. Chroniques du quotidien d'une pension, les nouvelles apparaissent comme autant de planches thématiques, où les sections s'apparentent à des bandes, et où le fil conducteur est offert par les personnages récurrents et le lieu unique, la pension. La narratrice, elle, endosse le rôle de personnage récurrent, autant que de dessinateur, distillant les portraits caricaturaux des personnages, et mettant en scène des épisodes cocasses du quotidien de la pension allemande⁵⁷.

Mais il serait tout aussi aisé de voir dans ce principe un clin d'œil à la photographie et plus précisément à la photographie en diaporama, divertissement très apprécié au carrefour du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. La brièveté de certaines nouvelles ou séquences précédemment citées peut faire écho au principe du cliché « snapshot » : intrigue rondement menée et cliché pris sur le vif. Dans un cas comme dans l'autre, le principe sériel, l'enchaînement des images, autorise à envisager la nouvelle comme un « story-board ». Ce sont là des séquences visualisables dont l'enchaînement introduit le dynamisme dans le récit des expériences des personnages. La pesanteur propre à l'exploration introspective récurrente s'en trouve

⁵⁷ Ces analogies à elles seules mériteraient une analyse approfondie pour juger que sa solidité, au-delà des premières impressions, que je choisirai de ne pas présenter ici, afin de ne pas m'écarter du déroulement analytique principal de ce travail de recherche.

équilibrée. Plusieurs nouvelles vont dans ce sens, dans la mesure où elles combinent l'évocation par image et un style d'écriture qui rappelle l'efficacité du style que l'on retrouve dans les scénarii. L'ouverture de « Second Violin » correspond à ces critères :

A February morning, windy, cold, with chill-looking clouds hurrying over a pale sky and chill snowdrops for sale in the grey streets. People look small and shrunken as they flit by; they look scared as if they were trying to hide inside their coats from something big and brutal. The shop doors are closed, the awnings are furled, and the policemen at the crossings are lead policemen. (494)

Une entame sous forme de phrase nominale, des descriptions scandées par la ponctuation, des indications destinées aux figurants (« as if »), des indications spatiales de position et de mouvement font partie de ces critères. Cette analogie pourrait être remise en question, dans la mesure où « Second Violin » fait partie des nouvelles non achevées publiées. Mais « Bank Holiday », nouvelle achevée, publiée dans le recueil *The Garden Party*, confirme cette tendance lorsque l'ouverture de la nouvelle donne lieu à une scène de groupe :

A crowd collects, eating oranges and bananas, tearing off the skins, dividing, sharing. One young girl has even a basket of strawberries, but she does not eat them. “Aren't they dear!” She stares at the tiny pointed fruits as if she were afraid of them. The Australian soldier laughs. “Here, go on, there's not more than a mouthful.” [...] Old fat women in velvet bodices – old dusty pin cushions – lean old hags like worn umbrellas with a quivering bonnet on top ; young women in muslins, with hats that might have grown on hedges, and high pointed shoes ; [...] the loud, bold music holds them together in one big knot for a moment. (365)

Le présent simple, rarement utilisé dans le récit en anglais, excepté dans le roman contemporain, ou lorsque qu'il signifie l'accumulation d'actions successives ou concomitantes, rend compte de l'efficacité des indications ; les comparatifs servent à diriger le jeu des acteurs, les détails permettent d'accessoiriser. Les deux passages, situés en début de nouvelle, invitent donc à entrer dans un univers prédéfini, en mouvement, comme une plongée dans un contexte animé. On évolue alors de « pictures » à « moving pictures⁵⁸ ». Comme l'affirme Deleuze, « le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement⁵⁹. » Avec le dynamisme

⁵⁸ « cinématographe » vient du grec *kínema*, « mouvement » et *gráphein*, « écrire ». Il s'agit donc d'écrire, par le mouvement des images. « cinématographe. » DUBOIS, MITERRAND et DAUZAT, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983, p. 11.

permanent, c'est la rencontre de l'écriture et du cinéma, d'un art jamais inclus comme tel dans l'échelle de Hegel, et d'un autre ajouté a posteriori⁶⁰, qui devient possible.

3. Ecrire l'« image-mouvement »

Katherine Mansfield a voué une passion au septième art, mentionnée par de nombreux critiques⁶¹. Elle a par ailleurs fréquenté assidûment les salles de projection, et en l'absence de tels lieux (puisque ses pérégrinations l'ont menée aussi bien dans les centres urbains modernes qu'en des lieux reculés), on lui envoyait des critiques de films⁶². Sa curiosité envers ce nouvel art, les perspectives que celui-ci ouvrait, semblent avoir largement affecté son écriture.

3.1. Convergences ciné-littéraires de surface

Le développement du cinéma à partir de la deuxième décennie du XX^{ème} siècle s'est accompagné d'une quête : celle d'un format adapté, dont le choix serait un compromis harmonieux entre la technique de l'époque et les impératifs de plus en plus ambitieux d'un scénario. En parallèle, l'œuvre littéraire s'est peu à peu détachée de la forme romanesque élaborée et omnipotente pour évoluer vers le théâtre ou la nouvelle. Dans le cadre de cette rencontre par itinéraires parallèles des deux arts en quête de stabilité que sont le cinéma au sens large et l'écriture, on peut repérer dans le travail de Mansfield des marques de ce rapport plus ou moins étroit, marques qui se manifestent à la fois dans la technique et les sujets mis en œuvre.

L'effort de rapprochement entre l'œuvre de Mansfield et le cinéma est lorsqu'on l'aborde sous l'angle thématique. Le thème du voyage est cher à Katherine Mansfield, et est

⁶⁰ Dans son *Esthétique*, Hegel inclut la poésie, mais pas la littérature au sens large. Dans sa classification des arts on retrouve l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Aubier, (1835-1837) 1944.

« Le septième art » est une expression proposée par Ricciotto Canudo pour désigner l'art cinématographique dans son célèbre manifeste. CANUDO, Ricciotto. *Manifeste des Sept Arts*. Paris: Seguir, (1923) 1995.

⁶¹ Parmi eux, Vincent O'Sullivan: K. Mansfield « was an enthusiast for the cinema, urging Dorothy Brett to join her at "the Fillums"; she acted in several movies, her letters frequently took up such images as the months that "stream by like a movie picture". » O'SULLIVAN, Vincent. « Katherine Mansfield the New Zealand European ». In ROBINSON, *op. cit.*, p. 15.

⁶² « When overseas, without a motion-picture theatre nearby, she was sent critical appraisals of new films like Charlie Chaplin's *The Kid*. » McFALL, *art. cit.*, p. 74.

particulièrement adapté au cinéma. La nouvelliste n'a certes pas attendu le développement du cinéma pour écrire des récits de voyage⁶³, la littérature ne l'a pas attendue non plus. En revanche, dans ses récits sur le thème du voyage, elle s'est concentrée sur un élément qui la rapproche du cinéma, à savoir le moyen de transport, qui restait un objet de fascination en cette période post-révolution industrielle. Dans ses différents recueils, le lecteur trouve pléthore de nouvelles qui font la part belle au bateau ou au train : « The Wind Blows », « The Voyage », « Six Years After », et « The Little Girl », « The Stranger » se passent sur ou face à un paquebot. « The Escape », « Father and the Girls », « The Journey to Bruges » et « An Indiscreet Journey » incluent des scènes dans ou près d'un train. Cet élément est capital dans le rapprochement de l'auteure avec le cinéma. Dans ses nouvelles, Katherine Mansfield privilégie les descriptions où l'espace est largement ouvert, offrant une vue d'ensemble sur le train ou le paquebot. L'ouverture de « The Stranger » est, à ce titre, exemplaire :

It seemed to the little crowd on the wharf that she was never going to move again. There she lay, immense, motionless on the grey crinkled water, a loop of smoke above her, an immense flock of gulls screaming and diving after the galley droppings at the stern. You could just see little couples parading – little flies walking up and down the dish on the grey crinkled tablecloth. (350)

L'immensité du bateau permet de jouer sur le contraste avec la taille humaine, ridicule face au monstre technologique. La thématique du voyage n'est finalement que le prétexte qui permet de mettre en relief les produits monstrueux d'une modernité qui, paradoxalement, peut se gausser de maîtriser la technologie comme jamais auparavant. Mansfield semblait partager cette observation avec Dickens, dont elle avait lu les œuvres⁶⁴. Le paquebot en est une illustration, le cinéma en est une autre.

« Father and the Girls » s'ouvre sur un plan similaire, à ceci près que le train qui y est présenté est en mouvement :

Trains were a novelty to Ernestine; they were fascinating, unknown, terrible. What were they like when they came tearing their way through the

⁶³ Son intérêt pour ce thème est intervenu très tôt dans ses écrits, et a tout d'abord pris des accents autobiographiques. Elle a ainsi consigné ses expériences et réflexions au cours d'un tour de Nouvelle-Zélande effectué à son retour de Londres en 1906. Cf. MANSFIELD, *The Urewera Notebook*.

⁶⁴ D'après Claire Tomalin, elle commença à lire Dickens dès l'adolescence : « Dès que l'occasion s'en présentait, elle choisissait plutôt de faire la lecture à haute voix et affirma plus tard qu'elle parvenait toujours à faire pleurer les autres filles quand elle lisait Dickens en cours de couture. » TOMALIN, *op. cit.*, p. 25. Son goût pour les œuvres de Dickens ne semble pas l'avoir quittée à l'âge adulte, puisque durant l'hiver 1915-1916 elle lisait encore Dickens. MEYERS, *op. cit.*, p. 124.

valley, plunging between the mountains as if not even the mountains could stop them? When she saw the dark, flat breast of the engine, so bare, so powerful, hurled as it were towards her, she felt a weakness – (466)

Dans ces deux introductions, Mansfield crée un pont entre l'écriture et le cinéma : au spéculaire, elle joint le spectaculaire. L'immense trouve sa place dans ce format si bref de la nouvelle, par le biais des intensificateurs (« so ») et des répétitions (« immense »), tout comme l'immense trouve sa place idéale dans le grand écran de projection cinématographique⁶⁵. A ceci s'ajoute le principe d'un plan panoramique en mouvement qui crée un effet d'étirement à l'infini de l'espace et de la puissance du train dans cet espace. Pour Francis Vanoye, l'irréconciliable différence entre écriture et cinéma réside dans le fait que « le mot (en tant que signe) désigne, [alors que] l'image montre⁶⁶. » Or, dans les nouvelles, le principe de narration se mue, une fois de plus, en principe de monstration.

3.2. De la narration à la réalisation

On en arrive ici à une plongée dans la convergence technique entre les arts : impliquée dans un projet ambitieux, Mansfield s'est appliquée à mettre en œuvre une rencontre des techniques d'écriture et des techniques cinématographiques. C'est sur ce point que le mouvement convergent entre les deux disciplines est le plus stable. C'est à partir de ce point également que Katherine Mansfield semble s'être efforcée de se rapprocher des techniques cinématographiques qui composent la réalisation et le montage, à des fins dramatiques, ou signifiantes.

C'est bien la technique du plan large, qu'elle a mis en œuvre en plusieurs autres occasions, qui a favorisé la rencontre des récits de voyage et du cinéma à grand spectacle (construit autour d'un paquebot ou d'un train). « On appelle cadrage *la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image*, décors, personnages, accessoires », rappelle Deleuze dans *L'Image-Mouvement*⁶⁷. Or, cette « clôture », déjà rencontrée et remise en question par l'analogie avec les arts picturaux, est constamment redéfinie par des plans plus ou moins larges, dont Katherine Mansfield sait

⁶⁵ Buster Keaton, dès le début des années 20, a mis en scène « sa passion pour les moyens de transport et pour le voyage en général. » VANOYE, Francis, FREY, Francis et GOLIOT-LÉTÉ Anne. *Le Cinéma*. Paris : Nathan, 1998, p. 45.

⁶⁶ VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan, 1989, p. 87.

⁶⁷ DELEUZE, *L'image-mouvement*, p. 23. Italiques de l'auteur.

exploiter les caractéristiques afin de mettre en valeur son sujet. La cinquième section de « Prelude » débute par un plan large, voire panoramique, comme l'attestent les références au ciel et aux étoiles :

Dawn came sharp and chill with red clouds on a faint green sky and drops of water on every leaf and blade. A breeze blew over the garden, dropping dew and dropping petals, shivered over the drenched paddocks, and was lost in the sombre bush. In the sky, some tiny stars floated for a moment and then they were gone – they were dissolved like bubbles. (24)

Le cadrage semble vouloir s'étendre à l'univers entier, et inviter, aussi, le lecteur-spectateur à poursuivre cette exploration au-delà des représentations proposées pour créer sa propre suite, son propre décor. « The Woman at the Store » débute sur un plan large, qui permet de combiner une perception générale d'un paysage atypique dans son œuvre (le bush néo-zélandais) et une introduction des personnages secondaires :

All that day the heat was terrible. The Wind blew close to the ground; it rooted among the tussock grass, slithered along the road, so that the white pumice dust swirled in our faces, settled and sifted over us and was like a dry-skin itching for growth on our bodies. The horses stumbled along, coughing and chuffing. [...] There was nothing to be seen but wave after wave of tussock grass, patched with purple orchids and manuka bushes covered with thick spider waves. (550)

L'expression « wave after wave » rend visible l'ouverture de la perspective alors même que le fait de pouvoir distinguer le pas des chevaux suggère que le détail a sa place dans l'ensemble. Le plan large permet au lecteur d'identifier le contexte, alors même qu'il en repère les contraintes et les habitants : l'entame *in media res* est accomplie.

Cette stratégie s'accomplit sous forme d'une mise au point focale, ou, en d'autres termes, d'élargissement et de réduction des perspectives, dont l'objet est la mise en valeur ciblée d'un élément intradiégétique. Plusieurs scènes de la vie familiale ou de la vie de couple offrent, quant à elles, un sujet idéal pour la mise en place d'un plan moyen ou d'un plan américain⁶⁸, notamment dans « Prelude », ou « All Serene! »:

⁶⁸ Le plan américain s'applique à un cadrage des personnes « des cheveux à la taille ou aux hanches, parfois même jusqu'aux jambes. » Le plan moyen est plus large. BOUSSINOT, Roger, dir. « Plan ». In *L'encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas, 1967, p. 1205.

It was her habit to sit on the bottom stair and watch his final preparations. Strange that it should be so fascinating to see someone brush his hat, choose a pair of gloves, and give a last quick look in the round mirror. [...] How fantastic he looked, like a pierrot, like a mask, with those dark eyebrows (« All Serene! », 476)

Ici, le point de vue en contre-plongée est prétexte à un cadrage de la tête à la taille du personnage masculin, et en plan inversé, de la tête aux pieds de son épouse assise. Les plans inversés moyens permettent alors à Mansfield de créer un jeu de perspectives qui figure le jeu des points de vue de chacun des membres du couple sur l'autre.

Selon une logique tout à fait cohérente avec son goût pour la miniature et le détail, Mansfield fait également usage du gros plan. Le passage de « Prelude » précédemment cité, écrit sur la base d'un plan large, démontre également un glissement vers le gros plan. Les références aux « dropping petals » et autres « drops of water » sont autant de détails naturels perçus de très près. Mais c'est dans « The Garden Party » que le mouvement du plan moyen au gros plan est le plus finement introduit. En l'espace d'une dizaine de lignes, quelques phrases seulement permettent de le visualiser :

Four men in their shirt-sleeves stood grouped together on the garden path.

[...] the tallest of the men, a lanky, freckled fellow [...] shifted his tool-bag, knocked back his straw hat, and smiled down at her.

His smile was so easy [...]. (246)

Le gros plan passe d'abord par l'individualisation, puis par l'isolement d'un détail physique. Cet ajustement permet de rendre visible le désir de Laura Fairfield pour ces hommes. La profondeur de champ est ajustée non pas tant à des fins esthétiques, que dans le but d'apporter un supplément de sens. En revanche, « The Doll's House », dont l'action est construite autour d'une maison de poupées, reste dans toute l'œuvre de Katherine Mansfield l'exemple le plus achevé d'un plan très serré sans ajustement de la profondeur de champ, puisqu'il se concentre immédiatement sur une architecture et des meubles miniature : « two solid little chimneys », « a tiny porch », « the roof, [...] like a little slab of toffee », « four windows » (383). Le cadrage est ici déterminé par l'architecture même de la maison, à l'intérieur du cadre offert par l'objectif. L'intérêt narratif de l'analogie avec le cinéma réside dans un des détails soumis au gros plan, à savoir la petite lampe. Ce gros plan se situe en

début de nouvelle. Un autre de ces plans se trouve en fin de nouvelle et met en valeur le sourire d'Else, la petite voisine indigente, qui a enfin pu voir la maison de poupées : « I seen the little lamp » murmure l'enfant à travers ce sourire (391). La nouvelle se referme sur ce gros plan fixe comme elle s'était ouverte sur un gros plan fixe subjectif sur la maison. Le sourire d'Else laisse imaginer celui de Kezia dans la scène initiale. Le double gros plan contribue donc à donner un aspect circulaire à la nouvelle, et à établir un lien entre la lampe, objet du regard initial de Kezia Burnell, Kezia elle-même, et Else, trois entités que l'organisation sociale vouait à ne jamais être réunies.

Mais pour que de tels plans soient possibles, l'œil de la caméra et celui du personnage doivent se rejoindre : avec Katherine Mansfield, focalisation littéraire et « ocularisation⁶⁹ » cinématographique ne font parfois qu'un, comme c'est le cas dans l'épisode tiré de « All Serene! » précédemment cité. Certains épisodes-clés des récits de la nouvelliste reposent justement sur ce principe, à commencer par la révélation finale de « Bliss » : Bertha Young, dans le salon, surprend une étreinte entre son mari et Pearl Fulton. Comme avec une caméra subjective, le regard du lecteur fusionne avec celui de Bertha, jusqu'à lire sur les lèvres de Harry Young:

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders, and turned her violently to him. His lips said, "I adore you" [...] (105)

Bertha et le lecteur sont ensemble les témoins visuels de la trahison. Le lecteur devient voyant, et voyeur. C'est là exactement la superposition rendue possible par la caméra subjective. Le point de vue subjectif est d'ailleurs plus évocateur encore lorsqu'il s'accompagne d'une contre-plongée, permise par un personnage petit, à savoir Fenella, la petite fille de « The Voyage »:

Fenella glanced up. High in the air a little figure, his hands thrust in his short jacket pockets, stood staring out to the sea. The ship rocked ever so little and she thought the stars rocked too. [...] (324)

⁶⁹ Le terme est employé par François Jost en tant qu'hypéronyme pour l'expression « caméra subjective » et désigne toute technique où la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords, ou les plans. JOST, François. *L'œil-caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 23.

La contre-plongée, associée au mouvement du bateau, semble s'approcher d'une technique cinématographique contemporaine, et donc novatrice à l'époque de Katherine Mansfield : la caméra à l'épaule. L'impressionnisme prend tout son sens lorsqu'est restituée la perception de Fenella, puis son impression, et enfin la réflexion qu'elles déclenchent.

Ainsi, si l'on doit penser en termes de réalisation impressionniste, il apparaît que la contre-plongée est l'une des techniques qu'affectionne Katherine Mansfield, et qu'elle a parfois combinée avec la plongée. Dans « Sun and Moon », deux enfants s'amuse à observer depuis le premier étage les préparatifs d'une fête organisée par leurs parents. Ce qui donne lieu à des descriptions de leur point de vue, en hauteur :

When you stared down from the balcony at the people carrying them
the flower pots looked like funny awfully nice hats nodding up the path.
(153-154)

L'exercice acrobatique que peut représenter ce jeu sur les points de vue atteint sa forme la plus aboutie dans « Pictures ». Le début de la nouvelle surprend Ada Moss au réveil, dans son lit:

Eight o'clock in the morning. Miss Ada Moss lay in a black iron
bedstead, staring up at the ceiling. (119)

On imagine aisément l'enchaînement rapide de deux plans : le premier, plongée verticale sur Ada Moss dans son lit (« Miss Ada Moss lay in a black iron bedstead ») ; le second, point de vue subjectif renversé, sur le plafond (« staring up at the ceiling »). Motivée par la quête de l'impression, par le désir de placer le lecteur en contexte, aussi proche que possible de l'« expérience » du personnage, et dans son effort pour se rapprocher de la technique cinématographique, Katherine Mansfield anticipe à nouveau ce que cette dernière ne savait encore accomplir ou n'avait que peu développé en ce début de siècle.

Dans cette même logique impressionniste, la nature des plans choisis par Katherine Mansfield peut enfin rapprocher deux éléments n'appartenant pas au même niveau d'analyse : puisque « silence and motionlessness also partake of the epiphanic atmosphere⁷⁰ », le topos

⁷⁰ HARMAT, Andrée-Marie. « Bliss Versus Corruption in Katherine Mansfield's Short Stories. » *Commonwealth: Essays and Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield »* 4, *op. cit.*, p. 68.

littéraire de l'épiphanie et la technique de l'arrêt sur image finissent par se rejoindre. Si l'épiphanie est souvent définie comme une « suspension » du temps, alors l'instant épiphanique de « Bliss », qui a été analysé en introduction à la notion de spécularité, peut être envisagé comme un arrêt sur image. Alors que Bertha Young et Pearl Fulton admirent le poirier sous les rayons de lune, les expressions telles que « it was so still » ou « caught in that circle of unearthly light » (102) invitent à visualiser la saisie opérée sur le temps, tant sur le plan sémantique que grammatical, par le biais du passif. L'effet est d'autant plus saisissant (au sens littéral et au sens figuré du terme), que le jeu des rayons de lune enveloppe la scène. Celle-ci évoque un arrêt sur image noyé dans une lumière saturée, un fondu au blanc.

Ce fondu au blanc n'est d'ailleurs pas un phénomène isolé. L'enchaînement des sections, aussi marqué soit-il par un blanc typographique, des points espacés, ou un chiffre romain, n'empêche pas Katherine Mansfield de travailler ses transitions sur la base d'une approche visuelle qui rappelle le montage filmique. Le déroulement narratif repose alors sur une combinaison paradoxale entre des ruptures typographiques incarnant la rigidité des conventions littéraires et l'effort de fluidité par le montage cinématographique. « A Married Man's Story » présente plusieurs déclinaisons des techniques de montage. Ainsi, la transition entre la première section et la seconde se présente comme suit :

And yet, being a woman, deep down, deep down, she really does expect the miracle to happen; she really could embrace that dark, dark deceit, rather than live – like this.

II

To live like this.... I write those words very carefully, very beautifully. For some reason I feel inclined to sign them, or to write underneath – Trying a New Pen. (425)

La reprise des derniers mots de la première section en début de seconde section crée un effet de fondu-enchaîné qui assure le raccord et permet de passer d'un niveau à un autre de la mise-en-abyme narrative, du récit narré au commentaire du narrateur sur ce récit. Le rapprochement avec les techniques contribue à créer cette « seamless quality », l'aisance et la fluidité dont parle David Lodge au sujet de l'introduction du roman d'Austen, *Emma*⁷¹, et qui est devenue dans une autre époque, celle de Mansfield, la condition de l'accomplissement

⁷¹ LODGE, David. *The Art of Fiction*. London: Secker & Warburg, 1992, pp. 3-8.

d'une écriture moderne conçue en tant que flux aléatoire. C'est donc finalement le déroulement narratif qui bénéficie des techniques cinématographiques.

Katherine Mansfield multiplie les modes transitionnels, et donc les techniques de montage, utilisant également le fondu au noir en ouverture de l'avant-dernière section de cette même nouvelle :

VII

Late, it grows late. I love the night. I love to feel the tide of darkness rising slowly and slowly washing, turning over and over, lifting, floating, all that lies strewn upon the dark beach, all that lies hid in rocky hollows. (435)

Répétitions, accumulations dans une longue phrase, et champ lexical du flux et reflux suggèrent la progression de l'ombre. Elle alterne ce fondu au noir, avec, un peu plus tôt, un fondu au blanc :

III

I light a cigarette, lean back, inhale deeply – and find myself wondering if my wife is asleep. (429)

L'écran noir, vide, est progressivement envahi par la lueur de l'allumette, puis de la cigarette, pour révéler le narrateur homodiégétique. Katherine Mansfield s'implique dans une nouvelle approche entre écriture et lecture où la première devient un accompagnement, une invitation au confort de la seconde. Mais Mansfield aime à créer des ruptures de rythme, comme elle le fait entre les sections V et VI :

I looked at the dead bird again.... And that is the first time that I remember singing – rather... listening to a silent voice inside a little cage that was me.

VI

But what had all this to do with my married happiness? How can all this affect me wife and me? Why – to tell what happened last autumn – do I run all this way back into the Past? (433)

La rupture entre les deux sections est créée par l'entame sous forme d'interrogation rhétorique. Elle endosse une double fonction symbolique : figurer le décrochage temporel entre passé et présent, et inviter à accéder, avec le narrateur, à un second niveau, méta-

narratif. L'écriture, guide du lecteur, devient un défi – le lecteur ne doit pas se contenter d'envisager le récit comme une voie dégagée où il peut rester passif.

Un obstacle majeur s'oppose cependant à une pleine rencontre des techniques cinématographiques et des techniques d'écriture de K. Mansfield : les années 1926 et 1927 ont vu l'émergence du cinéma parlant⁷². Jusque là, le cinéma muet se contentait dans le meilleur des cas d'un accompagnement sonore extradiégétique et de voix dont l'énonciation se muait en intertitres. Katherine Mansfield semble d'ailleurs avoir fait un clin d'œil à ces intertitres dans « *The Little Governess* ». Une des scènes entre la jeune gouvernante et le vieil homme, qui l'a convaincue sournoisement de le suivre chez, lui rappelle les scènes de cinéma muet :

Before she could answer he held her hands. "And are you going to give me one little kiss before you go?" he asked, drawing her closer still.

It was a dream! It wasn't true! It wasn't the same old man at all. Ah, how horrible! The little governess stared at him in terror. (188)

La gestuelle légèrement exagérée des deux personnages, le cliché de la jeune ingénue et du pervers âgé rappellent les mises en scènes quelques peu caricaturales du cinéma muet. La réplique du vieil homme pourrait aisément apparaître, écrite sur un « carton » ; l'expression de la gouvernante pourrait faire l'objet d'un gros plan fixe. Malgré ce bref clin d'œil au muet, les nouvelles de Mansfield démontrent qu'elles sont certes des œuvres douées d'un potentiel visuel, mais également d'une puissance auditive.

4. Entendre le texte

4.1. Bruitages

Les nouvelles sont, de façon répétée, l'occasion d'introduire un bruitage d'arrière-plan à la façon cinématographique, qui occasionne un supplément dramatique. C'est le cas dans de nombreuses nouvelles dont « *The Little Governess* », où le procédé d'écoute acousmatique (entendre un son sans voir son origine)⁷³ est mis en place. Les premiers paragraphes suivent la

⁷² BARDÈCHE, Maurice et BRASILLACH, Maurice. *Histoire du cinéma. Tome I : le cinéma muet*. Paris : Les Sept Couleurs, 1964, p. 398.

⁷³ JOST, *op. cit.*, p. 38.

progression de la jeune fille dans la gare. Soudain, en début de paragraphe, le passage suivant : « *“En voiture. En voi-ture !”* » (178). Rien, dans la technique narrative, ne rattache ces exclamations aux perceptions propres à la gouvernante. Ces quelques mots semblent exister de façon autonome, en tant que sèmes auditifs, comme des accessoires audibles, voués uniquement à la vraisemblance de la scène, vraisemblance renforcée par la rupture (le trait d’union) de la seconde occurrence de « voiture », effet de mimétisme vocal. « At the Bay » présente un autre cas de figure où le bruitage se dégage cette fois-ci d’un paysage paisible : « the tide was out ; the beach was deserted ; lazily flopped the warm sea. [...] Nothing seemed to move but the small sand-hoppers. Pit-pit-pit! They were never still. » (224). L’onomatopée imite le chant des oiseaux, et comme dans l’occurrence précédente, intervient sans qu’aucune instance perceptrice ne justifie cette intervention. Le bruitage est un cadeau offert à un lecteur avide sur le plan sensoriel.

Lorsque qu’il ne s’agit pas de satisfaire le goût pour la mise en scène du lecteur, il s’agit de lui accorder, par des moyens détournés, un supplément de sens. L’épisode du passage dans « The Garden-Party » en offre un exemple. Alors qu’elle n’a pas encore franchi la route vers le quartier des ouvriers, Laura reste connectée à l’univers auditif de la garden-party : « it seemed to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crished grass were somehow inside her » (259). Les bruits appartiennent certes à un monde intérieur, mais en révéler la substance par écrit permet à Katherine Mansfield de transformer cet intérieur en un bruitage à destination du lecteur. Mais ce bruitage gai vient bientôt se heurter au bruitage sourd qui se manifeste de l’autre côté de la route : « A low hum came from the mean little cottages » (259). Dès lors, l’animation intérieure s’évanouit pour laisser place à ce bourdonnement indistinct et sombre. Le son vient donc en complément aux symboles visuels (couleurs, lumière et ombre), redoublant l’effet symbolique de contraste entre vie et mort. Le son, comme le symbole visuel, vient compenser le non-dit, ou le non-verbalisable. Il vient à nouveau jouer ce rôle dans « The Daughters of the Late Colonel », par l’intermédiaire des moineaux à la fenêtre des sœurs endeuillées :

Some little sparrows, young sparrows they sounded, chirped on the window-ledge. *Yeep-yeep-yeep*. But Josephine felt they were not sparrows, not on the window-ledge. It was inside her, that queer little crying noise. *Yeep-yeep-yeep*. Ah, what was it crying, so weak and forlorn? (283)

Le bénéfice de ces onomatopées est double: d'une part, elles contribuent à créer un rapprochement phénoménologique et symbolique entre l'oiseau et le personnage, d'autre part, elles donnent une dimension orale au texte, qui, de ce fait, prend une nouvelle ampleur, plus prompte encore à influencer le processus de lecture sur un plan sensoriel.

Car si la rencontre de l'écriture et des arts tels que le dessin, la peinture, ou le cinéma contribuait à un investissement visuel, à une harmonisation de la saisie du texte, par le mode scopique, il s'agit ici de conférer une épaisseur sensible, audible, au texte. L'introduction à la nouvelle « Father and the Girls » est l'occasion de créer une de ces armatures sensibles en quelques mots, soit deux phrases. Le point de vue initial est celui d'une jeune fille, que le lecteur est invité à partager. Pendant quelques instants, Ernestine interrompt sa tâche pour suivre la progression d'un train à travers la campagne :

Chiff-chuff-chaff. Chiff-chuff-chaff, sounded the train. Now a wisp of white smoke shone and melted. Now there was another, and the monster itself came into sight and snorting horribly drew up at a little, toy-like station five minutes away. (466, italiques de l'auteure)

La dimension visuelle est créée par la référence explicite à la perception visuelle progressive, puis par le jeu de contraste entre les dimensions du train et celle de la gare. La dimension auditive résulte d'un même principe progressif amené dans un premier temps par l'onomatopée qui saisit l'attention, et donc l'audition du lecteur (ironiquement, aidée par l'aspect visuel des italiques). Recourir à ce procédé d'accroche devient ensuite inutile et c'est un verbe performatif qui évoque l'amplitude que prend le son (« snort »). Habitué à s'engager dans les profondeurs d'un texte, habitué, donc, à la plongée de l'acte de lecture, le lecteur se trouve impliqué à la fois sur un plan horizontal visuel et gagné par la diffusion multilatérale des qualités orales du texte. Le texte reste emprisonné dans l'horizontalité de la page, mais prend des dimensions inattendues lorsque l'effet audio-visuel prend le relais de l'écrit. Si pour Barthes, « l'appropriation de l'espace est elle aussi sonore⁷⁴ », pour Katherine Mansfield, l'appropriation par le lecteur de l'espace textuel dépend aussi de l'immersion sonore qui lui est proposée. L'effet pourrait être accidentel si Katherine Mansfield ne l'avait pas également utilisé dans « Prelude », dans une scène consacrée à Kezia dont on a déjà constaté l'aspect visuel⁷⁵ :

⁷⁴ BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, p. 218.

⁷⁵ De ce fait, seule une partie du « tableau » de couleur est reproduit ici.

Long pencil rays of sunlight shone through and the wavy shadow of a bush outside danced on the gold lines. Now it was still, now it began to flutter again, and now it came almost as far as her feet. Zoom! Zoom! A blue bottle knocked against the ceiling; the carpet tacks had little bits of red fluff sticking to them. (14)

L'onomatopée n'exige pas qu'on souligne sa présence par des italiques. L'effet de surprise suffit à faire éclater la dimension audible de la scène. Concentrée en une unique syllabe, répétée et scandée grâce à l'exclamation, la dimension auditive s'insère dans le schéma visuel en même temps qu'elle en jaillit. Ce jaillissement ramène l'écriture de Katherine Mansfield à son souhait de voir la Nouvelle-Zélande « leap into the eyes of the Old World⁷⁶ ». Il semble qu'à l'expression « leap into the eyes » on pourrait ajouter « leap into the ears », tant ce surgissement audible vient capter l'ouïe du lecteur attentif.

Mais il ne s'agit pas uniquement de capter son attention par un bruitage adéquat, qu'il contribue à la mise en scène ou confère un supplément de sens. Il ne s'agit pas non plus seulement pour Katherine Mansfield de donner accès au lectorat à la qualité sonore, mais aussi et surtout à la qualité musicale du texte. Le lecteur est tout d'abord invité à saisir l'importance que prend la musique dans son univers de femme comme dans son univers d'écrivain. Katherine Mansfield, qui appartenait à une famille portée par la musique, dont la plupart des membres jouaient d'un instrument, et qui elle-même a joué du violoncelle jusqu'à ses premières années d'adulte⁷⁷, est parvenue à construire des ponts entre musique et œuvre écrite. Cette rencontre entre écriture et musique trouve une forme aboutie dans la chanson. La musique intervient sous sa forme écrite, en qualité de support de la chanson. Or, des chansons sont introduites de façon récurrente dans les nouvelles. L'orgue de barbarie, dont on a déjà vu la portée symbolique, intervient à la fois dans « This Flower » et dans « The Daughters of the Late Colonel ». Dans ces deux cas, la chanson qui lui est associée n'est qu'une projection mentale symbolique. Mais pour que cette projection existe, et s'imprime sur la page, encore fallait-il que la musique de l'orgue génère une mélodie-support :

In the street a barrel-organ struck up something gay, laughing,
mocking, gushing, with little thrills, shakes, jumbles of notes.

⁷⁶ MANSFIELD, « January 22. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 94.

⁷⁷ Katherine Mansfield a notamment pris des cours de violoncelle auprès de Tomas Trowell entre 1907 et 1908. MEYERS, *op. cit.*, p. 25.

That's *all* I got to say, to say,
That's all I got to say,

it mocked. (« This Flower », 662)

C'est l'un des épisodes musicaux de « The Garden-Party » qui permet de constater que l'insertion d'une chanson au sein de la trame narrative relève de l'acrobatie stylistique et typographique :

Pom ! Ta-ta-ta Tee-ta ! The piano burst out so passionately that Jose's face changed. She clasped her hands. She looked mournfully and enigmatically at her mother and Laura as they came in.

This Life is *Wee*-ary,
A Tear – a Sigh.
A Love that *Chan*-ges,
This Life is *Wee*-ary,
A Tear – a Sigh.
A Love that *Chan*-ges,
And then... Good-bye!

But at the word “Good-bye,” and although the piano sounded more desperate than ever, her face broke into a brilliant, dreadfully unsympathetic smile. (250-251)

La mise en musique du texte implique plusieurs pré-requis contextuels, que l'on trouve ici. Sur un plan narratif, les personnages seront une musicienne-chanteuse, en la personne de Jose, et un public, à savoir sa mère et sa sœur. Le paragraphe s'ouvre sur un effet *in media res* restitué par l'onomatopée : la musique jaillit, selon le principe mis à jour précédemment. La chanson se détache de la trame narrative principale en même temps qu'elle s'y intègre : encadrée par deux blancs séparateurs, elle y est pourtant rattachée par une typographie alternant syllabes en italiques et police classique, comme en introduction, et par le rôle de support joué par cette même introduction. Stylistique et typographie se rejoignent pour créer l'effet musical lorsque les italiques viennent signifier l'intensité d'une note (en introduction), ou l'emphase sur une syllabe (dans la chanson). L'orthographe (répétition du « e » de « weary ») contribue à rendre visible l'allongement des syllabes chantées sur une note longue. L'élargissement et la nouvelle épaisseur du champ sensible résident alors dans cet exercice si abouti qu'il parvient à faire douter de la frontière entre écriture (influencée par la prosodie) et composition musicale (se refusant aux signes du solfège).

4.2. Ecrire et composer

Katherine Mansfield semble ainsi avoir investi de nombreux efforts dans la quête d'une musicalité dont les enjeux sont multiples. En surface, deux de ces enjeux se distinguent : justesse du ton et harmonie de la composition sont essentiels tant à la composition musicale qu'à l'écriture fictionnelle. Les nouvelles sont investies d'une préoccupation manifeste pour ces deux qualités musicales. Établir un pont entre la justesse du ton des nouvelles et une justesse musicale exige de s'éloigner un instant des considérations stylistiques-typographiques pour s'intéresser à la place accordée à l'oralité dans l'œuvre fictionnelle de Katherine Mansfield. Les biographes de l'auteure ont souvent remarqué son goût pour ce que l'art dramatique anglo-saxon nomme « oral performances » : Claire Tomalin rappelle notamment que Katherine Mansfield aimait à donner voix aux œuvres classiques, afin de susciter l'émotion de son auditoire⁷⁸. Or il semble que la qualité de la voix attribuée à ses personnages soit essentielle à une lecture du ton de la nouvelle en tant que composition audible. Katherine Mansfield ne cache pas ses intentions, bien au contraire. Elle attire l'attention du lecteur à l'oreille tendue vers certains indices. Ainsi, l'ouverture d'une nouvelle mineure, « Widowed », insiste sur les caractéristiques sonores de la voix du couple marié, à deux reprises : « her voice, so matter of fact, sounded as though they had been married for years » ; « he, too, sounded as though he well knew from the experience of years her habit of clothing herself underneath in wisps of chiffon » (506). La répétition du verbe « sounded » invite donc à écouter le texte plus qu'à le lire afin d'apprendre à connaître les personnages et les relations qu'ils entretiennent. Mode de caractérisation oblique, l'allusion est en fait une de ses manifestations les moins subtiles. A nouveau, l'intention est bien sûr également l'effet sonore. Dans son premier recueil Katherine Mansfield fait d'ailleurs preuve de ses talents pédagogiques : elle donne à voir le procédé d'effet sonore, avec une lourdeur qu'elle corrigera ensuite. Lorsque, dans « The Modern Soul », elle narre un épisode durant lequel Fräulein Sonia chante, elle remarque : « Her loud, slightly harsh voice filled the salon » (717). Puis, quelques lignes plus bas, la narratrice d'ordinaire froide et distante avoue : « We were thrilled » (717). Le rapport voix-charge émotionnelle est posé.

⁷⁸ « Elle commença par lire en présence de quelques amis des textes et des poèmes de sa composition, s'exerçant devant un miroir, puis, lorsqu'elle se sentit prête, elle décida « de révolutionner et de faire revivre l'art de l'élocution » en récitant ses œuvres en public. » TOMALIN, *op. cit.*, pp. 25, 80.

Il restait à Katherine Mansfield la nécessité d'inscrire ce rapport dans l'écriture, plutôt que dans la narration, de le destiner à un rapport texte-lecteur extradiégétique, plutôt qu'à un rapport intradiégétique entre personnages, ce qu'elle a su mettre en œuvre, par l'entremise de verbes introducteurs. « At Lehmann's » vient suggérer la possibilité de considérer ces mêmes verbes comme la bande son musicale de l'œuvre fictionnelle. Lorsque les conversations portent sur le personnage dont on attend l'accouchement imminent, un déplacement de l'attention vers les connaissances du couple permet de poser le ton en un seul mot : « "How is the Frau Lehmann?" the women would whisper. » (723) Le verbe « whisper » à lui seul, plus que l'explicite contenu dans la question des femmes, suffit à restituer l'atmosphère de mystère quelque peu inquiétant habituellement associé aux naissances. La musique, cette « qualité de langage⁷⁹ » dont parle Barthes, s'oriente vers les profondeurs graves et feutrées du murmure afin de communiquer le non-dit. « corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer », ajoute Roland Barthes⁸⁰. Le lecteur de Katherine Mansfield, s'il veut savoir écouter, devra donc à la fois récolter la qualité sensible du murmure (le corps), et sa valeur signifiante.

Katherine Mansfield lui offre son aide dans cette entreprise, par l'écriture, lui permettant ainsi d'accéder à de nouvelles zones de sens. L'oralité musicale est justement le choix thématique sous-jacent de « The Singing Lesson », bien qu'elle ne soit finalement que l'instrument d'un propos autrement plus intime (qui fera l'objet d'une approche détaillée a posteriori). On suit une jeune femme durant le cours de chant qu'elle dispense à ses jeunes élèves, en même temps que l'on apprend que son fiancé vient de rompre de façon inattendue et cavalière. La nouvelle alterne donc parties chantées et interventions du professeur de musique. Ce sont alors deux partitions qui s'entremêlent : d'une part, les chants, d'autre part, les modulations de la voix de Miss Meadows, sous l'influence du bouleversement émotionnel. L'un des verbes introducteurs qui déterminent le ton de Miss Meadows, et donc celui de la nouvelle, est particulièrement représentatif de l'épaisseur sensible que ceux-ci peuvent véhiculer : « "Quite good," said Miss Meadows, but still in such a strange, stony tone that the younger girls began to feel positively frightened » (347). L'effet sonore, dont les conséquences émotionnelles se répercutent sur les jeunes élèves de Miss Meadows, est également accessible au lecteur. Le « strange, stony tone » offre une double perspective sensible, restituant à la fois une qualité sonore et une qualité physique renvoyant au poids.

⁷⁹ BARTHES, *L'obvie et obtus*, p. 252.

⁸⁰ *Ibid.* p. 226.

L'effet quasi synesthésique permet à l'auteure de prétendre à cette « concrétisation » dont parle S. Rimmon-Kenan dans son approche du rapport entre texte et lecteur⁸¹ : il encourage les projections de l'inconscient du lecteur impliqué dans une quête sensible que l'on explorera plus avant dans les développements à venir.

Au-delà de la physicalité de l'expérience, qui permet à l'écriture d'ouvrir l'horizon du rapport texte-lecteur, l'oralité évolue vers une musicalité non plus seulement sensible, mais signifiante, qui s'exerce largement dans « Bliss », et concerne plus particulièrement le personnage de Bertha. La nouvelle se déroule comme on écoute une composition musicale à plusieurs voix. La voix dominante est incarnée par Bertha, et restituée dans le texte par les verbes introducteurs. On remarque ainsi que le verbe « cry » est employé à six reprises au cours du récit pour désigner les interventions de Bertha Young ; on note également les multiples exclamations qui suggèrent les hauteurs que peut atteindre la voix de Bertha. L'excitabilité du personnage est ainsi rendue audible alors même que celle-ci affirme sa sérénité épanouie. Par contraste, de nombreux verbes introducteurs consacrés aux personnages secondaires se caractérisent ou bien par la neutralité du verbe « say », ou bien par un timbre bas et mesuré : « whispered » (93, 105), « sleepy voice » (102), « said Eddie softly » (104), « said Harry coolly » (99). La partition musicale semble donc se jouer entre deux catégories de voix, soprano d'une part, basse de l'autre, l'une étant vouée à monter dans des aigus enthousiastes qui laissent présager une rupture, les autres restituant l'indifférence ou l'ennui blasé. L'aliénation mentale de Bertha et la distance affective ou la posture sociale des autres sont réunis en un arrangement dont l'effet est un contraste audible. Le ton est donné, en même temps qu'est offert le sens sous-jacent à ce ton. Le signifiant habituellement « insignifiant », l'outil du dialogue qu'est le verbe introducteur, devient la clé d'un signifié dissimulé dans un langage fourbe. La musicalité du sens, puis le sens même, émergent de l'écriture-composition.

⁸¹ « The philosophical influence behind most reader-oriented approaches is phenomenology, more specifically Ingarden's application of Husserl's theory to literature [...] Ingarden distinguishes between autonomous and heteronomous objects. While autonomous objects have immanent (i.e. indwelling, inherent) properties only, heteronomous ones are characterized by a combination of immanent properties and properties attributed to them by consciousness. Thus heteronomous objects do not have a full existence without the participation of consciousness, without the activation of a subject-object relationship. Since literature belongs to this category, it requires "concretization" or "realization" by a reader. » RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983, p. 118.

C'est ainsi que le second enjeu de cette musicalité émerge. La cohérence de l'œuvre écrite dépend de la justesse du ton, mais également des qualités harmoniques qui se dégagent du texte. L'exercice qu'est l'écriture du dialogue, que Katherine Mansfield s'est employée à élever en art (dramatique ou comique) rapproche un peu plus écriture et composition. Certaines des nouvelles proposées par l'auteure peuvent en effet s'envisager en tant qu'ensemble polyphonique. Les nouvelles de la pension allemande, qui réunissent de nombreux personnages en un espace restreint, et dont l'activité principale est la conversation, se prête tout à fait à cet effet polyphonique. Certains passages de « Germans at Meat » se suffisent à eux-mêmes afin d'illustrer ce point, à commencer par les premiers échanges :

“Do they really eat so much?” asked Fräulein Stieglauer. “Soup and baker’s bread and pig’s flesh, and tea and coffee and stewed fruit, and honey and eggs, and cold fish and kidneys, and hot fish and liver? All the ladies eat too, especially the ladies?”

“Certainly. I myself have noticed it, when I was living in a hotel in Leicester Square,” cried the Herr Rat. “It was a good hotel, but they could not make tea – now –”

“Ah, that’s one thing I can do,” said I laughing brightly. “I can make a very good tea. The great secret is to warm the tea pot.”

“Warm the tea pot,” interrupted the Herr Rat, pushing away his soup plate. “What do you warm the tea pot for? Ha! ha! That’s very good ! One does not eat the tea pot, I suppose ?” (683-684)

L'analogie avec l'ensemble polyphonique résulte de plusieurs choix: l'enchaînement aisé des répliques rappelle la fluidité avec laquelle les voix peuvent prendre le relais l'une de l'autre ; la fin de la réplique de la narratrice, « warm the tea pot », reprise en début de réplique suivante, rappelle le principe du canon ; la multiplicité des types de phrase (interrogative, exclamative) associée au ton plus ou moins sérieux évoque les variations tonales réparties sur les différentes voix.

Lorsque ces voix se superposent, l'ensemble est sauvé de la cacophonie par l'unité thématique qui garantit l'harmonie, comme dans « The Baron » :

That evening a party of us were gathered in the salon, discussing the day’s “kur” with feverish animation. The Frau Oberregierungsrat sat by me knitting a shawl for her youngest of nine daughters, who was in that very interesting, frail condition... “But it is bound to be quite satisfactory,” she said to me. “The dear married a banker – the desire of her life.”

There must have been eight or ten of us gathered together, we who were married exchanging confidences as to the underclothing and peculiar characteristics of our husbands, the unmarried discussing the over-clothing and peculiar fascinations of Possible Ones.

“I knit them myself,” I heard frau the Lehrer cry, “of thick grey wool. He wears one a month, with two soft collars.”

“And then,” whispered Fräulein Lisa, “he said to me, “Indeed you please me. I shall, perhaps, write to your mother.”(689)

Alors que chaque intervention semble se superposer à l’autre, multipliant les conversations à deux au sein du groupe, l’organisation narrative mise en place encourage une distribution des voix permettant d’entendre chaque intervention aussi clairement que l’autre. La narratrice chef d’orchestre, meneuse de chœur, harmonise les voix, elles-mêmes déjà au même diapason de leur rapport aux hommes.

« Bank Holiday » repose sur un schéma similaire, où l’effet polyphonique harmonique est d’autant plus saisissant que les voix sont lancées par une introduction musicale par un orchestre :

“Ain’t it lovely?” whispers a small girl behind her hand.

And the music breaks into bright pieces, and joins together again, and again breaks, and is dissolved, and the crowd scatters, moving slowly up the hill.

At the corner of the road the stalls begin.

“Ticklers! Tuppence a tickler! ’Ool ’ave a tickler? Tickle ’em up, boys.” Little soft brooms on wire handles. They are eagerly bought by the soldiers.

“Buy a golliwog! Tuppence a golliwog!”

“Buy a jumping donkey! All alive-oh!”

“*Su*-perior chewing-gum. Buy something to do, boys.” (365)

L’orchestre donne le tempo: il sera scandé, léger, à l’image d’une phrase marquée par la parataxe et les propositions courtes. Les interventions vocales reproduisent ce schéma rythmique, enchaînement de voix à l’intonation enlevée caractéristique des vendeurs de rue. L’ensemble polyphonique se distingue par les paroles chantées mais se retrouve sur une mélodie commune. La platitude de l’écrit, qui oblige les voix à se suivre inexorablement sur la page, est vaincue par l’effet musical dynamique et harmonique.

Cette harmonie ne cadre pourtant pas avec l’œil et l’oreille acérés d’une Katherine Mansfield cynique, pas plus qu’il ne cadre avec une période moderne dont Barthes a noté la « rupture tonale⁸² ». L’expression peut-être interprétée de diverses façons, dont on retiendra deux aspects : la référence à de potentiels phénomènes disharmoniques, et la faille qu’ils

⁸² BARTHES, *L’obvie et l’obtus*, p. 245.

gènèrent. La justesse du ton et la composition harmonique contribuent en certaines occasions à renforcer la cohérence de l'écriture et l'unité de la perception du lecteur, mais l'auteure semble tout aussi préoccupée par les failles disharmoniques, cette fois-ci avec non plus en tête la cohérence de l'ensemble, mais la symbolique signifiante. « A Suburban Fairy Tale » est à deux reprises soumis à l'une des ces failles. Le récit est celui d'une famille de classe moyenne qui a en apparence tout pour être heureuse. La triade équilibrée père-mère-enfant est respectée, la maison familiale est chaleureuse et la nourriture ne manque pas. Pourtant, un élément perturbateur dérange au sein de ce cadre idyllique : l'enfant, « Little B. » présente une apparence physique malingre et un développement mental en décalage par rapport aux enfants de son âge. Il est notamment fasciné par les moineaux. Alors que les parents s'obstinent à établir une conversation normale, qui aborde des questions quotidiennes (que manger pour le dîner, etc.), l'esprit de Little B., autant que ses paroles, le ramènent toujours aux moineaux. Un dialogue de sourds s'établit entre eux : une première faille apparaît, dans ce vide symbolique. Une autre jaillit, apportée par les moineaux eux-mêmes dont le chant se fait entendre par deux fois, sans que rien ne le laisse espérer : « *Cheek-a-cheep-cheep-cheek!* cried the sparrows » (651), « *Cheek-a-cheep-cheep-cheek!* said the sparrows » (652). La dissonance se fait entendre dans cet enchaînement de [i:] aigus, agressifs, associés aux plosives irritantes pour l'ouïe. L'intervention est la faille qui s'ouvre dans l'esprit de Little B., l'hallucination auditive, l'appel qu'il croit entendre de la part des moineaux, et qui annonce la scène finale. Les moineaux sont personnifiés par le verbe « said », qui restitue le point de vue de Little B. ; l'enfant, lui, dérive jusqu'à devenir un moineau, adoptant la gestuelle de l'animal, traduisant leur chant en langage humain (« the little boy's thin arms flapping like wings », « Want something to eat, want something to eat », 652-653). Le chant de l'oiseau se mue en carillon funèbre pour la santé mentale de Little B., brisant ainsi l'illusion harmonique que voudraient entretenir les parents. Le topos de la « rupture » trouve son sens dans cette double partition, traduction d'un double discours, celui sur lequel l'époque moderne repose, entre une perfection apparente de l'individu et de la cellule familiale et le craquèlement de cette même perfection.

L'aspect itératif que revêt cette intervention musicale fait partie d'un schéma sous-jacent plus large où la faille symbolique se creuse sous l'effet de ritournelles obsédantes. « Mr. Reginald Peacock's Day » et « Mr. and Mrs. Dove » fonctionnent sur ce principe narratif. Dans cette dernière, la ritournelle est celle produite par le chant de colombes, durant un échange entre Reggie et sa bien-aimée :

“It’s ghastly, this idea of going back,” he said.

“*Coo-roo-coo-coo-coo*,” sounded from the quiet.

“But you’re fond of being out there, aren’t you?” said Anne. [...] And she looked up at him. Reginald’s smile was rather wan. “I don’t feel fearfully lucky,” he said lightly.

“*Roo-coo-coo-coo*,” came again. And Anne murmured, “You mean it’s lonely.”

“Oh, it isn’t the loneliness I care about,” said Reginald, and he stumped his cigarette savagely on the green ash-tray. [...] Suddenly, to his horror, he felt himself blushing.

“*Roo-coo-coo-coo! Roo-coo-coo-coo!*”

Anne jumped up. (290-291)

Le chant des colombes intervient comme un supplément de sens offert à celui qui saura déchiffrer les notes: il chante, d’une part, l’amour caché de Reginald pour la jeune fille. Mais par son aspect itératif, par le contrepied, il révèle aussi l’immobilisme qui caractérise leur relation vouée à l’échec. La rupture tonale s’exprime dans l’ironie, renvoyant le sujet moderne à ses failles par un écho douloureux. Dans une logique inverse, dans « Mr. Reginald Peacock’s Day », le personnage principal, Reginald, professeur particulier de chant, ponctue chacune de ses réponses aux exigences ou autres invitations de ses charmantes élèves d’une phrase-gimmick : « Dear lady, I shall be only too charmed » (149, 150, 151, 152, 153). Une certaine suavité se dégage de cette phrase qui accumule les liquides et chuintantes⁸³. « charmed » et charmant : voilà l’effet que produit a priori ce gimmick sur le lecteur quant au personnage de Reginald. Pourtant, l’aspect itératif, qui semble vouloir verrouiller cet effet, est contre-productif lorsqu’on le compare aux répliques acerbes ou indifférentes de Reginald face à sa propre épouse : « you love to humiliate me » (147) ; « It’s not impossible to train a servant, is it? I mean, it doesn’t require much genius? » (147). La ritournelle n’est pas l’instrument qui creuse la faille mais celui, trop parfait, qui tente de la couvrir. Reginald voudrait dissimuler cette double personnalité sous le lustre audible du gimmick, mais ne fait que trahir un peu plus ses imperfections. La « fausse note » que représente son mariage ne peut être totalement étouffée : la parole itérative fondée sur un langage fossilisé est impuissante face aux jaillissements spontanés. La ritournelle obsédante, qui creuse, ou couvre, invite donc à porter une attention décisive aux leurres du langage. C’est ainsi qu’apparaît le paradoxe de cette rencontre entre composition et écriture : alors même que Katherine

⁸³ La courte phrase dont l’intonation et l’accentuation se construit en quelques mots, génère ainsi une ligne mélodique récurrente qui imprègne les esprits de ses destinataires narcissiques, toutes prêtes à céder au charme de Réginald.

Mansfield travaille son texte comme on édifie une surface sensible, alors même qu'elle joue sur l'impression auditive pour extérioriser une charge émotionnelle ou une charge signifiante, elle inscrit chacune de ces deux dimensions dans le détail de l'écriture. Le lecteur est ainsi invité à l'immersion dans les profondeurs du texte afin d'expérimenter la musique d'une modernité fourbe jusque dans ses plus infimes et complexes traces.

CHAPITRE 2 : Rencontres Littéraires

1. La croisée des genres

Les ponts évidents entre composition musicale et écriture amènent finalement à admettre que la musicalité est l'aboutissement d'un travail prosodique où la complexité de la langue représente une source intarissable. La prosodie, qui rassemble des phénomènes tels que l'intonation, l'accentuation, le rythme, le débit, les pauses ou la durée des sons, a contribué à mettre à jour cette musicalité. Cette prosodie n'est pas l'apanage de la poésie : elle existe dans tout langage propre à être oralisé. Pourtant, le « sound sense » qu'Andrew Gurr dit reconnaître à la fois chez Katherine Mansfield et chez Mallarmé et Beaudelaire⁸⁴ renvoie l'œuvre fictionnelle de Katherine Mansfield à une influence poétique qu'elle-même a souvent consignée dans ses écrits, allant jusqu'à écrire de nombreux poèmes publiés dans ses carnets de notes⁸⁵ ainsi que dans quelques revues. Si Mansfield a orienté sa carrière d'écrivain publié vers la prose, il apparaît clairement que les marques prosodiques qui sous-tendent de nombreuses sections de ses nouvelles rapprochent sa prose de la poésie. Elle-même analysait ce rapport dès 1915, à la lecture d'un de ses livres de chevet, *The Oxford Book of English Verse* : « Musically speaking, hardly anyone seems to *even understand* what the middle of the note is – what that sound is like. [...] they are not playing on the *very note itself*⁸⁶. » Le passage trahit son agacement face à l'incapacité des poètes à trouver avec précision le point de convergence entre écriture et composition. Tenter de repérer cette analogie nécessite alors de rechercher de façon plus méthodique ces marques prosodiques, ou de tout travail créatif sur la forme.

⁸⁴ HANSON and GURR, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ Ses notes publiées par Margaret Scott montrent que dès 1903 la jeune Katherine Mansfield s'essaye à la poésie, sans jamais ni s'impliquer dans un travail sur la forme, ni tout à fait le rejeter. MANSFIELD, *Katherine Mansfield Notebooks*, pp. 10, 12-13, 15, 17-19, 22-29, 35, 40, 70-71, 80-84, etc.

⁸⁶ MANSFIELD, « To J. M. Murry, 9 Sept. 1915. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 63. Italiques de l'auteure.

1.1. Le profil prosaïque et l’empreinte poétique

Si l’influence poétique doit être déterminante, il faut alors chercher son impact sur la macrostructure de sa prose, quitte à s’éloigner durant quelques pages de l’objectif poétique même. Considérer les recueils de nouvelles ou les nouvelles en tant qu’unités ne mène qu’à peu de choses. Il faut donc pénétrer la structure pour s’intéresser aux paragraphes et phrases afin de repérer l’influence prosodique, incarnée dans le rythme. La rencontre avec l’espace intime des personnages est ainsi rendue possible pour le lecteur, emporté au rythme du texte, lui-même soumis au rythme émotionnel ou mental des protagonistes. « Revelations » et « Six Years After » occupent des positions opposées. La seconde nouvelle, située sur les eaux lors qu’un court voyage en bateau, invite à se laisser bercer par le rythme apaisant des vagues :

And those who remain on deck – they seem to be always the same, those few hardened men travellers – pause, light their pipes, stamp softly, gaze out to sea, and their voices are subdued as they walk up and down. The long-legged little girl chases after the red-cheeked boy, but soon both are captured; and the old sailor, swinging an unlighted lantern, passes and disappears... [...]

Far out, as though idly, listlessly, gulls were flying. Now they settled on the waves, now they beat up into the rainy air and shone against the pale sky like the lights within a pearl. They looked cold and lonely. How lonely it will be when we have passed by, she thought. There will be nothing but the waves and those birds and rain falling. (457-458)

La ponctuation, faite principalement de marqueurs de pauses longues (tirets, points, points-virgules), combinée à de longues propositions, est l’armature rythmique principale de ces deux paragraphes. L’ensemble donne au rythme une amplitude quelque peu pesante, à l’image de la mélancolie du personnage, et des vagues paresseuses. Par reflet, le vol des oiseaux se trouve également retranscrit dans des schémas rythmiques divers mais cohérents avec leur mouvement : le rythme ternaire de « idly, listlessly, gulls were flying » qui enchaîne un terme à deux syllabes, puis trois, puis quatre, rend compte de l’amplitude du vol, autant que de la paresse qui les touche.

L’effet inverse est également rendu possible par le travail rythmique. L’agitation intérieure d’un personnage peut donner lieu à une mise en mots où le rythme constitue une couche signifiante sous-jacente. « Revelations » fonctionne sur ce mode sur une très large partie du récit. Monica Tyrrell, femme nerveuse, voire hystérique, se réveille et se découvre perturbée par son âge, ses relations avec son mari. Le réveil, instant habituel de quiétude, devient, sous l’impact rythmique, une tempête intime, autant qu’une tempête atmosphérique :

But this morning she had been awakened by one great slam at the front door. Bang. The flat shook. What was it? She jerked up in bed, clutching the eiderdown; her heart beat. What could it be? Then she heard voices in the passage. Marie knocked, and, the door opened, with a sharp tearing rip out flew the blind and the curtains, stiffening, flapping, jerking. The tassel of the blind knocked – knocked against the window. (191)

Phrases très courtes, alternance des déclaratives et interrogatives, parataxe incluant des pauses courtes par le biais des virgules, et répétitions sont autant de stratégies qui contribuent à la mise en place d'un rythme heurté, haletant : « *Les marques de ponctuation* suivent le souffle et le rythme de la narration⁸⁷ », autant que le souffle de Monica, et le rythme de ses battements de cœur. L'anarchie rythmique s'oppose donc à une prosodie cadencée et formelle qui renverrait l'œuvre de Katherine Mansfield à une influence poétique classique.

Pourtant l'auteure met en place des structures rythmique d'une rare complexité. A ce titre, « The Singing Lesson » peut être envisagée comme une unité de prose poétique en soi. L'écriture y creuse une structure rythmique imbriquée où, en surface, le rythme est imprimé par les interludes musicaux correspondant aux chants des élèves, alors même que le « stream of consciousness » imprime un second rythme, celui des pensées de Miss Meadows. La nouvelle débute donc sur une séparation claire des deux rythmes, avec, d'une part, la chanson :

Fast! Ah, too Fast Fade the Ro-o-ses of Pleasure;
Soon Autumn yields unto Wi-i-inter Drear.
Fleety! Ah, Fleety Mu-u-sics's Gay Measure
Passes away from the Listening Ear. (346)

Le passage à un mode narratif fondé sur le « stream of consciousness » bouscule ce rythme:

Again the two light taps ; she lifted her arms again. *Fast! Ah, too Fast.* "... and the idea of settling down fills me with nothing but disgust –" Disgust was what he had written. That was as good as to say their engagement was definitely broken off. Broken off! Their engagement! People had been surprised enough that she had got engaged. The Science Mistress would not believe it at first. [...] It had been a miracle, simply a

⁸⁷ LOUVEL, Liliane et VERLEY, Claudine. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 45. Italiques des auteures.

miracle to hear him say, as they walked home from church that very dark night, “You know, somehow or other, I’ve got fond of you.” And he had taken hold of the end of her ostrich feather boa. *Passes away from the listening ear.* (347)

Trois rythmes s’imbriquent ici, distingués visuellement par la typographie : la chanson en italique, la lettre de Basil entre guillemets, et le flot de pensées en mode typographique normal. Le premier imprime un rythme à la fois enlevé (par les exclamations) et mélancolique (de longues phrases) ; le second est sans relief, le troisième est tourmenté par les exclamatives et la parataxe générée par les virgules.

Malgré ces passages imbriqués où règne la confusion rythmique, Katherine Mansfield parvient à véhiculer un rythme dominant, qui est celui de l’intrigue : l’histoire d’amour contrariée de la malheureuse Miss Meadows connaîtra-t-elle une fin heureuse ? Il faut pour cela suivre un rythme narratif où, dans un premier temps, la douleur impose une froideur rigide, une armature rythmique contrainte :

Miss Meadows, her hands thrust in her sleeves, the baton under her arm, strode down the centre aisle, mounted the steps, turned sharply, seized the brass music-stand, planted it in front of her, and gave two sharp taps with her baton for silence. (344)

Une rigueur militaire se dégage de l’équilibre des segments enchaînés au pas cadencé pour traduire la douleur de Miss Meadows. À l’agitation analysée ci-dessus succède une phase dépressive, traduite en chanson, dans la diégèse, et par le rythme :

She could never face the Science Mistress or the girls after it got known. She would have to disappear somewhere. *Passes away.* The voices began to die, to fade... to whisper... to vanish.... (348, italiques de l’auteur)

Les points de suspension doublent l’effet : on peut entendre le rythme ralentir, et avec lui, l’agitation de Miss Meadows. Puis vient la délivrance, l’instant où Miss Meadows, soulagée par une nouvelle missive de son fiancé, retrouve son entrain. Celui-ci se matérialise à nouveau dans le schéma rythmique :

On the wings of hope, of love, of joy, Miss Meadows sped back to the music-hall, up the aisle, up the steps, over to the piano. [...] And this time Miss Meadows’ voice sounded over all the other voices – full, deep, glowing with expression. (349-340)

Accumulant les rythmes ternaires qui se terminent par un segment plus long que les deux premiers, le passage donne à entendre l'amplitude que prend l'espoir de Miss Meadows. C'est dans des deux courts paragraphes que la transition de la prosodie à la prosodie poétique se détermine. « Le rythme musical, c'est l'alternance des sons dans le temps. Le rythme poétique, l'alternance des syllabes dans le temps », écrit O. Bryk⁸⁸. Or, ces quelques paragraphes suffisent à établir cette analogie imparfaite. Aussi peu subtile soit-elle – ou peut être parce qu'elle manque de subtilité – l'envolée lyrique sémantique qui accompagne l'envolée rythmique autorise à percevoir un lien entre prose et poésie. La répétition des prépositions « of » et « up », renvoie, elle, à l'anaphore du début de vers, tandis que l'assonance partielle sur le son [o] crée un effet de rime interne. C'est donc vers ces structures enfouies, encloses dans l'unité morphologique minimale qu'est la syllabe, qu'il faudra désormais que le lecteur avide de poésie cherche la confirmation d'une potentielle fusion harmonieuse – pour ne pas, ou ne plus, dire harmonique – entre technique prosaïque et technique poétique, entre une rigueur de la forme, et une libération des contraintes de la prosodie poétique classique.

« Prelude » offre quelques exemples de cette empreinte poétique, qui n'est plus organisée exclusivement autour du rythme. La musicalité de l'œuvre de Mansfield est le produit d'un double travail sur le son et sur l'oralité. La poésie, elle, est en partie le produit d'un travail de formalisation du schéma sonore. Le jeu des assonances et allitérations contribue ainsi à créer des effets poétiques complexes, comme c'est le cas lorsque s'ouvre la section V :

Dawn came sharp and chill with red clouds on a faint green sky and drops of water on every leaf and blade. A breeze blew over the garden, dropping dew and dropping petals, shivered over the drenched paddocks, and was lost in the somber bush. In the sky some tiny stars floated for a moment and then they were gone – they were dissolved like bubbles. And plain to be heard in the early quiet was the sound of the creek in the paddock running over the drown stones, running in and out of the sandy hollows, hiding under clumps of dark berry bushes, spilling into a swamp of yellow water flowers and cresses. (24)

⁸⁸ BRYK, O. « Rythme et Syntaxe. » In TODOROV, Tzvetan, ed. *Théorie de la littérature*. Trad. Tzvetan TODOROV. Paris : Seuil, 1965, p. 143.

Les allitérations sont multiples: l'allitération en [b] (« a breeze blew ») puis en [d] (« dropping dew », « drenched paddocks »), enchaînées, restituent le son des éléments se heurtant légèrement, l'allitération en [s] (« in the sky some tiny stars ») invite à suivre le glissement de la nuit vers le jour. Le foisonnement naturel du jour naissant trouve un écho enthousiaste dans l'assonance principale, en [i] (« running », « hiding », « spilling »). Celle-ci participe également de l'effet anaphorique engendré par les terminaisons en –ING dans le segment « running over the drown stones, running in and out of the sandy hollows, hiding under clumps of dark berry bushes, spilling into a swamp of yellow water flowers and cresses ». Ce même effet crée indirectement une rime interne. La première partie du paragraphe, elle, se caractérise par son effet accumulatif, divisé en trois parties thématiques (« dawn », « a breeze » puis « the stars »), jusqu'à la chute finale, contenue dans ce que la stylistique prosaïque nommerait une aposiopèse, et la composition poétique, un rejet.

Le rassemblement et le peu d'organisation de ces diverses influences poétiques amènerait à penser que l'œuvre de Katherine Mansfield évolue vers une prose poétique relativement libre. Toutefois, un des passages situés dans « Prelude » suggère un effort de mise en forme de la prose :

The camellias were in bloom, white and crimson and pink and white striped with flashing leaves. You could not see a leaf on the syringe bushes for the white clusters. The roses were in flower – gentlemen's button-hole roses, little white ones, but far too full of insects to hold under anyone's nose, [...] and a certain exquisite cream kind with a slender red stem and bright scarlet leaves.

There were clumps of fairy bells, and all kinds of geraniums, and there were little trees of verbena and bluish lavender bushes and a bed of pelargoniums with velvet eyes and leaves like moths' wings. There was a bed of nothing but mignonette and another of nothing but pansies – borders of double and single daisies and all kinds of little tufty plants she had never seen before. (33)

L'intérêt réside dans le découpage narratif et thématique. Les paragraphes représentent deux sections, la première consacrée au détail, la seconde à un plan plus large. A l'intérieur même de chaque paragraphe des anaphores imparfaites organisent une disposition qui invite à l'analogie avec les strophes. Le premier paragraphe, en deux « strophes », la première débutant par « The camellias were in bloom », la seconde par « The roses were in flower ». Le second paragraphe est lui aussi décliné en deux « strophes », chacune débutant par « There were ». Chacune des deux sections contient un tiret dans sa seconde strophe. C'est donc par

une quête du parallélisme, de l'équilibre, que Katherine Mansfield fait évoluer sa prose vers la poésie. Le passage se détache ainsi de la nouvelle sur un plan sonore et structurel : l'influence poétique est rendue perceptible, offerte à l'ouïe et au regard. La célèbre formule d'Horace, « *Ut pictura poesis*⁸⁹ » (la peinture est comme la poésie), si souvent interprétée loin du sens original que lui conférait Horace, ne résiste pas à une nouvelle interprétation : la poésie repose, comme la peinture, sur la mise en place d'un cadre formel.

S'il fallait encore une preuve des efforts de Katherine Mansfield pour rassembler prose et poésie sur un plan formel, elle se trouverait dans un passage de « *At the Bay* » dont la simplicité dévoile les mécanismes poétiques :

The tide was out; the beach was deserted; lazily flopped the warm sea. The sun beat down, beat down hot and fiery on the fine sand, baking the grey and blue and black and white-veined pebbles. It sucked up the little drop of water that lay in the hollow of the curved shells; it bleached the pink convolvulus that threaded through and through the sand-hills. Nothing seemed to move but the small sand-hoppers. Pit-pit-pit! They were never still. (224)

Un redécoupage sous forme de vers, s'il pourra paraître à certains comme un affront fait aux intentions stylistiques de l'auteure, dévoile malgré tout l'évidente structure poétique sous-jacente :

The tide was out;
the beach was deserted;
lazily flopped the warm sea.

The sun beat down,
beat down hot and fiery on the fine sand,
baking the grey and blue and black and white-veined pebbles.

It sucked up the little drop of water

⁸⁹ « La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ; à l'envi, chacune des deux reflète sa sœur. On dit que la peinture est une poésie muette, on donne habituellement à la poésie le nom de peinture parlante ; les poètes chantent ce qui est agréable à l'ouïe, les peintres s'occupent de dépeindre ce qui est beau pour la vue [...]. » Lee Rensselaer consacre un ouvrage aux diverses interprétations du célèbre aphorisme issu de l'*Ars Poetica* d'Horace et insiste, entre autres, sur le doute que l'on doit maintenir quant à l'étroitesse du lien entre art littéraire et pictural qu'aurait loué Horace. RENSSELAER, Lee W. *Ut Pictura Poesis*. Trad. Maurice BROCK. Paris : Macula, 1991, pp. 8-9.

that lay in the hollow of the curved shells;

it bleached the pink convolvulus
that threaded through and through the sand-hills.

Nothing seemed to move but the small sand-hoppers.

Pit-pit-pit!

They were never still.

Les strophes en tercet, puis distique, sont harmonisées deux à deux par l'entame de chaque vers et la structure syntaxique. Chaque strophe est organisée en vers de longueur progressive. Les trois vers finaux s'imposent comme une clôture libre. La rime entre « pebbles », « shells », « hills » et « hoppers » ne fait qu'ajouter à l'unité poétique. La convergence entre prose et poésie se resserre, au point que la distinction entre profil dominant et empreinte sous-jacente est maintenant très proche d'une éventuelle réversibilité.

C'est précisément cette indétermination que recherche Katherine Mansfield : préférant marier les influences, combiner les techniques compatibles, elle laisse ainsi deviner sa réticence à l'idée d'arrêter la forme sur un modèle prédéterminé. La critique a d'ailleurs noté une stratégie approchante non pas dans ses nouvelles, mais dans ses poèmes, jusqu'à tenter de la situer en tant qu'auteure de poèmes en prose⁹⁰. Une rencontre des formes littéraires se dessine dans l'organisation narrative, stylistique, et typographique des récits de Katherine Mansfield. En même temps, le principe même de forme est soumis à un processus non pas de redéfinition, mais de non-définition – le genre mansfieldien est protéiforme, et ouvert à des lectures qui favoriseront et satisferont l'une ou l'autre des ces formes.

1.2. Traces romanesques

Selon B. Tomachevski, « les traits du genre, c'est-à-dire les procédés qui organisent la composition de l'œuvre, sont des procédés dominants, c'est-à-dire que tous les autres procédés nécessaires à la création de l'ensemble artistique leur sont soumis. Le procédé dominant est appelé la dominante. L'ensemble des dominantes représente l'élément qui

⁹⁰ MIZUTA, Keiko. « Katherine Mansfield and the Prose Poem. » *Review of English Studies* 39.153 (1988), pp. 75-83.

autorise la formation d'un genre ». Mais « les genres vivent et se développent⁹¹. » Et s'il semble évident que Mansfield a choisi la forme de la nouvelle comme dominante, elle s'autorise un rééquilibrage majeur avec d'autres genres qui lui permettra justement de tester la définition de chacun, et en fin de compte, celle de la nouvelle. Ce refus d'insérer son œuvre dans un cadre formel unique et identifié s'exprime largement dans ses écrits personnels. On n'y rencontre que très rarement le terme « short story ». Katherine Mansfield préfère utiliser le terme générique « story⁹² » en référence à ses productions, oblitérant ainsi la définition sur la forme, au profit du fond. C'est pourtant bien grâce à la forme – en manipulant les codes formels – qu'elle parvient à brouiller les pistes, lorsque vient le choix de rapprocher prose et poésie, mais aussi nouvelle et roman. Durant toute sa carrière, Mansfield a multiplié les alternatives quant à la longueur de la nouvelle. En témoigne l'évolution du format de ses récits. Pour reprendre les termes de Liliane Louvel⁹³, la nouvelle est certes un « genre pressé », mais cette hâte n'implique pas pour autant une condensation maximale. L'auteure a commencé par vouloir écrire des récits longs, plus orientés vers le roman (*Juliet*, 1906; *Maata*, 1913⁹⁴) et l'une de ses premières tentatives sérieuses à des fins de publication concernait le roman, temporairement intitulé *The Aloe*⁹⁵. Elle s'est ensuite tournée vers la nouvelle : *The Aloe* est devenu « Prelude ». Mais on sait que Katherine Mansfield a également commencé sa carrière d'écrivain par de très courts récits publiés dans le journal de son école de jeunes filles ainsi que dans des revues néo-zélandaises⁹⁶. Là encore, les évolutions ultérieures semblent avoir été l'occasion d'un constant réajustement du format : entre « Prelude », quarante-neuf pages, « Something Childish but Very Natural », vingt pages, et « The Wind Blows », quatre pages, il semble que K. Mansfield n'ait pu arrêter son choix sur aucun format, préférant s'essayer à la manipulation des codes du roman et de la nouvelle. La longueur de « Prelude » est certes un critère qui pourrait être retenu, dans la mesure où il s'agit là d'une nouvelle de plus de cinquante pages, ce qui la qualifierait pour entrer dans la catégorie des « novellas » ou nouvelles longues, intermédiaires – pour certains – entre la nouvelle et le roman, si la théorie était parvenue à un accord quant au critère de longueur.

⁹¹ TOMACHEVSKI, Boris. « Thématique. » In TODOROV, *op. cit.*, p. 303.

⁹² Cf. MANSFIELD, *The Letters and Journal of Katherine Mansfield*, pp. 65, 122, 165, 185, 203, etc.

⁹³ LOUVEL, Liliane. « Figurer la nouvelle: notes pour un genre pressé. » *Aspects de la nouvelle, cahiers de l'Université de Perpignan* 18 (1995), pp. 77-122.

⁹⁴ Katherine Mansfield a travaillé sur la structure globale du roman avant d'en écrire deux chapitres, puis d'abandonner le projet. NORBURN, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁹⁵ MANSFIELD, *The Aloe*.

⁹⁶ La plupart de ces récits ont été publiés dans des revues néo-zélandaises avant son premier voyage en Angleterre, alors qu'elle était encore adolescente. Entre 1903 et 1906 elle publie plusieurs récits dans le *Queen's College Magazine* ; en octobre 1907 le magazine *Native Companion* publie « Vignettes » et « Silhouettes ». NORBURN, *op. cit.*, pp. 4-5, 9.

Tenter de quelconques rapprochements quantitatifs, à partir de « Prelude » ou de toute autre nouvelle, serait vain, puisque même la théorie n'a pu imposer de code définissant ce point⁹⁷.

Pourtant, il faut s'attarder quelque temps encore sur ces longues nouvelles, qui offrent un nouveau croisement potentiel avec le roman. Parmi les critères sur lesquels on s'accorde habituellement, on peut mentionner le principe d'une intrigue primaire et d'intrigues secondaires. En corrélation directe avec cette logique, on trouve, de ce fait, des protagonistes principaux et secondaires. Or les nouvelles néo-zélandaises que sont « Prelude », « At the Bay » et « The Doll's House » présentent une composition et une distribution de ce type. Personnages principaux et personnages secondaires tiennent chacun à leur tour le devant de la scène, en accord avec le découpage en sections des récits. On a vu, entre autres, la place accordée aux cousins des Burnell, à Jonathan Trout, aux domestiques des Burnell ainsi qu'à leur voisine, Mrs. Stubbs⁹⁸, dans « At the Bay ». Il apparaît donc clairement que la famille Burnell partage l'espace diégétique avec des personnages secondaires, par le statut social, le temps de présence, ou l'organisation familiale. Pourtant lorsque vient le temps d'établir une distinction claire entre intrigue(s) principale(s) et secondaire(s), le rapprochement entre nouvelle et roman devient plus problématique. Il faut tout d'abord remettre en question le terme même d'intrigue, dont la définition devient incertaine lorsqu'elle s'applique à ces nouvelles : le lecteur en quête de déclencheur, d'actions, de rebondissements, ou de résolution ne trouvera pas ce qu'il cherche. Car la diégèse des nouvelles, comme de nombreuses œuvres modernistes, ne se déroule pas à partir de ces critères. Il faut alors en passer par un synonyme pour définir l'organisation diégétique. Chez Mansfield, on parlera plus volontiers de trame, d'entrelacements entre divers espaces physiques ou mentaux, au rythme des événements du quotidien. Portée par les déplacements géographiques, affectifs, ou mentaux, tissée en partie par le « stream of consciousness », la trame empêche ainsi que ne se crée une organisation diégétique par ordre de priorité. La notion même d'intrigue secondaire devient inadéquate. L'approche diégétique de la convergence entre nouvelle et roman reste insatisfaisante.

Il faut alors se tourner vers les stratégies structurelles employées par Mansfield. C'est avant tout l'organisation interne des récits qui concourt à rendre ce rapprochement très

⁹⁷ L'un des premiers à tenter une définition de la nouvelle fut Edgar Poe, qui ne mentionne que, de façon très vague, « sa brièveté ». Depuis lors, aucun critique ne semble s'être risqué à vouloir imposer une quelconque convention quant à la longueur de la nouvelle. POE, Edgar Allan. *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Trad. Charles BAUDELAIRE. Paris : Garnier Frères, 1961, p. 11.

⁹⁸ Cf. *supra*.

visible. « Prelude » est divisé en ce que la critique nomme prudemment « sections », chacune étant surmontée non pas seulement d'un blanc typographique, mais de chiffres romains. Le signe typographique invite clairement à l'analogie avec les chapitres d'un roman, à ceci près que ceux-ci sont, la plupart du temps, séparés par un blanc typographique accompagné d'un changement de page, ce qui n'est pas le cas dans « Prelude ». On pourrait aisément parler de « traces » du roman, laissées là en hommage à ce qui aurait dû être le roman intitulé *The Aloe*. Mais ce choix typographique est répété à de nombreuses reprises, dans des nouvelles néo-zélandaises ou européennes, écrites à diverses étapes de la carrière d'écrivain de Mansfield, telles que « At the Bay », « Something Childish but Very Natural », « An Indiscreet Journey », « Spring Pictures », « A Married Man's Story », « The Daughters of the Late Colonel », « Father and the Girls », « All Serene! », « Honesty », « Mr. and Mrs. Williams ». L'organisation en chapitres semble tout à fait appropriée pour les nouvelles « Prelude », « At the Bay », « Something Childish but Very Natural », « A Married Man's Story », « The Daughters of the Late Colonel », « Father and the Girls » dans la mesure où les sections y correspondent à des évolutions d'ordre événementiel, spatial, ou temporel, qui interviennent après un passage qui voit, la plupart du temps, alterner pause descriptive ou introspective et/ou dialogue.

Mais des nouvelles plus courtes, qui ne contiennent que deux, voire trois chapitres, telles que « All Serene! », « Honesty », « Mr. and Mrs. Williams », ou « Spring Pictures » convainquent difficilement de l'analogie entre nouvelle et roman. Le critère quantitatif s'impose à nouveau dans la question du genre. Le détail typographique invite donc à une réflexion non plus sur l'organisation de l'intrigue de telle ou telle nouvelle mais sur l'arbitraire des codes du genre, inscrit jusque dans le détail typographique. Insérer des signes typographiques dans un espace textuel et narratif restreint revient-il à franchir les frontières implicites ? Ou bien plutôt, doit-on définitivement théoriser ces frontières implicites pour savoir où se situe l'écrivain, dans le respect des conventions littéraires, en qualité de technicien du récit, ou dans un rapport participatif (anticipé) au processus de lecture, en qualité de guide usant des atouts stylistiques et typographiques à sa disposition ? Il semble que Katherine Mansfield ait fait le second choix, non pas au mépris de toute forme, mais au mépris du cloisonnement des genres. Nouvelle et roman se retrouvent non pas dans une superposition formelle – imparfaite, toujours, mais plus pertinente dans le cadre de l'analogie entre prose et poésie – mais dans un emprunt technique au profit de l'organisation de la lecture.

1.3. Interprétations théâtrales

La rencontre des genres s'inscrit donc au cœur d'une problématique de lecture. Sous l'impulsion de cette rencontre, le terme même de « lecture » s'oriente vers une redéfinition. La lecture est, au sens littéral, un acte de déchiffrement de signes. Mais elle est également un acte interprétatif, c'est-à-dire à la fois un effort de mise en situation, et un effort visant à reconstituer le sens. C'est à partir de ce dernier point que Katherine Mansfield oriente son approche de l'écriture et du genre. Le goût de l'auteure pour la lecture oralisée témoigne de son intérêt pour la mise en scène du récit, et son œuvre témoigne largement de ses tentatives afin de rendre le croisement entre la nouvelle et le théâtre possible. Il s'agit dans un premier temps de glisser certains éléments propres à l'écriture dramatique qui contribueront à une visualisation de la scène. Le commentaire narratorial se mue alors en indication scénique. « Pension Séguin » fonctionne sur ce mode en une occasion. La nouvelle est narrée par une narratrice homodiégétique qui partage ses aventures dans une pension française, lorsqu'elle se trouve aux prises avec le personnel et les clients. Le chaos qui règne dans la pension lors du repas est lié à l'arrivée des enfants :

“Children! Children! Quiet, quiet!” said Madame Séguin gently.
“No, don't do it.”
Hélène seized Yvonne's plate and pulled it towards her.
“Stop said M. Séguin, who was like a rat, with spectacles all misted over with soup steam. “Hélène, leave the table. Go to Marie.” Exit Hélène, with her apron over her head. (582)

L'indication théâtrale quant à la sortie de la fillette vise clairement à mettre une touche finale à l'effet comique de l'ensemble. A l'inverse, certains passages, où le lien se crée avec la mise en scène théâtrale, tentent de dissimuler le commentaire narratorial sous l'indication scénique. « Je ne Parle pas Français », récit a priori de type narratif autobiographique, voit cette définition d'un « I » tout puissant mise en relief en même temps qu'elle est ébranlée par l'apparition de didascalies :

I scalded myself with mine in my hurry to take the cup back to the table and to say as I stood there: “You must forgive me if I am impertinent... If I am too frank. But Dick hasn't tried to disguise it – has he? There is something the matter. Can I help?”
(Soft music, Mouse gets up, walks the stage for a moment or so before she returns to her chair and pours him out, oh, such a brimming, such

a burning cup that the tears come into the friend's eyes while he sips – while he drains it to the bitter dregs....)

I had time to do all this before she replied. (85)

La didascalie se termine par un aparté, lui-même métaphore, qui brise l'effet informatif de l'indication scénique pour glisser vers le commentaire. Le narrateur, peu avare de détails informatifs, et incapable de retenir ses commentaires, trahit ses intentions manipulatrices. La rencontre du théâtre et de la nouvelle invite donc à remettre en cause la position du narrateur. Si celui de « Je ne Parle pas Français » est un narrateur homodiégétique, si, donc, la première personne peut être perçue comme un signal à l'adresse du lecteur en quête d'une faille, de nombreuses autres nouvelles sont narrées par une instance dont les tours et tromperies sont moins transparents. Le principe des indications scéniques trahit pourtant leurs présence et intentions.

Il reste que certaines indications scéniques ne relèvent pas de la narration en tant que processus écrit mais de la narration en tant qu'organisation du récit, quel que soit le moyen utilisé. La typographie s'intègre dans cette seconde approche, par laquelle le narrateur s'efface derrière le signe typographique, pour un effet direct. Avec « Six Years After », Katherine Mansfield crée un « effet rideau » qui tient à la présence d'un blanc typographique :

This is anguish! How is it to be borne? Still, it is not the idea of her suffering which is unbearable – it is his. Can one do nothing for the dead? And for a long time the answer had been – Nothing!

... But softly without a sound the dark curtain has rolled down.
There is no more to come. (460)

Procédés typographiques et narratifs combinés créent l'effet rideau : l'exclamation tombe comme un point final alors même que le blanc typographique abaisse un rideau de théâtre. La référence théâtrale évolue sur une ligne instable entre implicite et explicite, invisible et visible. Le narrateur ne semble pas avoir confiance en la valeur connotative du blanc. En revanche, « A Blaze » suggère que l'alignement de six points noirs espacés, le vide comblé par le noir, donc, permet de s'assurer la création d'un « effet rideau » :

From the door Victor watched him plunging through the heavy snow – head bent – hands thrust in his pockets – he almost appeared to be running through the heavy snow towards the town.

.

Someone came stamping up the stairs, paused at the door of her sitting room, and knocked.

“Is that you, Victor?” she called.

“No, it is I... can I come in?” (776)

“Well,” he said, “What’s going to happen to us now?”

Again she shrugged her shoulders.

“I haven’t the slightest idea. I never have – just let things occur.”

.

“All alone?” cried Victor. “Has Max been here?”

“He only stayed a moment, and wouldn’t even have tea. I sent him home to change his clothes.... He was frightfully boring.” (779)

Mais les points ne se suffisent pas à eux-mêmes. L’effet-rideau dépend certes de leur présence, mais aussi de l’organisation du récit en trois scènes dialoguées, où chaque rideau implique une redistribution des personnages sur scène, entre Elsa, Victor et Max. Katherine Mansfield refuse donc d’imprimer sur la page le découpage en actes ou scènes de façon explicite, mais elle parvient malgré tout à le suggérer. C’est par un remodelage des codes de l’art dramatique orienté vers le connotatif, en même temps que par le retrait narratif, que s’opère le lien entre pièce de théâtre et nouvelle. L’auteure suggère ainsi la possibilité de trouver une même valeur connotative dans quelques points, lorsque la mise en contexte le permet : le texte implique alors qu’elle cherche à établir une relation de confiance avec un lecteur suffisamment éclairé pour se satisfaire de ce remodelage.

Mansfield expérimente, flirte avec les codes, afin de tester les possibilités, et se permet quelques incursions dans l’art du discours dramatique : plusieurs de ses nouvelles sont présentées sous la forme d’une pièce de théâtre écrite. Le rapport nouvelle-pièce s’établit sur le mode narratif, ou l’absence de narration, par le recours au monologue ou au dialogue. Seules les nouvelles « Late at Night » et « The Black Cap » correspondent aux critères définissant respectivement le monologue et le dialogue⁹⁹. C’est en travaillant particulièrement

⁹⁹ Pour rappel, il y a monologue « lorsqu’une personne ou un personnage parle à voix haute et pour soi-même » et donne accès « à ce qui est généralement ignoré, à la pensée intime ». Le dialogue est « la transcription littéraire d’une conversation réelle ou fictive. » ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. « monologue. » *In Dictionnaire du littéraire*. Paris : P.U.F., 2002, pp. 139, 380.

le rapport avec le soliloque, qui se différencie du monologue en ce qu'il est exclusivement autotélique, non destiné à une audience, que Katherine Mansfield fait de « Late at Night » un lieu privilégié de rencontre des genres :

Virginia (*laying the letter down*): I don't like this letter at all – not at all. I wonder if he means it to be so snubbing – or if it's just his way. (*Reads*) "Many thanks for the socks. [...]" No, it can't be my fancy. He must have meant it; it is dreadfully snub.

Oh, I wish I hadn't sent him that letter telling him to take care of himself. [...] I simply yearn to have someone to write to – or to love. Yes, that's it; they make me feel sad and full of love. Funny isn't it! (637)

Outre que les indications scéniques renforcent l'effet théâtral, l'aspect autotélique de ce soliloque, à l'image de ce court passage, réside dans plusieurs stratégies : l'effet d'incursion dans les pensées de Virginia, par le biais de termes liés aux processus conscients et inconscients, tels que « fancy », « wish » et aux sentiments (« feel »), le « tag » final, répété à plusieurs reprises au cours de la nouvelle et qui est, par définition, initiateur d'une réponse – réponse qui ne vient jamais et n'est pas attendue, comme en atteste le point d'exclamation.

La nouvelle « The Black Cap », en ce qu'elle fonctionne à partir d'une conversation complétée par des indications à la façon théâtrale, présente une forme très semblable à celle d'une dialogue d'une pièce de théâtre écrite. Les premières lignes en attestent :

She. Oh, if you should want your flannel shirts, they are on the right-hand bottom shelf of the linen press.

He (at a board meeting of the Meat Export Company). No.

She. You didn't hear what I said I said if you should want your flannel shirts, they are on the right-hand bottom shelf of the linen press.

He (positively). I quite agree!

She. It does seem rather extraordinary that on the very morning that I am going away you cannot leave the newspaper alone for five minutes. (643)

L'alternance des répliques, introduites par des pronoms personnels désignant les personnages, à laquelle s'ajoutent les didascalies, constituent les repères dramatiques évidents¹⁰⁰. Le texte, oralisé par la forme du discours dramatique, devient la clé de voûte du lien entre la nouvelle et le théâtre.

¹⁰⁰ On notera également que le caractère impersonnel et générique des pronoms personnels ajoute une note postmoderne à l'ensemble.

Mais le rapprochement qui s'effectue entre nouvelle et pièce de théâtre par l'intermédiaire de l'oralisation se heurte à une résistance majeure. Si la première est vouée à être lue, même oralement, la seconde est vouée à être mise en scène et jouée. Or les nouvelles « The Canary » et « The Lady's Maid » mettent à jour le double enjeu de ce rapprochement des genres, qui tient à la fois à la forme et au sens. Chacune des deux nouvelles, dans son intégralité, se déroule sur le mode mis en place dans les premières lignes :

Eleven o'clock. A knock at the door.

... I hope I haven't disturbed you, madam. You weren't asleep, were you? But I've just given my lady her tea, and there was such a nice cup over, I thought, perhaps...

... Not at all, Madam. I always make a cup of tea last thing. She drinks it in bed after her prayers to warm her up. (« The Lady's Maid », 379)

... You see that bog nail to the right of the front door? I can scarcely look at it even now and yet I could not bear to take it out. I should like to think it was there always even after my time. I sometimes hear the next people saying, "There must have been a cage hanging from there." And it comforts me; I feel he is not quite forgotten.

... You cannot imagine how wonderfully he sang. It was not like the singing of other canaries. (« The Canary », 418)

Les deux nouvelles ont en commun de ne donner à lire que les répliques d'un locuteur unique. Une ambiguïté demeure quant à la présence réelle ou imaginaire d'un interlocuteur. Les points de suspension qui précèdent chacune des répliques suggèrent la transition avec une réplique provenant d'un autre émetteur. « The Lady's Maid » semble confirmer la présence d'un interlocuteur, puisque les répliques de la domestique répondent à une question ou intervention (« Not at all, Madam »). Dans « The Canary », aucun ressort de ce type ne peut être repéré : l'interlocuteur est ou bien imaginaire, ou bien silencieux durant la scène. Cette particularité donne lieu à une certaine ambivalence quant au type de discours théâtral proposé dans « Two Tupenny Ones, Please ». Quelques lignes suffisent à percevoir, sinon saisir, le caractère imperfectible de cette analogie :

Lady: Yes, there is, dear ; there's plenty of room. If the lady next to me would move her seat and sit opposite.... Would you mind? So that my friend may sit next to me.... Thank you so much! Yes, dear, both the cars on war work; I'm getting quite used to buses. [...] But the poor creature's got a withered arm, and something the matter with one of his feet, I believe she told me. I suppose that's what makes him so careless. I mean – well! ... Don't you know! ...

Friend. ...?

Lady. Yes, she's sold it. My dear, it was far too small. There were only ten bedrooms, you know. (640)

Dans « Two Tupenny Ones, Please », comme « The Canary » et « The Lady's Maid », l'analogie souffre de l'absence d'indications scéniques contextualisantes. Qui plus est, dans chacune de ces nouvelles, l'ambiguïté maintenue par Katherine Mansfield par l'effacement des répliques d'un interlocuteur potentiel d'une part, et leur trace rendue visible par les points invite à pondérer les raisons de la transformation d'un dialogue potentiel à un monologue : l'occupation de l'espace textuel par la parole de la domestique et celle de la femme au canari, ou de la femme du bus, suggère non pas le monopole agaçant de la parole mais la peur du vide (un vide qui pourrait occuper la place accordée traditionnellement à la parole de l'interlocuteur). On atteint ici une problématique qui interroge le rapport entre voix et énonciation. Face au monologue de théâtre qui dit souvent le solipsisme introspectif ou l'ostracisme, le monologue, débordement de la parole unique, dit l'angoisse de solitude, l'angoisse d'aliénation face à l'autre sujet, fuyant, dans un balancement entre présence et absence. C'est donc au service du sens que Katherine Mansfield manipule les codes formels, excisant les marques de la parole, pour mieux rendre visible les manques, vides, et instabilité de la parole en tant que façade et instrument des relations humaines.

C'est également encore au service de la réflexion sur la forme que Mansfield maintient l'ambiguïté. Refusant l'étiquetage du genre, Katherine Mansfield limite son incursion dans le domaine théâtral en privant le lecteur d'indications scéniques ou répliques qui permettraient une mise en scène, et une mise en voix. Plus encore que dans le rapprochement avec le roman, elle restreint ainsi le réseau de codes du genre théâtral afin, peut-être, de susciter la réflexion sur la nécessité ou non d'adapter au plus près du genre analogue, sur la possibilité, aussi, de trouver dans une approche parcellaire cette même analogie. La nouvelle, plus que jamais, s'impose comme un genre protéiforme qui ne supporte pas de définition et existe en rapport aux autres genres en tant qu'elle intègre des traits appartenant à ces derniers. Mais elle ne les assimile pas tout à fait, et leur laisse la possibilité de saillir légèrement et d'être reconnus. Tororov rappelait que le concept de genre est un emprunt fait aux sciences naturelles¹⁰¹, et Mansfield exploite le principe d'une croisée, et d'un croisement des genres, pour une hybridité originale mais orientée vers un but précis, l'effet. Comme l'annonçait Poe, la nouvelle est un genre dont la richesse réside dans la mise en œuvre de cet effet, plus que dans

¹⁰¹ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970, p. 10.

le mimétisme¹⁰². Le lecteur de Mansfield y trouve une zone de réflexion sur le pouvoir des codes littéraires en même temps qu'une invitation à refuser leur omnipotence.

Katherine Mansfield s'implique ainsi dans une expérience menant à une écriture théorique oblique, commentaire indirect sur l'acte d'écriture et la stratégie d'appréhension du texte. Mansfield, qui a elle-même produit des essais littéraires et autres critiques influencées par la théorie littéraire¹⁰³, met tour à tour forme et fond au centre de ses préoccupations, mais toujours de façon détournée. Une nouvelle, « A Married Man's Story », constitue un de ces modes de contournement. La nouvelle s'impose comme un lieu de rencontre entre écriture fictionnelle et essai littéraire. Plusieurs passages peuvent en effet être considérés comme des commentaires mis en abyme sur la position autoriale. C'est par l'intermédiaire d'un narrateur qui se dit lui-même auteur d'une autobiographie que Katherine Mansfield établit le rapport entre fiction et théorisation littéraire. Alors même qu'il fait le récit de sa vie familiale et conjugale, le narrateur impose au récit des pauses, phases de réflexion sur le processus narratif ainsi que ses sources d'inspiration. Les deux passages suivants invitent à pondérer la difficulté majeure de l'exercice narratif, à savoir le rassemblement des idées en un ensemble cohérent, organisé, sans créer de compartimentation artificielle qui aliènerait trop le récit de la fluidité de l'expérience vécue.

But one could go on with such a catalogue for ever – on and on – until one lifted the single arum lily leaf and discovered the tiny snails clinging, until one counted... and what then? Aren't those just the signs, the traces of my feeling? The bright green steaks made by someone who walks over the dewy grass? (423-424)

Do you remember your childhood? I am always coming across these marvelous accounts by writers who declare that they remember "everything". I certainly don't. The dark stretches, the blanks, are much bigger than the bright glimpses. (432)

La frustration de l'écrivain s'exprime dans la compétition entre flux et canalisation, ce que le narrateur ici présente très mal, son récit étant un ensemble disparate et heurté. Ailleurs, deux autres passages suggèrent que même s'il parvient à canaliser le flux des idées

¹⁰² Poe oriente principalement son analyse sur le récit court, soulignant la nécessité de débiter le processus d'écriture et de le poursuivre avec, toujours, à l'esprit l'objectif ultime qui est « unity of impression » quelle que soit la complexité du chemin qui y mène. POE, Edgar, Allan. « The Philosophy of Composition. » *Graham's Magazine*, 28:4 (1846), pp. 163-167. 12 mai 2011. <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>.

¹⁰³ Cf. *supra*.

dans l'espace narratif, l'auteur reste suspendu au pouvoir connotatif du signifiant, qui dépassera toujours l'intention première de l'auteur, ou la trahira :

To live like this.... I write those words very carefully, very beautifully. For some reason I feel inclined to sign them, or to write underneath – Trying a New Pen. But, seriously, isn't it staggering to think what may be contained in one innocent little phrase? (425)

Why is it so difficult to write simply – and not simply only but *sotto voce*, if you know what I mean? That is how I long to write. No fine effects – no bravura. But just the plain truth, as only a liar can tell it. (428)

La trahison est donc au cœur du processus d'écriture, et ne se limite pas aux qualités du langage, mais dépend également des processus de l'esprit, à commencer par la négociation entre la mémoire et l'inconscient :

Who am I, in fact, as I sit here at this table, but my own past? If I deny that, I am nothing. And if I were to try to divide my life into childhood, youth, early manhood and so on, it would be a kind of affectation; [...] (434)

One night I woke up with a start to see my mother, in her nightgown, without even the hated flannel dressing-gown, sitting on my bed. [...] Did that visit happen? Was it a dream? (434-435)

La corrélation entre écriture et vérité repose en grande partie sur la fidélité, toujours discutable, du souvenir. Mais celui-ci est soumis aux distorsions de l'inconscient, et aux vides. C'est en fait tout le processus cognitif et littéraire qui sous-tend l'écriture qui est résumé en ces quelques passages. Si Katherine Mansfield a brouillé les pistes, en utilisant dans cette nouvelle un de ses rares narrateurs masculins, la superposition avec son propre statut d'écrivain est inévitable. La réflexion menée par le narrateur de « A Married Man's Story », bien qu'elle sombre parfois dans le nombrilisme autobiographique satisfait, ouvre une brèche vers l'approche de Mansfield envers ses récits néo-zélandais, dont on hésite à dire qu'ils sont autobiographiques, mais dont on peut au moins dire qu'ils relèvent en partie de la fiction autobiographique. Auteure du récit parcellaire de certains événements de sa propre existence, Katherine Mansfield a utilisé un auteur fictionnel afin de mettre en garde son lectorat. Ses nouvelles, récits influencés par le théâtre, le roman, ou l'autobiographie,

appartiennent à ce « non-genre » que décrit Liliane Louvel¹⁰⁴. Elles sont le produit non pas seulement d'un refus de la systématisation créé par l'arbitraire des codes, mais aussi d'une impossibilité qui relève de la forme, autant que du sens, chacun étant soumis aux contraintes imposées par l'autre, et par les trahisons du langage et de l'inconscient. De même que Bakhtine voyait dans le langage un dialogisme entre deux forces contraires, l'une centrifuge, unificatrice, l'autre centripète¹⁰⁵, l'œuvre de Katherine Mansfield s'inscrit dans une force centrifuge où le principe mimétique entre genres trahit une volonté de cohérence, en même temps que les spécificités du langage et le désir de faire sens imposent une direction centripète à la rencontre des genres. La nouvelle telle que l'envisage Mansfield, par son hybridité, s'offre donc comme le lieu d'un foisonnement littéraire dont il faut savoir apprécier la diversité, plutôt qu'en regretter les limites ou imperfections.

2. Creuset littéraire

C'est donc sous forme de creuset, où les rencontres entre registres littéraires s'opèrent selon divers modes, que s'offrent les nouvelles. Katherine Mansfield fait alors le choix de faire de ces emprunts des clin d'œil à des sous-genres du roman. Ruth Parkin-Gounelas, notamment, a vu en « Prelude » une forme de Bildungsroman : « *Prelude* [sic] is her own version of the *Bildungsroman*, one that traces change not through the passing of years but within one day and through the interconnections in the lives of three and a half generations of women »¹⁰⁶. L'analogie est convaincante dans la mesure où l'on superpose Mrs. Fairfield, ses filles, et petites filles comme les déclinaisons d'une même entité féminine à travers les âges de la vie, le statut marital, biologique, et psychologique. En revanche, l'évolution sur une journée qu'a cru déceler R. Parkin-Gounelas dans « Prelude » et que d'autres pourraient voir dans « At The Bay », peut être contestée : les deux nouvelles présentent une forme cyclique guidée par le cycle temporel (aube et crépuscule), mais sont marquées par des altérations temporaires de leur personnalité, et en aucun cas une évolution : leurs tourments restent les

¹⁰⁴ LOUVEL, « Figurer la nouvelle: notes pour un genre pressé, » *art. cit.*, p. 77.

¹⁰⁵ David Murray en rappelle les principes fondamentaux dans son essai consacré au dialogisme: « two contending forces are constantly operating. These he calls "centripetal", working towards a unified and static language, and "centrifugal", endlessly developing new forms which parody, criticize and generally undermine the pretensions towards a unitary language. » MURRAY, David. « "Dialogics", Joseph Conrad, *Heart of Darkness* ». » In TALLACK, Douglas, ed. *Literary Theory at Work*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, 1987, p. 119.

¹⁰⁶ PARKIN-GOUNELAS, Ruth. *Fictions of the Female Self: Charlotte Brontë, Olive Schreiner, Katherine Mansfield*. Basingstoke: MacMillan, 1991, p. 152.

mêmes, leurs fantasmes les renvoient aux mêmes pressions socio-affectives. En revanche, « The Garden-Party » supporte beaucoup plus facilement le rapprochement : Laura Sheridan y évolue en maturité en même temps qu'elle évolue dans l'espace ; elle franchit le palier symbolique du hiatus social en même temps que se brise l'illusion d'harmonie de son existence. Certes, Laura retourne à son milieu en fin de nouvelle, mais le *Bildung* est accompli.

S'il faut trouver un emprunt thématique convaincant, peut-être faut-il se tourner vers les nouvelles les plus en marge de l'œuvre de Mansfield, à savoir « The Woman at The Store », « Millie », et « Ole Underwood ». Ces nouvelles s'appuient sur un mythe de la frontière et du bush qui a donné lieu à une production fictionnelle de la part d'auteurs néo-zélandais et australiens dès le XIX^{ème} siècle, comme le mythe de la frontière américaine a mené à une production littéraire majeure. Une des figures essentielles de ce sous-genre est Henry Lawson¹⁰⁷, poète et auteur australien de nouvelles mentionné par Angela Smith lorsqu'elle aborde l'analyse de « The Woman at the Store »¹⁰⁸. Mais insérer l'œuvre de Mansfield dans une même tendance littéraire que celle de Lawson reste difficile. Katherine Mansfield, la grande voyageuse, semble hésiter entre récit de voyage fictionnel et récit d'aventures, ou bien encore récits de la frontière. « A Truthful Adventure », « The Journey to Bruges », « The Voyage », « The Little Governess » appartiennent au premier type, en ce qu'elles présentent un ou plusieurs personnages principaux aux prises avec les péripéties de leur voyage à travers l'Europe. Mais l'intrigue se concentre sur les personnes rencontrées, moins en leur qualité d'autochtones que pour leurs qualités humaines. L'adéquation vacille. Peut-être alors faut-il envisager uniquement les nouvelles de la pension allemande en qualité de récit de voyage, à ceci près qu'il n'y a pas de déplacement visible, mais une mise en contexte étranger. « A Truthful Adventure » ou « A Journey To Bruges », par leur titre (« A Truthful Adventure ») et par leur contenu fait d'aventures cocasses dont la narratrice est témoin ou victime, peuvent être envisagés comme récits d'aventure. Mais la différence entre récit d'aventures et récit de voyage est difficile à situer. Le second est un genre, là où le premier n'est souvent qu'une déclinaison thématique du roman. « The Woman at the Store »

¹⁰⁷ Lawson a produit, entre autres nouvelles, des récits d'aventure où hommes parcourent l'arrière-pays, caractérisés par leur langage réaliste, leur stoïcisme et leur esprit de « mateship ». C'est notamment le cas dans « Stiffner and Jim », où l'on retrouve une atmosphère et des thématiques proches de celles de « The Woman at the Store » et « Millie ». LAWSON, Henry. « Stiffner and Jim. » *In The Oxford Book of New Zealand Short Stories*. Ed. Vincent O' SULLIVAN. Auckland: Oxford University Press, (1992) 1994, pp. 36-40.

¹⁰⁸ SMITH, Katherine *Mansfield and Virginia Woolf : A Public of Two*, p. 121.

et « Millie » rappellent les récits de la frontière américaine, qui ne sont pas identifiables en tant que genre, mais ont en commun avec ces deux nouvelles le récit d'aventures de bandits de grand chemin, de solitudes dans un environnement qui ramène l'homme à la nature sauvage et à sa nature sauvage, comme la femme du magasin, comme, aussi, le mari de Millie. L'indétermination et l'approximation règnent, mais l'essentiel n'est pas la parfaite adéquation avec les canons d'un sous-genre, mais la singularité mansfieldienne, fondée sur une multiplicité foisonnante mais convaincante.

L'influence théâtrale donne, elle, lieu à l'apparition de divers registres de l'art dramatique, pour lesquels il ne faut pas uniquement parler de rencontre, mais d'heureuses associations paradoxales. Ainsi, le recueil *In a German Pension* présente une combinaison en apparence paradoxale mais qui constitue un ensemble tout à fait homogène entre les deux autres registres que sont la comédie de mœurs et la satire sociale. L'une et l'autre sont difficilement discernables dans le recueil *In a German Pension*. L'action donne à voir des scènes comiques où les personnages sombrent dans le ridicule, trahis par leur comportement béotien, englués dans le cliché de leur existence : ils accumulent les déclarations grandiloquentes et jugements à l'emporte-pièce, présentent une apparence vestimentaire quelque peu ridicule. Dans « Germans at Meat », l'ironie dramatique s'installe lorsque les hôtes allemands se moquent des habitudes alimentaires britanniques alors même qu'ils présentent une image bien peu glorieuse des réunions allemandes autour d'un repas (683-685) ; le Baron de la nouvelle éponyme est invariablement vêtu de la même manière, porte des lunettes aux dimensions improbables et mange sa salade de façon étrange (688) ; Fräulein Godowska de « The Modern Soul » prend constamment des airs affectés (711-721), etc. Le caractère outrancier de leurs mots, de leur image, ou de leur attitude constitue le ressort majeur du comique. Mais la verve ironique acérée de la narratrice, lorsqu'elle se mue en commentaire indirect sur ces mêmes mœurs, fait pencher ces nouvelles du côté de la satire sociale et politique¹⁰⁹. Comédie de mœurs et satire sociale s'entremêlent, leur émergence dépend du retrait ou de la présence de l'instance narrative. La comédie de mœurs se suffit à elle-même, en qualité de spectacle ; la satire, elle, dissimule une tonalité railleuse, dont la narratrice homodiégétique est porte-parole. Divertissement et idéologie se rencontrent sans que jamais l'on puisse étiqueter l'œuvre de Katherine Mansfield, sans que, non plus, l'on puisse lui attribuer un dessein polémique définitif – l'auteure trouve dans cette heureuse

¹⁰⁹ Cf., plus particulièrement, les pièces de théâtre *Lady Windermere's Fan* ou *A Woman of No Importance*.

rencontre la possibilité d'être une de ces voix du modernisme qui s'élèvent au-dessus de l'implication politique, sans pour autant se taire.

Toutefois, l'œuvre de Mansfield au sens large montre que l'omniprésence manipulatrice de l'instance narrative n'est pas indispensable. « A Blaze » semble en premier lieu s'intégrer dans le registre comique du vaudeville qui n'est pas sans rappeler l'influence d'Oscar Wilde : cette nouvelle suit le parcours d'une femme mariée, Elsa, en apparence heureuse de sa vie de couple avec Victor, et de l'amitié de ce dernier avec Max, alors même qu'elle entretient une relation adultère non consommée avec Max. La nouvelle découpée en trois actes rend compte des stratégies de changement de partenaires, d'indons de la farce, que maîtrise Elsa, sans jamais trop s'impliquer. Le trio mari-femme-amant reprend le schéma classique du vaudeville. Parce qu'elle privilégie l'enchaînement de scènes courtes, à la manière d'un « sketch »¹¹⁰, Mansfield joue sur les transitions inattendues ou les concomitances entre tragédie et comédie. Une seule réplique d'Elsa suffit à faire émerger un registre sous-jacent : « I like men to adore me – to flatter me – even to make love to me – but I would never give myself to any man. I would never let a man kiss me... even. » (779). La comédie enlevée qui repose sur le cliché de l'adultère laisse place au tragique destin d'une femme incapable de céder à ses désirs, pas même, peut-être, au contact physique intime avec son mari (« any man » suggérant le caractère générique de ce refus). Le vaudeville de surface ne peut plus être considéré comme registre, mais comme influence. De même, « Father and the Girls » relève de la farce. Les filles âgées et leur père, constamment sur les routes, en permanence sur la brèche, ne s'expriment que par maintes exclamations hyperboliques (« Isn't that too wonderful! », 471) ; et termes affectueux à l'adresse de leur père (« Father dear », 467-472). Ce sont les figures d'un ridicule issu du contraste entre leur âge respectable et leur attitude infantile et pourtant paternaliste envers leur père. Ce même contraste ouvre pourtant une brèche où s'infiltrer le tragique : ces femmes adultes sont réduites à l'état d'enfants, sans racines, sans autres attaches qu'un père victime d'une « unspeakable weariness » (470). Emportée par le rythme effréné de la course de cette famille autant que par le comique de leurs attitudes, le lecteur est aussi attiré vers de sombres perspectives – la pesanteur s'installe. « Father and the Girls », tout comme « A Blaze », est condamnée à l'entre-deux de la tragi-comédie. L'idéologie et l'ontologie, le social et l'existential se rejoignent dans un fragile équilibre tragi-comique, et la lecture du monde et de l'humain n'est

¹¹⁰ MORTELIER, Christiane. « Le talent dramatique de Katherine Mansfield. » *Études Anglaises* 26:4 (1973), p. 396.

plus cantonnée à des axes prescrits, mais rassemble et accepte des orientations critiques diverses et complémentaires.

Cette logique accommodante mais périlleuse de l'entre-deux rassemble par ailleurs types de récits et courants littéraires : plusieurs nouvelles reposent sur la structure du conte, dont Mansfield était une lectrice assidue dans ses jeunes années¹¹¹. « Sun and Moon », « Prelude », « At the Bay », et « The Garden-Party » abordent l'univers de conte de fées, dont l'influence sur Mansfield se dessine déjà dans le titre d'une de ses nouvelles, « A Suburban Fairy Tale ». Ce titre n'est qu'un leurre, car d'autres nouvelles soutiennent l'analogie avec le conte de fées de façon fragmentaire. « Sun and Moon », dont l'univers diégétique est organisé par la perception de deux enfants, a montré l'influence de l'univers merveilleux propre aux contes de fées, sous-catégorie du merveilleux : l'anamorphose est phénomène courant, les échelles de l'espace et du temps y sont élastiques, en accord avec la définition du merveilleux selon Todorov, pour qui les « éléments surnaturels ne [doivent] provoqu[er] aucune réaction particulière¹¹². » De même, mes mutations imaginaires de l'environnement permettent l'apparition de poudre magique (« Prelude »), de trésors (« At the Bay »). « The Garden-Party » comporte une scène qui a attiré l'attention de la critique¹¹³, tant elle rappelle « La Belle au Bois Dormant » de Charles Perrault, au moment où Laura Sheridan découvre le corps du voisin défunt. La rencontre entre la nouvelle et le conte de fée se joue à la fois sur le mode mimétique et sur le mode du renversement. La mimésis s'applique au motif central de l'être dont on ne sait dire s'il est endormi temporairement ou pour l'éternité. Une première analyse a permis d'envisager l'aspect esthétisé de la mort, qui caractérise la description du jeune homme¹¹⁴. Celle-ci participe des stratégies euphémistiques propres aux contes de fées. Mais une approche plus détaillée du style adopté dans la description permet de repérer certains idiomatismes tels que « There lay a young man » ou « he was far, far away » (261). La stratégie mimétique émerge également de quelques clins d'œil au jargon des contes de fées, dont l'expression archaïque « There lay » et la tournure « far, far away » sont les traces. Le renversement s'opère en ce que prince et princesse inversent les rôles. Et si la fascination ne s'exerce que dans l'original, Laura Sheridan, contrairement au prince, irrésistiblement attiré par sa belle, perçoit une distance qui le sépare irrémédiablement de ce qui l'entoure. Saisie par

¹¹¹ Cf. *supra*.

¹¹² TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 59.

¹¹³ Pour une lecture brève mais systématisée de la nouvelle à travers les motifs du conte de fées, cf. SORKIN, *art. cit.*, p. 453.

¹¹⁴ Cf. *supra*.

l'émotion, mais encore capable d'identifier l'origine esthétique de celle-ci, la belle peut encore être ramenée parmi les vivants, là où le beau (charpentier) dormant appartient au royaume des morts. Le conte de fées selon Perrault accorde le bonheur éternel à ses personnages, et du rêve à ses lecteurs ; le conte de fées selon Mansfield, imprégné des préoccupations modernes, n'accorde que des rêves temporaires aux enfants dont l'innocence n'a pas encore été souillée, et réserve aux jeunes adultes la découverte de l'irréversibilité du destin funeste, mais empreint de dignité, de l'homme. Laura ne peut que jouir passivement d'un spectacle, impuissante face à des forces de l'esprit et de la nature qui la dépassent.

Ces forces se manifestent dans les incursions du fantastique. L'influence de Poe¹¹⁵, mais aussi celle de son ami Walter de la Mare¹¹⁶, à la fois précurseur du récit court, et maître du gothique, se manifeste à de nombreuses reprises. Le décor dans lequel le « beau » au bois dormant est découvert par Laura apparaît au bout de son parcours à travers des ténèbres de plus en plus épaisses, « smoky and dark » (259), à travers d'étroits et sombres corridors (« gloomy passage », 260) où évoluent des ombres (« a shadow, crab-like, moved across the window », 259). L'horreur saisit Laura face aux silhouettes sombres qui peuplent la maison du charpentier (260). « Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent », selon la définition du fantastique offerte par Todorov¹¹⁷, l'un servant d'arrière-plan à l'autre, rendant impossible l'aisance d'une lecture orientée vers l'interprétation confortable et rassurante. Face au corps du charpentier, Laura éprouve « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹¹⁸ », et c'est justement cette hésitation qui pourrait faire verser le passage du côté du fantastique. Dans « Prelude », l'émerveillement de Kezia face à l'univers coloré qu'elle découvre dans la maison est soudain interrompu par une invasion. De sombres menaces, produits de l'imagination de Kezia et du décor nocturne, se manifestent :

With the dark crept the wind snuffling and howling. The windows of the empty house shook, a creaking came from the walls and floors, a piece of loose iron on the rook banged forlornly. Kezia was suddenly quite, quite still, with wide open eyes and knees pressed together. She was frightened. She wanted to call Lottie and to go on calling all the while she ran

¹¹⁵ Adolescente, Mansfield avait lu ses *Tales of Mystery and Imagination*. Elle en envoya un exemplaire à Ida Baker en 1906. NORBURN, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ Katherine Mansfield était une amie et admiratrice de Walter de la Mare, dont la fascination pour l'imagination de l'enfant et les univers gothiques sont reconnus. MITCHELL, Lawrence. « Katherine Mansfield and 'the Man who Came to Tea'. » *Journal of Modern Literature* 18.1 (1992), pp. 147-154.

¹¹⁷ TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 124.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 29, 35.

downstairs and out of the house. But IT was just behind her, waiting at the door, at the head of the stairs, at the bottom of the stairs, hiding in the passage, ready to dart out at the back door. (15)

La fantasmagorie enfantine se nourrit de l'ombre pour éveiller l'angoisse mortifère. Katherine Mansfield plonge vers le gothique pour donner à l'ombre le pouvoir de causer une apocalypse (la maison semble se désintégrer), et de se matérialiser en un monstre anonyme mais tout puissant. Le « IT » en majuscules, qui se détache du texte, se dresse derrière Kezia. Il fait figure de puissance écrasante sans visage, cause le désir de fuite d'une Kezia dont l'intuition mortifère est amplifiée par la progression de la nuit, qui rampe, tel un animal sournois (« crept »). Les motifs du labyrinthe, de la poursuite, de l'horreur, sont autant de ressorts du gothique que Katherine Mansfield distille dans ce passage. Ici, merveilleux et gothique alternent, réunis par la fantasmagorie. Le résultat de cet assemblage et alternance de codes est un rythme heurté qui s'offre en défi aux attentes optimistes du lectorat potentiel face au personnage de l'enfant habituellement épargné par les ombres. La rencontre des registres et types de récits s'impose comme un rappel à l'ordre : le lecteur, comme le sujet, se voit dans l'obligation de rester en alerte.

Le lecteur est ainsi malmené, alors même qu'on lui offre un surplus formel, des structures additionnelles à même de conférer au processus de lecture une épaisseur signifiante supplémentaire. C'est dans cette logique que Katherine Mansfield n'hésite pas à rassembler dans son œuvre une grande diversité de courants littéraires. De façon récurrente, les nouvelles permettent de repérer l'influence de courants, parfois nés en réaction de l'un face à l'autre. Il ne s'agira pas ici de se lancer dans une longue quête des diverses traces de ces courants ou de leurs manifestations¹¹⁹. La plupart des commentateurs de l'œuvre de Mansfield s'y sont déjà essayés de façon dispersée, mais avec un réel succès. De même, une véritable analyse des convergences littéraires exigerait un travail de longue haleine, ce qui n'est pas notre priorité ici. En revanche, un repérage circonscrit de rapprochements choisis entre influences littéraires peut s'avérer une entreprise étonnante. Ainsi, le romantisme trouve une place de choix dans la fiction de Katherine Mansfield. L'auteure, qui vouait une grande admiration aux poètes romantiques¹²⁰, dont Keats ou Coleridge, exploite volontiers les thèmes que sont le rapport à

¹¹⁹ Parmi ceux-ci, la critique reconnaît aujourd'hui de façon unanime l'influence du romantisme, du réalisme russe (Tchekhov), du symbolisme, ainsi que du naturalisme.

¹²⁰ Les biographes de Katherine Mansfield ont fait de nombreuses références à l'intérêt porté par Mansfield à l'idée keatsienne d'une nature où la mort est beauté : « En apparence, toutes ces nouvelles sont paisibles et même enjouées, mais le thème principal reste l'idée de la mort, et la joie en elles n'est pas sans rappeler celle de Keats,

la nature, à la mort, ou la mélancolie¹²¹. Ce dernier fait l'objet d'un traitement relativement original dans « Prelude », lors d'une des phases de réclusion de Linda Burnell précédemment citée :

What a glare there was in the room. She hated blinds pulled up to the top at any time, but in the morning it was intolerable. She turned over to the wall and idly, with one finger, she traced a poppy on the wall-paper with a leaf and a stem and a fat bursting bud. In the quiet, and under her tracing fingers, the poppy seemed to come alive. She could feel the sticky, silky petals, the stem, hairy like a gooseberry skin, the rough leaf and the tight glazed bud. Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions. How often she had seen the tassel fringe of her quilt change into a funny procession of dancers with priests attending... How often the medicine bottles had turned into a row of little men with brown top-hats on; and the washstand jug had a way of sitting in the basin like a fat bird in a round nest. (27)

Linda Burnell est d'humeur mélancolique, prompte à se retirer dans un univers intérieur susceptible de l'amener vers des extases esthétiques, aussi bien que vers des profondeurs angoissantes. La thématique romantique est posée. Mais le traitement stylistique qui en est fait s'oriente, lui, vers des horizons littéraires plus contemporains à Mansfield. L'imagerie constituée de fleurs, d'objets, pourrait renvoyer aux manifestations d'une humeur par l'objet et donc au symbolisme. Pourtant, les mutations que ces mêmes objets subissent et la dimension sexuelle qui se dégage de l'ensemble préfigurent un style surréaliste balbutiant à l'époque où la nouvelle était écrite par Mansfield¹²². L'association entre romantisme et surréalisme, au premier abord incongrue, devient pourtant une évidence dans cette occurrence. C'est la focalisation de Mansfield sur le courant de pensée, c'est donc, par

« qui porte toujours la main à ses lèvres/Disant adieu », et c'est ce sens du précaire qui leur confère une clarté mordante. » TOMALIN, *op. cit.*, p. 272 ; J. Meyers repère « [the] Keatsian idea of 'Beauty that must die' » dans les nouvelles. MEYERS, *op. cit.*, p. 180 ; J. F. Kobler a noté l'influence de Coleridge dans l'intérêt porté à la nature « and the artist's creative relationship with it » et de Wordsworth à travers « [the] use of highly emotional experience, truth and beauty in the production of art. » KOBLER, *op. cit.*, pp. 119-12 ; Eric Athenot adopte un point de vue similaire lorsqu'il souligne « the Keatsian notion of the imagination versus cold-headed reality. » ATHÉNOT, Eric. « Speaking through children: Katherine Mansfield's Art of Fiction. » In HARMAT, Andrée-Marie, ed. *Selected Stories. Katherine Mansfield*. Paris: Ellipses, 1997, p. 61 ; A.C. Chatterjee s'intéresse au principe d'« impersonation » : « She now developed fully the Keatsian faculty of entering into the soul of a situation or a character, and merging with complete self-effacement her own identity in the identity of other things and persons. » CHATTERJEE, *op. cit.*, p. 96.

¹²¹ On citera, entre autres épisodes majeurs, la rencontre de Laura Sheridan avec la mort dans « The Garden-Party » ; celui de Linda Burnell et de sa fille à l'aloès de « Prelude » et « At the Bay ».

¹²² Si le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton date de 1924, un an après le décès de Mansfield, les traces d'un surréalisme naissant peuvent toutefois être repérées bien avant. Marcel Raymond les situe notamment dans la poésie de Baudelaire et chez les symbolistes. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris : José Corti, (1940) 1969, pp. 11-28, 48-57.

extension, son intérêt pour les théories psychanalytiques, qui sert de pivot entre deux courants historiquement éloignés et pourtant liés par l'évolution de la pensée scientifique. L'indétermination ontologique de l'« humeur mélancolique » romantique trouve une concrétisation psychanalytique. La thématique romantique trouve une évolution dans une stylistique aiguisée par l'imagerie surréaliste.

Le travail stylistique est en effet la clé de voûte de ces associations inattendues. Il contribue également à rapprocher deux courants en apparence éloignés dans « *The Woman at the Store* ». La nouvelle faisant partie des productions de Mansfield considérées comme « atypiques », on ne s'étonnera toutefois pas de cette association. Celle-ci se crée à partir d'éléments stylistiques disséminés à travers la nouvelle. On trouve, d'une part, des marques évidentes d'un réalisme proche du naturalisme. Ainsi, le dialogue reproduit les caractéristiques langagières vernaculaires :

“Hallo,” screamed the woman. “I thought you was three ’awks. My kid comes runnin’ in ter me. ‘Mumma,’ says she, ‘there’s three brown things comin’ over the ’ill,’ says she. An’ I comes out smart, I can tell yer. ‘They’ll be ’awks,’ I says to her. Oh, the ’awks about ’ere, yer wouldn’t believe.” (552)

Le récit est entrecoupé de pauses descriptives caractérisées par la minutie des détails proposés :

The pack-horse was sick – with a big open sore rubbed under the belly. Now and again she stopped short, threw back her head, looked at us as though she were going to cry, and whinnied. Hundreds of larks shrilled; the sky was a slate colour, [...]. (550)

It was a large room, the walls plastered with old pages of English periodicals. Queen Victoria’s Jubilee appeared to be the most recent number. A table with an ironing board and a wash-tub on it, some wooden forms, a black horsehair sofa and some broken cane chairs pushed against the walls. The mantelpiece above the stove was draped in pink paper, further ornamented with dried grasses and ferns and a coloured print of Richard Seddon. (553-554)

La description repose sur l'accumulation de détails quant aux objets, à leurs formes et couleurs. La seule concession faite à un style plus connotatif relève de la comparaison. Le décor décrit est relativement dépouillé, ancré dans une certaine misère visuelle (elle-même

proportionnelle à la misère climatique et sociale). C'est ici que se situe la transition avec un courant dont Katherine Mansfield anticipait l'avènement dans cette nouvelle. L'absurde point dans ce réalisme dont les manifestations confinent à l'hyperréalisme postmoderne. On pourra alors ajouter quelques éléments supplémentaires à ce rapprochement anticipatoire avec la littérature absurde. Parmi ceux-ci se trouve le personnage principal, la femme du magasin, dont la description a révélé un physique composite et caricatural qui confine à l'absurde¹²³. Figure déshumanisée, la femme du magasin mène une existence stérile. Elle tourne en rond dans son microcosme de l'arrière-pays. Le décor y est aride : son environnement enclavé n'est fait que de terre et de vent, de minéraux et de rares végétaux (« the heat was terrible », the wind blew close to the ground », « tussock grass », « corrugated iron », « a clump of young willow trees », 550-552). Le motif d'une stérilité aliénante point. Elle a pourtant donné naissance à une enfant, mais on ne saurait dire si cette étrange créature gesticulante est folle ou saine d'esprit (556, 559). Katherine Mansfield s'appuie donc sur le style de l'écriture réaliste afin de restituer les thématiques qui anticipent la littérature postmoderne absurde. L'association va finalement de soi, si, comme entre romantisme et surréalisme, la technique de l'un sert les motifs de l'autre. Elle devient évidente si un pivot organise également cette alliance. Ici, ce sera la visée philosophique de Mansfield, appliquée à rendre compte de ses préoccupations existentielles, sinon existentialistes, à la lumière de conditions de vie extrêmes.

Se pose alors la question de l'étiquetage « moderniste » de l'œuvre de Mansfield, qui fait lui-même l'objet d'une remise en cause dans *The Oxford History of New Zealand Literature in English*¹²⁴. Ces deux illustrations, si fortement influencées par des courants littéraires passés ou anticipés, pourraient laisser perplexes. Pourtant les pivots qui organisent leur rencontre, à savoir ici la pensée psychanalytique et l'anticipation de l'existentialisme renvoient à une préoccupation majeure pour les modernistes : la conscience (de soi, du monde), son pouvoir, et ses ruptures. L'empreinte moderniste s'inscrit en creux de ces rencontres littéraires. Les compartimentations entre courants littéraires sont le fait d'un regard analytique. Mais les segmentations historiques de la littérature laissent la place à une logique bergsonienne¹²⁵ où le temps de la littérature n'est fait que d'interpénétrations, et non de successions. Chez Mansfield, il n'est plus question de réaction d'un courant contre l'autre,

¹²³ Cf. *supra*.

¹²⁴ STURM, *op. cit.*, p. 215.

¹²⁵ Cf. le chapitre III de *Durée et simultanéité*, « De la nature du temps. » BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*. 4^{ème} ed. Paris: Presses Universitaires de France, (1922) 2009, pp. 41-67.

mais de réaction en chaîne, motivée par la complémentarité thématique et stylistique. A travers sa poétique de la rencontre littéraire, Mansfield aborde la création artistique d'un point de vue synthétique.

Le foisonnement des influences littéraires, le rapprochement des apparents contraires, n'empêche pas la cohésion de l'œuvre de Katherine Mansfield. Distillant les effets formels et signifiants, Mansfield crée un espace littéraire où l'horizon d'attente est souvent surpris, mis au défi de la lecture et de l'interprétation face à une écriture parsemée d'appels aux sens et à l'intellect. Là où la lecture pourrait subir les rigueurs du formatage des genres ou des influences, là où, donc, pourrait s'inscrire une frustration, Katherine Mansfield ouvre des perspectives inattendues. « The meaning of a literary text is not a definable entity but, if anything, a dynamic happening », écrit Iser¹²⁶ et Mansfield s'emploie ainsi à créer cette dynamique, entre texte et lecteur, sur un plan physique (sensoriel) et intellectuel. Le processus de lecture devient alors une entreprise de repérage. Comme un petit poucet de l'écriture, Mansfield pose quelques balises, dont les plus évidentes restent encore à être mises au jour, avec pour espoir, peut-être, de faire ses propres rencontres et découvertes littéraires, les rencontres du lecteur.

¹²⁶ ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. London: Routledge, 1978, p. 22.

CHAPITRE 3 : Rencontre des acteurs de l'espace narratif

1. Balises Intertextuelles

Balises disposées sur le parcours de lecture, les références intertextuelles sont nombreuses, extrêmement hétéroclites, et leur mode d'insertion ainsi que leur degré de visibilité – ou lisibilité – varie grandement. Pourtant l'auteure distille les références, comme autant de trésors en partie dissimulés sur un territoire offert à une chasse. Dans un premier temps, on constatera qu'elle fait de ses nouvelles le lieu d'un bref hommage aux auteurs qu'elle admire : elle ouvre son « répertoire »¹²⁷ au lecteur. Mais là où le répertoire offre souvent une possibilité de lien entre texte et lecteur fondé sur la reconnaissance et le familier, Katherine Mansfield complexifie son approche. Les références intertextuelles relèvent, paradoxalement, à la fois de l'évidence et de l'anecdotique. Lorsqu'un auteur est cité, c'est par l'entremise des pensées d'un personnage ou du narrateur, et sans que jamais l'un ou l'autre ne s'y attarde. Avec « A Truthful Adventure », un auteur français, Verlaine, trouve sa place dans le récit : « this quiet house with the old « typical » servant – the Place van Eyck, with the white statue surrounded by those dark and heavy trees – there was almost a touch of Verlaine in that.... » (532). Verlaine et son univers viennent apporter un complément au décor posé par la narratrice. Seul le lecteur érudit saura reconnaître immédiatement la référence aux séjours de Verlaine à Bruges et aux poèmes que Bruges et Bruxelles lui ont inspirés¹²⁸. L'autre, moins averti, sera indirectement invité à aller vers Verlaine, à s'intéresser au personnage autant qu'à son œuvre. Dans « Bliss », la référence intertextuelle contribue à la caractérisation indirecte du personnage de Bertha Young : « she longed to tell [her friends] how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Tchekof [sic] » (100). La référence à Tchekhov, grand maître de la nouvelle et inspirateur de Katherine Mansfield¹²⁹, définit Bertha

¹²⁷ « The repertoire consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged »; « it also incorporates elements and, indeed, traditions of past literature that are mixed together with these norms »; « the different elements of the literary repertoire supply guidelines for the “dialogue” between text and reader. » ISER, *op. cit.*, pp. 69, 79, 80 .

¹²⁸ Verlaine a consacré une série de poèmes aux paysages belges, et notamment à ceux de Bruxelles et Anvers. VERLAINE, Paul. *Verlaine : Œuvres Poétiques Complètes*. Ed. Jacques BOREL. Paris : Gallimard, 1962.

¹²⁹ Cf. BEACH, Joseph Warren, « Katherine Mansfield and her Russian Master ». *Virginia Quarterly Review* 27.4 (1951), p. 604. MARTIN, *op. cit.*, pp.129-143. SUTHERLAND, Ronald. « Katherine Mansfield: Plagiarist, Disciple, or Ardent Admirer? » *Critique* 5.2 (1962), pp. 58-76.

comme une intellectuelle fréquentant un milieu cultivé dont les influences artistiques sont cosmopolites et pointues. Mais l'aspect énigmatique de la comparaison entre ses amis et les personnages d'une pièce de Tchekhov suscite également une quête de sens de la part d'un lecteur averti, curieux de résoudre ce mystère. La même tendance à poser des balises en forme de casse-tête littéraire à l'adresse du lecteur se répète dans « Pension Séguin », où un autre auteur de nouvelles russe, Gogol, est mentionné par la narratrice : « All the time the Russian priest, who wore a pale blue tie with a buttoned frock-coat and a moustachee fierce as a Gogol novel, kept up a flow of conversation with Mademoiselle Ambatielos » (582). Le casse-tête est triple : il faut, dans un premier temps, reconnaître le grand auteur, puis saisir la référence à la moustache, titre d'une des nouvelles les plus reconnues de Gogol, et enfin, tenter de comprendre ce que signifie la comparaison « a moustache fierce as a Gogol novel » (et non « fierce as the moustache in a Gogol short-story »), s'il y a une intention significative.

Au-delà de ces noms célèbres, panneaux de signalisation d'un potentiel littéraire riche et reconnu, l'auteure use de nombreux stratagèmes afin d'incruster des références littéraires, sous plusieurs formes, à son terrain de jeu littéraire. « This Flower » contient une des références les plus commentées, les plus aisément reconnaissables, et les plus repérables dans le texte en tant qu'espace. En préambule à la nouvelle « This Flower », Katherine Mansfield écrit : « But I tell you, my lord fool, out of this nettle, danger, we pluck this flower, safety¹³⁰ » (660). La réplique d'Hotspur dans la scène 3 de l'acte II de *Henry IV Part I*¹³¹ de Shakespeare incite à l'interprétation. Mais la valeur interprétative de ce préambule fera l'objet d'une analyse ultérieure. L'important est ici, avant tout, le phénomène de reconnaissance qu'implique le caractère très visuel de la mise en exergue et la référence à l'auteur britannique de référence mondiale qu'est Shakespeare.

Par ce balisage, c'est donc une mécanique intellectuelle que met en mouvement Katherine Mansfield. Pour reprendre les termes d'Iser, ce balisage s'adresse à un « implied reader », qui lui-même suppose « a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him [...] Thus the concept of the implied reader designates a network of response-writing structures, which impel the reader to grasp the text¹³². » La dynamique texte-lecteur se crée dans ce balisage sous forme d'invitation auquel répondra, ou non, le lecteur-joueur. L'auteure ne cherche pas à construire une œuvre palimpseste¹³³ où

¹³⁰ La même citation fait office d'épithaphe sur la tombe de Katherine Mansfield, située à Fontainebleau.

¹³¹ SHAKESPEARE, William. *Henry IV Part One*. London: Oxford World's Classics, (1597) 1998, p. 172.

¹³² ISER, *op. cit.*, p. 34.

¹³³ L'expression renvoie au travail de Gérard Genette qui expose les modes intertextuels dans *Palimpsestes*. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

l'héritage littéraire de la mère patrie se tisserait à travers les références intertextuelles. La diversité des références rendrait difficile la mise en place d'un réseau intertextuel à logique interne. Le lecteur y trouve en revanche un défi récurrent à la curiosité littéraire. Celle-ci est à nouveau sollicitée dans « Taking the Veil », et mise à rude épreuve dans le passage suivant, alors qu'Edna se projette dans un épisode romantique dont l'objet est son prétendant, Jimmy :

He receives by a strange messenger a box. It is full of white flowers.
But there is no name, no card. Nothing? Yes, under the roses, wrapped in a
white handkerchief, Edna's last photograph with, written underneath,

The world forgetting, by the world forgot. (410)

L'aspect cryptique du message à l'intention de Jimmy déclenche le questionnement, car le récit interrompt brusquement toute allusion à cet envoi. La phrase, issue de l'épître « Eloisa to Abelard » de Pope¹³⁴, ouvre une multiplicité d'interprétations possibles et, avec elles, autant de pistes de lecture de la nouvelle, de la plus dramatique à la plus ironique. Mais le lecteur est parfois mené vers des culs-de-sac, comme c'est le cas dans la nouvelle « Violet », elle-même précédée d'une citation : « I met a young virgin/ Who sadly did moan... ». La forme poétique, la référence à la jeune vierge, invitent à explorer le fond littéraire de la romance médiévale. Mais l'entreprise est vaine, la référence impossible à retrouver. Le lecteur est voué à creuser un puits sans fond. Le potentiel culturel de la citation est peut-être réel, mais ou bien il fait référence à une œuvre trop ciblée sur un plan historique ou dans un cadre géographique, voire intime, ou bien il est lui aussi une création imaginaire, comme l'est la nouvelle qui l'accompagne. La chasse au trésor aboutit aussi à de fausses pistes, le lecteur est hors-jeu. Ces références littéraires avérées, qui feraient de Katherine Mansfield une représentante de choix du « High Modernism » élitiste, sont donc prises à contre-pied par l'auteure elle-même, qui signifie ainsi sa réticence face à cet élitisme.

Car le défi s'oriente également vers des spécificités culturelles qui ne relèvent plus d'une culture littéraire ciblée, mais d'une culture littéraire ou populaire élargie. Dans l'œuvre de Katherine Mansfield, « high culture » et « low culture » cohabitent. Mansfield semble avoir anticipé l'apparition d'un lectorat réparti en diverses audiences, plus ou moins susceptibles de répondre aux indices disséminés dans la fiction. Ainsi, elle introduit une référence qui s'adresse à un cercle restreint d'intellectuels littéraires et artistes qu'elle-même

¹³⁴ POPE, Alexander. *Alexander Pope: Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1966, pp. 110-119.

fréquente lorsqu'elle mentionne, dans « The Journey to Bruges », « a poster advertising the *Athenaeum* » (526), magazine d'art dont son propre mari, John Middleton Murry, fut directeur en chef en 1919¹³⁵. Avec « Pension Séguin », Katherine Mansfield s'assure l'attention d'un lectorat français populaire: certes, l'action se situe en France, mais la simple mention de ce nom évoque un conte populaire, « La Chèvre de Monsieur Seguin ». L'intrigue ne se rapproche en rien du conte de Daudet, mais le nom seul suffit à actionner un levier cognitif qui pourrait affecter un lectorat français.

La littérature n'est d'ailleurs pas l'unique objet culturel populaire dont dispose Mansfield. Le lectorat français est également la cible de choix d'un clin d'œil culturel dans « An Indiscreet Journey », où la narratrice navigue à travers une France en guerre et croise un jeune caporal. Celui-ci tient un journal entre ses mains, « *Le Matin* », dans lequel le lecteur français pourra reconnaître *Nice Matin* (624). Les références aux objets du quotidien participent de ces appels indirects envers l'intellect et l'affect du lecteur. Lorsque, dans « Frau Fischer », le portrait de la dame en question déroule quantité d'objets lui appartenant, dont l'Eau-de-Cologne, c'est toute une tradition de parfumerie populaire qui s'élève de la référence, et touche un public international. De même, le réchaud de Mrs. Stubbs, le « Primus Stove » (« At the Bay », 229), devenu objet standardisé en Europe¹³⁶, fait partie de ces objets reconnaissables par un large public. « Clin d'œil » ou « référence » sont autant de termes désignant un objet qui participe de « l'effet de réel » dont Barthes a dessiné les contours dans ses communications¹³⁷ et qui assure le lien entre texte et le réel auquel appartient le lecteur. Ces éléments contribuent également, par leur valeur culturelle et affective, au phénomène que Jauss a nommé « sympathetic identification »¹³⁸, mode de création du lien entre texte et lecteur fondé sur la projection dans l'environnement fictionnel, et permettant l'identification avec le vécu des personnages selon une logique de solidarité. Dispersés comme ils le sont, ces signes s'intègrent à un jeu de piste vers le sens de ce texte auquel le lecteur de Mansfield adhère. C'est alors dans le concept de lisibilité que se joue la rencontre entre les acteurs de

¹³⁵ NORBURN, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁶ Cf. *supra*.

¹³⁷ L'« effet de réel » est le produit d'une « illusion référentielle » : « le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant. « Le « réel » [...] revient à titre signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier. [...] C'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée. » BARTHES, Roland. « L'effet de réel. » *In Œuvres complètes*. Tome III, 1968-1971. Ed. Eric MARTY. Paris: Seuil, 2002, p. 31.

¹³⁸ « By sympathetic identification, we refer to the aesthetic affect of projecting oneself into the alien self, a process which eliminates the admiring distance and can inspire feelings in the spectator or reader that will lead him to a solidarization with the suffering hero. » JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982, p. 192.

l'espace narratif, dans la capacité de chacun à accéder à ce que George Craig a nommé « the compressed offerings and decipherings which join writer to reader¹³⁹. »

« [É]crire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir », écrit Deleuze¹⁴⁰. Or, il semble que Mansfield ait dessiné son jeu de piste en forme de cartes codées. « [The] compressed offerings and decipherings which join writer to reader » se déploient dans le texte, espace de rencontre, et lieu du cache-cache entre intentions autoriales et interprétations du lectorat. Katherine Mansfield joue avec le détail, à commencer par celui qui s'inscrit en haut de ses textes-cartes, le titre. Mansfield écrivait dans une lettre datée de février 1918 : « the English language is damned difficult but it is also damned rich and so clear and bright that you can search out search out [sic] the darkest places with it¹⁴¹. » Les titres sont l'occasion d'entraîner le lecteur dans ces lieux. Les quelques mots qui le constituent sont l'occasion pour l'auteure de multiplier les incitations interprétatives, autant que les déceptions. C'est parce qu'aucune unité ne peut être perçue dans les titres de ses nouvelles que le code est très complexe, et doit être déchiffré au cas par cas. Certains sont à envisager comme une invitation à anticiper. Tel est le cas de « Prelude », dont le potentiel signifiant est multiple, et évident : il s'agit, d'une part, de spéculer quant au contenu thématique de la nouvelle (récit de vies à venir, d'univers à explorer – de devenirs, donc), et de son déroulement narratif (« Prelude » suit certes le cycle complet d'une journée, mais il s'impose également comme la première partie d'une série de nouvelles). Les nouvelles acquièrent ainsi les caractéristiques du texte « scriptible » selon Barthes¹⁴², capable, dès le titre, de contenir les spéculations du lecteur. D'autres proposent une stratégie de lecture de la nouvelle. « Pictures », « Feuille d'Album » ou « Spring Pictures » dévoilent l'analogie texte-image et, par la même occasion, invitent le regard du lecteur à se défaire de la linéarité de l'axe de lecture pour chercher le cadre métaphorique, l'image sous-jacente. Certains titres permettent de préparer le lecteur à l'intention narrative. Ainsi « The Life of Ma Parker », « A Married Man's Story » ou « Mr. Reginald Peacock's Day » suggèrent l'intention biographique; « How Pearl Button was Kidnapped », par sa formulation prompte à créer le suspense et suggérer des péripéties, permet d'attendre un récit d'aventures ; « Late at Night »,

¹³⁹ CRAIG, George. « Reading: who is doing what to whom? » In JOSIPOVICI, Gabriel, ed.. *The Modern English Novel: The Reader, the Writer, and the Work*. London: Open Books, 1976, p. 18.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1980, p. 11.

¹⁴¹ SMITH, Katherine. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf : A Public of Two*, p. 147.

¹⁴² « Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, la production sans le produit, la structuration sans la structure. », « ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) », à opposer au lisible, « ce qui peut être lu, mais non écrit. » BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970, pp. 10-11.

qui rappelle les didascalies, laisse deviner la forme théâtrale que va prendre la nouvelle. Ces quelques exemples tendraient à illustrer le propos de Claire Hanson qui considère que « the story depends for much of its effect on the reader's familiarity with the code employed, and on his ability to recognise departures from it¹⁴³. » L'« hyperlisibilité » créée par cette approche n'est pas la règle, mais plutôt l'exception : le code n'est que rarement offert de façon transparente. Il repose souvent sur des mécanismes complexes fondés sur un jeu de mot, au singulier : le jeu entre signifié et signifiant. Certains titres de nouvelles ouvrent un champ polysémique. « The Stranger » crée une première association avec le signifié « foreigner » ou « alien », alors qu'il s'avèrera, en fin de lecture, désigner une aliénation symbolique dans l'intimité du couple. « The Woman at the Store » joue sur un glissement métonymique où le lieu, « the store » désigne en fait un relai de l'outback néo-zélandais, à la fois lieu de résidence délabré, et lieu de commerce, pauvrement approvisionné, pour le voyageur occasionnel. « The Woman » est, elle, femme par la biologie, mais en cours de mutation vers une bestialité et une minéralité étranges. Lorsque le titre ne propose pas de polysémie, il fonctionne sur le contrepied : le signifiant rend possible le renversement entre signifié attendu et signifié réel. « All Serene! » ou « A Suburban Fairy Tale » renvoient a priori à des récits joyeux, voire merveilleux. La lecture révèle des destinées frappées par le malaise qui refuse de dire son nom et se cache sous le leurre offert par le signifiant. « Je ne Parle pas Français » est l'exemple le plus complexe de ce renversement signifiant. La phrase-titre revient maintes fois dans le récit, prononcée par Mouse, puis ressassée par Raoul Duquette. Mais alors qu'elle pourrait être le moyen de concentrer les enjeux sur l'« intraduisibilité » et l'absence de communication intersubjective, la nouvelle délivre des messages contradictoires : Mouse, alors même qu'elle prononce cette phrase, se situe dans un performatif qui la contredit ; le narrateur, qui écrit en anglais, a pour langue maternelle le français. La piste initiale mène à un trompe-l'œil, il faut alors tourner le regard, et l'interprétation, vers les signes inscrits au-delà du titre, dans le récit. Le texte, tissu de signifiants, met donc en place une carte où la « saisie » du sens oblige à entrer, dès son seuil, dans une quête herméneutique. Le lecteur, par ce biais, est amené à pénétrer le texte comme un cryptographe s'attèle à un code inconnu.

¹⁴³ HANSON, *op. cit.*, p.6.

2. Pièges Textuels

Le mouvement de pénétration est la condition même de la rencontre des acteurs de l'espace narratif. Mais il ne réside pas uniquement dans la dissémination de signes. C'est aussi dans la narration en tant que processus que se situe la possibilité de créer puis de maintenir une solidarité entre lecteur et espace textuel. Le récit est traditionnellement envisagé comme défini par l'intrigue et les péripéties et pauses descriptives qui le composent mais aussi par les deux bornes que sont le début et la fin, que la résolution soit satisfaisante ou non. Mais l'œuvre de Katherine Mansfield, comme celle d'autres modernes tels que James ou Joyce¹⁴⁴, remet en cause cette définition déjà peu contraignante. C'est par un travail sur le début et la fin des nouvelles, et plus précisément sur les notions d'ouverture et de clôture, que Katherine Mansfield déploie une structure narrative dans laquelle peut se glisser le lecteur. « [L]es nouvelles de Katherine Mansfield dévoilent un espace incertain où la brume efface les démarcations formelles, où l'ombre annonce déjà une structure aux contours indécis », écrit Anne Besnault-Levita¹⁴⁵. Or, il semble que cette nébulosité ne soit que l'une des stratégies pour lesquelles Katherine Mansfield a opté, dans un effort de remodelage des seuils de la nouvelle. Si l'ouverture est souvent créée par un titre annonciateur, les développements précédents ont montré que les titres proposés par Mansfield ne sont pas une zone d'accès fiable. Le titre, lorsqu'il guide vers le texte, est une zone d'accès thématique ou technique des plus accommodantes. Mais lorsqu'il repose sur le contrepied ou le glissement sémantique, il semble être l'instrument d'un travail de sape du processus d'anticipation qui précède toute entrée en lecture. Le seuil traditionnel du récit est renvoyé au rang de supercherie narrative occasionnelle, et une nouvelle zone de passage dans l'univers fictionnel doit se dessiner.

Cette zone prend des formes radicalement opposées, en ce qu'elle peut être réduite au minimum ou bien largement dilatée. Ce second schéma est rare, mais a pourtant été utilisé de façon extensive dans une des nouvelles. « At the Bay » propose une longue ouverture¹⁴⁶, se déroulant sur plusieurs pages, comme un passage flottant vers le récit en tant que tel. « At the

¹⁴⁴ Mansfield lit une des premières œuvres d'Henry James, *Confidence*, en 1915. Bien qu'elle ait parfois des impressions en demi-teinte au sujet de Joyce, elle s'intéresse à son œuvre, et notamment à *Ulysses*, qu'elle lit en 1922. MANSFIELD, « Sunday 16 May », « 1 May 1922. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, pp. 59, 263.

¹⁴⁵ BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁶ On notera que la longueur de l'ouverture n'est pas liée à la longueur de la nouvelle, puisque « Prelude », plus longue encore que « At the Bay », propose une entrée en matière *in media res*.

Bay » est composée de sections, dont la première¹⁴⁷, dans son ensemble, fait office de mise en contexte. A mesure que se lève le jour sur la baie, à mesure que se dissipe la brume matinale, la situation géographique est dévoilée au lecteur, accompagné à travers la baie, jusqu'à la maison Burnell, par le point de vue mouvant. Le lecteur est, en fin de première section, présenté à l'un des habitants des lieux, Florrie, le chat : « the first inhabitant appeared ; it was the Burnell's cat, Florrie » (207). La seconde section peut alors glisser d'une dominante descriptive à des scènes d'action, et introduire dans une logique tout à fait cohérente un second personnage, Stanley, lui-même abordé en premier lieu en tant que silhouette (« figure »), puis ensuite nommé (208). Le lecteur est ainsi progressivement installé dans l'univers fictionnel, guidé par l'enchaînement géographique et atmosphérique, et par un point de vue mouvant.

A l'inverse, le penchant de Katherine Mansfield pour une entrée en matière *in media res* s'intègre dans le premier schéma d'ouverture. Des nouvelles telles que « A Dill Pickle ou « The Little Governess » illustrent ce type d'introduction narrative :

A DILL PICKLE

And then, after six years, she saw him again. He was seated at one of those little bamboo tables decorated with a Japanese vase of paper daffodils. There was a tall plate of fruit just in front of him, and very carefully, in a way she recognized immediately as his "special" way, he was peeling an orange. (167)

Si la narration accorde au lecteur une mise en situation géographique progressive, grâce aux descriptions du décor, elle le plonge en revanche sans transition, si ce n'est celle offerte par la conjonction de coordination « and », dans les enjeux intersubjectifs de la nouvelle. La plongée tient à ce que la coordination s'effectue à l'avant du texte, alors que rien ne s'y rattache à l'arrière. Le flux de pensée de la jeune femme assure pourtant le lien entre un « avant » inaccessible et un « pendant » immédiat. D'autres éléments essentiels à une entrée en lecture traditionnelle manquent : le nom, ou bien la raison sociale ou la profession du personnage, qui permettraient son identification et la pose d'un premier jalon. Mais ce schéma introductif ne relève pas de la règle, bien au contraire : Katherine Mansfield adapte ses

¹⁴⁷ Cf. *supra*.

stratégies aux priorités inhérentes à chaque nouvelle. « The Little Governess » en est une autre illustration :

THE LITTLE GOVERNESS

Oh, dear, how she wished that it wasn't night-time. She'd have much rather travelled by day, much much rather. But the Lady at the Governess Bureau had said: "You had better take an evening boat and then if you get into a compartment for 'Ladies Only' in the train you will be far safer than sleeping in a foreign hotel. (175)

La pénétration dans le récit est une plongée dans le flux des pensées du personnage. L'avant temporel est délivré dans l'après textuel. La mise en contexte existe, mais vient en second plan : le lecteur tâtonne d'abord dans le flot des pensées, puis trouve ses repères dans une analepse contextualisante. L'entrée en matière *in media res* permet donc une immersion totale, porte d'accès immédiate à l'intimité du personnage, alors qu'elle déstabilise les repères identitaires, géographiques, et historiques. L'entrée en lecture dévoile alors un enjeu majeur des nouvelles : savoir donner priorité à l'expérience intime, et la faire partager au lecteur.

Et puisque l'expérience est restituée en tant que flux, Katherine Mansfield adapte le mode narratif à cette approche du sujet, et la traduit par un refus, ou tout au moins une réticence, face à la clôture. Alors que ses premières nouvelles publiées en recueil (*In a German Pension*) se caractérisaient par des conclusions nettes sur le plan diégétique et narratif¹⁴⁸, les nouvelles plus tardives montrent des signes de résistance à la logique de fermeture. « Je ne Parle pas Français » est l'une de ces nouvelles. Les dernières pages, paragraphes et lignes de la nouvelle rendent compte de cette résistance, à travers ce que l'on pourrait qualifier d'étirement narratif. La nouvelle se déroule sur trente-et-une pages (60-91), dont les quatre dernières voient la longueur des sections de paragraphes se réduire de façon très progressive, comme si, pour le narrateur complaisant Raoul Duquette, il valait mieux se faufiler aussi discrètement que possible vers la sortie, et prendre son temps pour passer inaperçu (plutôt que de conclure brutalement sur le choc causé par sa désaffection envers Mouse), comme si, également, le lecteur était invité, par l'organisation des sections et paragraphes, à repousser l'instant où il faudra conclure la lecture du récit, et la dynamique narrative qui l'accompagne. Les dernières lignes du récit témoignent de cette réticence :

¹⁴⁸ On pense ici à la fois aux scènes entre personnages et aux commentaires narratoriels tels que ceux de « The Baron » ou « The Sister of the Baroness », qui tombent comme des points finaux.

“I must go. I must go.” I reach down at my coat and hat. Madame knows me. “You haven’t dined yet?” She smiles.
“No, not yet, Madame.” (91)

La répétition « I must go » trahit la difficulté de traduire les intentions en actes. L’intervention de la souriante patronne de brasserie apparaît alors comme l’incitation ultime à rester, et à poursuivre l’exploration autobiographique. La théorie des dominos fait de l’étirement diégétique un étirement narratif, puis un étirement du processus de lecture.

La réserve des ressorts diégétiques permettant encore de repousser la clôture du processus de lecture ne se limite pas à cet étirement. « Her First Ball » et « Marriage à la Mode » sont construites sur ce schéma. L’inscription du mouvement dans l’enchaînement diégétique fait partie de ces stratégies. Celui d’Isabel, la jeune mondaine de « Marriage à la Mode », se déploie sur deux plans : un plan géographique, et un plan métaphorique, qui concerne l’évolution du mariage d’Isabel et les trajets d’Harry entre son bureau et son domicile. L’incompatibilité des deux rythmes sépare le couple, et Harry finit par s’ouvrir à Isabelle, par l’intermédiaire d’une lettre. Isabel, toujours sur la brèche, dans un tourbillon d’activités, s’arrête enfin, prend une pause, lorsqu’elle lit la missive de son mari. Mais Isabelle est vite rattrapée par l’activité mondaine :

Isabel sat up. Now was the moment, now she must decide. Would she go with them, or stay here and write to William. [...]
No, it was too difficult. “I’ll – I’ll go with them, and write to William later. Some other time. Later. Not now. But I shall *certainly* write,” thought Isabel hurriedly.
And, laughing in the new way, she ran down the stairs. (320-321)

La course finale d’Isabel l’entraîne à nouveau dans une spirale d’insouciance. L’arrêt qui aurait été l’occasion de se rapprocher de son mari a échoué à s’installer dans la durée. Le rythme mondain a repris ses droits, et le lecteur, s’il se heurte à la fin du texte sur la page, voit se dérouler devant lui un horizon fictionnel qui sera une répétition à l’identique, et à l’infini, de ce qu’il vient de lire au sujet d’Isabel. Dans « Her First Ball », l’action suit une jeune débutante des préparations du bal aux danses. Les deux derniers paragraphes en témoignent :

Now new music was given out by the bandmaster. But Leila didn’t want to dance any more. She wanted to be home, or sitting on the veranda listening to those baby owls. [...]

But presently a soft, melting, ravishing tune began, and a young man with curly hair bowed before her. [...] Very stiffly she walked into the middle; very haughtily she put her hand on his sleeve. But in one minute, in one turn, her feet glided, glided. The lights, the azaleas, the dresses, the pink faces, the velvet chairs, all became one beautiful flying wheel. And when her next partner bumped into the fat man and he said, “*Pardon,*” she smiled at him more radiantly than ever. She didn’t even recognize him again. (343)

Le souhait initial de Leila devrait entraîner la clôture sur le premier de ces deux paragraphes, mais avec l’envolée musicale, le mouvement de Leila reprend, la dynamique narrative est relancée. Le motif de la roue superpose alors une seconde image, où le mouvement de l’existence de Leila, comme le mouvement narratif, est conduit par une logique cyclique à laquelle il semble impossible d’échapper. Comme dans « *Marriage à la Mode* », la boucle se forme, empêchant toute sortie. Le lecteur est piégé dans ce même mouvement. La fin du récit, rendue visible par le blanc typographique, est mise en échec par la logique diégétique et existentielle, et ne peut signifier la clôture du processus de lecture, soumis à un effet de mouvement, et qui emporte le lecteur au-delà de la matière textuelle.

Emporté dans certaines nouvelles, le lecteur peut encore se trouver suspendu aux enjeux diégétiques proposés dans d’autres nouvelles. « *An Indiscreet Journey* » et « *Poison* » en offrent une illustration, sur deux modes légèrement différents, qui tiennent aux tons opposés des deux nouvelles. L’ultime scène de « *An Indiscreet Journey* » se déroule dans un café français où sont réunis soldats, locaux, et narratrice. Les sujets fusent dans une conversation chaotique où l’aller-retour du dialogue n’est jamais assuré. Les dernières lignes contribuent alors à la suspension :

“There now,” [the woman] said, putting down the glasses. “Drink and go!”

“Ah, at last!” The blue-eyed soldier’s happy voice trickled through the dark. “What do you think? Isn’t it just as I said? Hasn’t it got a taste of excellent – *ex-cellent* whisky?” (633)

Le processus de lecture est doublement suspendu – d’une part, on refuse au lecteur l’intervention finale d’une narratrice pourtant omniprésente dans les premières parties de la nouvelle, et d’autre part, il est laissé dans l’attente d’une réponse à la question finale, et donc invité à la spéculation, et, en fin de compte, à poursuivre lui-même le récit. « *Poison* » repose sur des ressorts plus classiques, en ce qu’elle s’apparente à un récit à clé. La nouvelle est toute entière construite sur une montée de la tension entre un narrateur homodiégétique qui doute

de sa femme, et une femme que l'on peut penser empoisonneuse, et dont les pensées restent hors-champ de lecture. Les dernières lignes se concentrent sur le moment où cette dernière sert un verre au narrateur :

But I lifted my glass and drank, sipped rather – sipped slowly, deliberately, looking at that dark head and thinking of – postmen and blue beetles and farewells that were not farewells and...

Good God! Was it Fancy? No, it wasn't fancy. The drink tasted chill, bitter, *queer*. (680)

Le suspense est renvoyé à sa racine étymologique : la suspension dramatique. Le processus narratif est interrompu, mais le processus de lecture se poursuit dans la spéculation à deux alternatives que propose la nouvelle. Le lecteur prendra le chemin qui lui sied – empoisonné ou non, le narrateur a lancé une piste, suspendue à la réponse interprétative d'un lecteur qui, intrigué, ne veut pas clore. L'instance narrative a symboliquement transmis le flambeau du récit à l'instance « lisante », l'« implied reader ». Cette dynamique entre narration et lecture révèle un peu plus le hiatus qui se creuse entre récit (objet immuable) et processus narratif.

Le rapport entre les acteurs de l'espace narratif se joue donc entre manipulations diégétiques, narratives, et structurelles combinées, et liberté accordée au lecteur. Katherine Mansfield a d'ailleurs consigné son souhait de fusionner les deux, alors qu'elle pensait plus précisément aux nouvelles néo-zélandaises¹⁴⁹. Entre évidence et absence, l'univers fictionnel des nouvelles est offert autant que soustrait à la lecture. L'œuvre de Katherine Mansfield, qui déstabilise le mouvement d'entrée dans la lecture, et refuse la clôture du même processus, ébranle le confort de lecture autant qu'elle l'accompagne. Or, Umberto Eco l'a écrit, « seule mérite le nom d'« œuvre » une production qui est due à une personne et qui, à travers la diversité des interprétations, demeure un organisme cohérent¹⁵⁰. » Et cette cohérence se situe dans la dynamique entre texte et lecteur : « les œuvres « ouvertes » *en mouvement* se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur¹⁵¹. » Dans « Life of Ma Parker », c'est par un travail narratif fondé sur l'outil typographique que Katherine Mansfield va creuser cette collaboration dont l'objectif est de permettre à la vision de s'adapter, et donc

¹⁴⁹ Comme on a pu le voir précédemment, la Nouvelle-Zélande devait « leap into the eyes of the Old World. » Mais elle devait également être « mysterious, as though floating. » MANSFIELD, « January 22. » *In Journal of Katherine Mansfield*, p. 94.

¹⁵⁰ ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965, p. 35.

¹⁵¹ *Loc. cit.*

d'autoriser une mise en situation favorisant la projection interprétative. Le lecteur se trouve ainsi accompagné dans la lecture en même temps qu'il est rendu autonome par les points de suspension qui marquent les transitions récurrentes entre un T_0 et un T_{-1} , et inversement :

That over, she sat back with a sigh and softly rubbed her knees....

“Gran! Gran! Her little grandson stood on her lap in his button boots. He'd just come in from playing in the street.

“Look what a state you've made your gran's skirt into – you wicked boy! [...]

He gave a shy little laugh and pressed closer. She felt his eyelid quivering against her cheek. “I ain't got nothing,” he murmured....

The old woman sprang up, seized the iron kettle off the gas stove and took it over to the sink. The noise of water drumming in the kettle deadened her pain, it seemed. (302-303)

Les points de suspension, au nombre de quatre, et non trois – spécificité de l'écriture mansfieldienne¹⁵² – rendent visible la transition analeptique. Le lecteur se trouve entraîné vers un autre temps, guidé par les étirements typographiques inhabituellement longs. Dans « *The Man Without a Temperament* », c'est l'entrée dans un autre espace-temps qui est facilitée par le dessin de ce sentier typographique :

... Snow. Snow in London. Millie with the early morning cup of tea.
“”There's been a terrible fall of snow in the night, sir.” “Oh, has there, Millie?”. The curtains ring apart, letting in the pale, reluctant light. (132)

Les points de suspension ouvrent la voie à une mise en contexte progressive, dans un style télégraphique tout aussi minimaliste que les points de suspension. « As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion too », écrit Iser¹⁵³. La lecture en tant que processus se déclenche et devient une marche progressive vers la complexité d'un univers narratif et stylistique dynamisé par l'implication du lecteur.

¹⁵² Dès le recueil *In a German Pension*, la plupart des marques de suspension sont au nombre de quatre.

¹⁵³ ISER, *op. cit.*, p. 21.

Il reste toutefois certains lieux où les marques typographiques, loin d'accompagner le processus de lecteur, créent un gouffre. L'effet « rideau » créé par les quelques points espacés sur la page¹⁵⁴ contribue également à rendre visible, de façon cryptée, un écart temporel ou spatio-temporel. C'est le cas dans « The Modern Soul », « Frau Brechenmacher Attends a Wedding », « Marriage à la Mode », « Miss Brill », ou encore « The Canary ». Quelques lignes de « Frau Brechenmacher attends a Wedding » ou « Marriage à la Mode » suffisent à s'en convaincre :

She stared round at the laughing faces, and suddenly they all seemed strange to her. She wanted to go home and never come out again. She imagined that all these people were laughing at her, more people than there were in the room even – all laughing at her because they were so much stronger than she was.

.

They walked home in silence. Herr Brechenmacher strode ahead, she stumbled after him. White and forsaken lay the road from the railway station to their house – [...]. (710)

The train was in. William made straight for a first-class smoker, flung back into the corner, but this time he let the papers alone. He folded his arms against the dull, persistent gnawing, and began in his mind to write a letter to Isabel.

.

The post was late as usual. They sat outside the house in long chairs under coloured parasols. Only Bobby Kane lay on the turf at Isabel's feet. It was dull, stifling; the day drooped like a flag. (318)

Chacun de ces deux passages se caractérise par un changement de lieu, en même temps qu'une ellipse temporelle. Le second extrait est enrichi d'un changement de perspective, de William à Isabel. L'écart désigné par le blanc creuse un espace intermédiaire. Or, comme l'a très justement écrit Wolfgang Iser, « the blank gives rise to the reader's projections¹⁵⁵. » « Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on

¹⁵⁴ Cf. supra.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 167.

terms set by the text¹⁵⁶. » La béance crée donc une zone d'investissement pour le lecteur, ouverte à la spéculation, ou au repos. La collaboration s'installe à contretemps entre écrivain et lecteur : les points deviennent alors l'encodage minimaliste d'une réserve de sens flottant dont Katherine Mansfield a créé le contenant, modelé la forme, et dont le lecteur concevra le contenu, s'il le souhaite, et le peut. Car si, comme l'écrit Iser, « [as] blanks mark the suspension of connectability between textual segments, they simultaneously form a condition for the connection to be established [between text and reader]¹⁵⁷ », on devra plutôt parler ici de « connect ability » ou capacité à créer du lien, entre texte et lecteur : la rencontre du lecteur et du texte, si elle doit exister, sera le produit d'un désir, celui de remplir les vides du texte de Mansfield.

3. Supercherie narratives

Dans cette dynamique de lecture entre collaboration littéraire et psychanalyse du désir, le lecteur trouve traditionnellement un intermédiaire de choix en l'instance narrative. Mais l'instance narrative telle que l'envisage Katherine Mansfield, aux différents stades de maturation de son écriture, est elle aussi définie par une mécanique de présence-absence. La rencontre entre lecteur et instance narrative se met en place grâce à un « I » ou une troisième personne omniprésente, mais souvent difficiles à identifier. Elle est déterminée par la multiplicité des visages de l'instance narrative. Il y a, tout d'abord, ceux qu'Anne Besnault a nommé les « narrateurs-locuteurs¹⁵⁸ », dans « The Canary » ou « The Lady's Maid », qui se caractérisent par leur monologues à l'adresse d'un interlocuteur invisible dont le lecteur prend naturellement la place. On rencontre également des narrateurs homodiégétiques de sexe masculin, tels que « the man without a temperament », dans la nouvelle éponyme, ou bien encore Reginald Peacock de « Mr. Reginald Peacock's Day », Raoul Duquette de « Je ne Parle pas Français », dont le lecteur partage une tranche de vie, et dont l'identité est clairement énoncée. Dans les nouvelles néo-zélandaises, les plus abouties techniquement, le « I » se fait discret, s'efface derrière ses personnages. Pourtant ces mêmes personnages sont autant de personae possibles pour l'auteure, Katherine Mansfield : Kezia Burnell, version

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵⁸ BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p. 91.

enfantine, Laura Fairfield, version adolescente¹⁵⁹. Sur son parcours, le lecteur ne manquera pas de remarquer le « I » narrateur récurrent de diverses nouvelles, reconnaissable à son ironie mordante. Sa présence dans les nouvelles allemandes, mais aussi dans « A Truthful Adventure », ou « An indiscreet Journey » rapprochent irrésistiblement cette instance narrative de l'auteure. Outre que le contexte géographique et historique correspond aux voyages et séjours de Katherine Mansfield en France et en Allemagne, des indices disséminés invitent le lecteur à braver l'interdit de la théorie littéraire, qui prohibe l'analogie directe entre narrateur et auteur. Dans « A Truthful Adventure », son ancien lieu de résidence, la Nouvelle-Zélande, est mentionné ; un des personnages l'appelle « Katherine » (535). Dans « The Advanced Lady » et « The Luft Bad », elle se lance dans un petit jeu avec les pensionnaires au sujet de sa nationalité, confirmant qu'elle est anglaise (754), alors même que, dans une autre nouvelle, elle se dit « à peine » anglaise (« hardly »), laissant supposer un attachement national indirect à l'Angleterre, et au Royaume-Uni au sens large, et donc une potentielle origine néo-zélandaise (732). Le « I » est cet « opaque other » de l'auteure que décrit Josipovici¹⁶⁰. Ce « I » fuyant, qui brouille les pistes, marque pourtant le territoire fictionnel de sa présence écrasante : le « I » devient « eye », s'imposant comme un éclaircur du processus de lecture des personnages et des situations.

Omniprésente mais insaisissable, l'instance narrative est pourtant à l'origine d'un mode de communication avec le lecteur, « implied reader ». L'instance narrative est cette instance communicative qui en appelle à un « you » tout aussi indéterminé que le « I ». Ce « you » est interlocuteur des narrateurs-locuteurs de « The Canary » et « The Lady's Maid », à la fois ouvert à l'interlocuteur homodiégétique effacé, et à toute instance en position d'écoute. C'est aussi le « you » de « A Journey to Bruges » :

In the shortest sea voyage there is no sense of time. You have been down in the cabin for hours or days or years. Nobody knows or cares. You know all the people to the point of indifference. (528)

Cette deuxième personne que la grammaire dit être générique, et que la langue française traduirait par un « on » ou des tournures impersonnelles, contient pourtant une part

¹⁵⁹ Cf. *supra*.

¹⁶⁰ « Unable to reach any reader direct, the writer works in the area between the subject (his whole self, forever unknowable) and the "I" that he knows (writer, reader, comparer, aspirer) ; the work is a dialogue across the space between; the result is his language-provisional, opaque, other. » CRAIG, *art. cit.*, p. 36.

de personnalisation dans laquelle le lecteur peut se retrouver. Il n'est plus alors question de « connectability » ou « connect ability » mais de convergence entre instance narrative et lecteur, ce dernier étant placé dans une position de partage de l'expérience narrative. Le lecteur est ainsi amené à vivre avec la narratrice de « Frau Fischer » une scène de lecture mise en abyme :

Followed a detailed description in the hall, murmured on the stairs, continued in six parts as they entered the large room (windows opening upon the garden) which Frau Fischer occupied each successive year. I was reading the "Miracles of Lourdes," which a Catholic priest – fixing a gloomy eye upon my soul – had begged me to digest; but its wonders were completely routed by Frau Fischer's arrival. [...]

"... It was a simple shepherd-child who pastured her flocks upon the barren fields..."

Voices from the room above: "The wash stand has, of course, been scrubbed over with soda."

"Poverty-stricken, her limbs with tattered rags half covered..."

"Every stick of the furniture has been sunning in the garden for three days. [...]"

"Deaf and dumb was the child; in fact, the population considered her half idiot..." (698)

Après une courte mise en situation, le lecteur partage l'expérience frustrante d'une lecture interrompue, grâce, paradoxalement, à l'effacement temporaire des marques de la présence narrative.

Le partage peut alors se décliner sous une forme qui noue le lien entre instance narrative et lecteur, à savoir la connivence, cette forme de réciprocité qui relève de l'intime et donnera l'impression d'exclusivité. C'est bien sûr par l'humour que se met en place la connivence. Mais cet humour qui caractérise l'écriture de Mansfield se décline sous plusieurs formes, parmi les plus sophistiquées, chacune modulant le discours. L'humour de l'instance narrative fait ainsi surface lorsqu'il repose sur le jeu du double discours ironique, dont les marques sont nombreuses dans *In a German Pension*. Philippe Hamon souligne d'ailleurs à juste titre « l'aspect communautaire » de l'ironie, « le sentiment d'euphorie que procure l'ironie comprise, la contagion du sourire et du rire qu'elle provoque, ce statut de lecteur actif qu'elle suscite¹⁶¹. » De nombreux passages cités précédemment peuvent illustrer l'ironie qui s'en dégage¹⁶², c'est pourquoi il n'est pas absolument essentiel d'y revenir. Mais la confiance qui viendrait consolider le lien est constamment bousculée, car l'ironie ou la dérision peuvent

¹⁶¹ HAMON, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶² Cf. *supra*.

causer la gêne du lecteur, « si la ou les distanciations critiques auxquelles il participe comme complice lui donnent la sensation qu'il est lui-même "mis en spectacle" par quelque ironiste encore surplombant¹⁶³. »

Un extrait de « Violet » peut suffire à réactiver cette connivence sur un autre mode humoristique, celui de l'autodérision. Alors que le lecteur suit, avec la narratrice, le long et dramatique récit sentimental de Violet, connaissance de la narratrice homodiégétique, la chute tarde à venir, mais laisse suggérer quelque drame qui serait intervenu entre Violet et son prétendant :

“Yes, go on.”

“He said, ‘I think I must be mad. I want to kiss you,’ – and I let him.”

“Do go on.”

“I simply can't tell you what I felt like. Fancy! I'd never kissed out of the family before. I mean – of course – never a man. And then he said: ‘I must tell you – I am engaged.’”

[...]

“Is that all?” I cried. “You can't mean to say that's all?”

“What else could there be? What on earth did you expect? How extraordinary you are – staring at me like that!”

And in the long pause I heard again the little fountain, half sly, half laughing – at me, I thought, not at Violet. (590)

Le lecteur, pris au piège de la tension dramatique, n'aura pas pu s'empêcher de partager la curiosité et l'angoisse grandissantes de la narratrice et se retrouvera en position de ressentir la même dérision. Jouant sur le ressort de l'autodérision ou du « wit », trait d'esprit qui allie performance intellectuelle et humour, Katherine Mansfield, dissimulée derrière l'instance narrative, s'assure la sympathie d'un lecteur acquis à la cause d'une instance narrative sachant faire preuve de perspicacité, et d'autodérision. Pourtant cette même autodérision est l'aveu involontaire mais inévitable d'une faiblesse. Les multiples visages de l'instance narrative suffisaient déjà à déstabiliser le lecteur. Les quelques traces, directes ou obliques, de ses failles, condamnent le lecteur à une position inconfortable.

Le principe d'une remise en question de la fiabilité du narrateur n'est en rien nouveau – nombreux sont les écrivains modernistes à avoir appliqué ce principe, dont Ford Maddox

¹⁶³ HAMON, *op. cit.*, p. 36.

Ford, Joseph Conrad, ou Henry James, parmi les modernes¹⁶⁴. Cependant, alors que la plupart de ceux-ci laissent leur narrateur se trahir lui-même, Mansfield use de ressorts plus sournois, ou cyniques. C'est parce que l'instance narrative multiplie les signes ostentatoires ou plus discrets, de fiabilité – c'est donc par la surcharge, que se fissure l'édifice narratif. Le narrateur de « A Married Man's story » offre toutes les caractéristiques du narrateur sérieux, présentant un récit factuel de son existence, des mises en situation crédibles, et allant même jusqu'à l'autocritique (« Devilish! Wasn't it? », 429-430). Les marques d'ingénuité et d'humilité sont disséminées dans « The Baroness », où la narratrice semble s'excuser de son inculture, mentionnant ses « plebeian eyes », pour justifier son peu d'admiration pour la sœur de l'illustre Baronne (693). Raoul Duquette de « Je ne Parle pas Français », annonce d'emblée son ingénuité, lorsqu'il débute son récit par les mots « I do not know why » (60) : ces marques sont autant d'invitation à croire en la bonne foi d'une instance narrative incapable de manipuler son audience. Mais cette stratégie tombe dans la surenchère lorsque le narrateur s'adresse directement au lectorat comme preuve de ses intentions honorables, en même temps qu'il cherche à s'attirer sa sympathie : « That's rather nice, don't you think, that bit about the Virgin ? It comes from the pen so gently », commente Raoul au sujet de son récit (63). Le lectorat se trouve piégé par l'interro-négation du question tag. La confiance du lecteur en l'instance narrative est par ailleurs constamment remise en question, et notamment dans « A Married Man's Story » où le narrateur multiplie les aposiopèses, justifications, confusions temporelles, et finit par avouer vouloir écrire « the plain truth, as only a liar can tell it » (428). Narration et vérité ne vont définitivement pas de pair et la déclaration apparaît comme un rappel cynique au lecteur : l'absolu n'existe pas et on ne doit pas chercher à l'atteindre.

La confiance du lecteur n'est d'ailleurs pas toujours considérée comme relevant de l'acquis ou de l'essentiel. Le narrateur blasé de « A Bad Idea » débute son récit par quelques considérations au sujet de sa femme, et s'interrompt soudain pour s'adresser à son audience : « Here's a queer thing – you needn't believe me if you don't want to – the moment I got out of the house I forgot about my wife » (479). L'emploi de « need » plutôt que « have » retire la notion de culpabilisation qui émerge parfois de la formule « you don't have to ». C'est là une façon pour l'instance narrative de marquer le désintérêt, le caractère non essentiel du jugement du lecteur. Si, en tant qu'audience, en tant que sujet, partie d'un système de communication, il est indispensable à la survie du narrateur, son avis relève de l'accessoire. Le lectorat est clairement placé en position inférieure à l'instance narrative dans une

¹⁶⁴ Cf. plus particulièrement, leurs œuvres respectives que sont *The Good Soldier*, *Heart of Darkness* et *The Turn of the Screw*.

hiérarchie symbolique. Un rapport de force se met donc en place entre narrateur et lecteur. L'instance narrative, et l'auteure qu'elle dissimule, établit son autorité de façon oblique, en pratiquant l'ambivalence. Elle donne ainsi l'impulsion et l'orientation du récit, ou plutôt sa dés-orientation. Mais comme a pu l'écrire A. Besnault-Levita, et en écho à ce qui a pu être écrit quelques paragraphes plus haut, « là où s'insinuent les manques, dans les failles d'une énonciation marquée par les flottements et le brouillage émerge le sujet producteur d'un discours qui ne stabilise pas le mouvement du sens mais en désigne l'inépuisable réserve¹⁶⁵. »

De cette rencontre sous forme de jeu de cache-cache entre instance narrative et lecteur naît la création textuelle, alliance de tissage serré, de vides, et d'investissement de la part du lecteur qui comblera, ou non, ces vides, et acceptera, ou non, le jeu de cache-cache. « Le texte n'existe pas. Ce qui existe bel et bien, ce sont les traces, généralement éparpillées et impossibles à réunir de façon exhaustive, d'un processus de création, de négociation, d'obstination et d'hésitation qui reste comme tel insaisissable », écrit Yves Citton¹⁶⁶. Sous la direction anticipatrice du maître du jeu qu'est Katherine Mansfield, la dynamique textuelle virtuelle mais créative s'installe entre un narrateur à la fois guide et joueur fourbe, et un lecteur invité à accepter les règles du jeu, sans toutefois jamais être dupe.

¹⁶⁵ BESNAULT-LEVITA, *op. cit.*, p.98.

¹⁶⁶ CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007, pp. 85-86.

CONCLUSION

Avant d'être une représentation du deux, avant d'être une interaction à deux ou plus, la rencontre selon Mansfield fait donc apparaître à celui qui saura lire son œuvre l'importance de l'individu en tant qu'unité sensorielle, émotionnelle, et psychologique. C'est ainsi que les nouvelles permettent de placer au premier plan la notion de l'intime. L'auteure fait glisser la focalisation du courant de conscience à un cosmos intime élargi, puisqu'il déborde de l'individu à l'autre humain, mais implique également le non-humain, et rend plus incertaine la frontière entre animé et inanimé.

Cette priorité accordée à l'expérience intime se concrétise dans les nouvelles au prix d'un travail stylistique d'une minutie extrême mais aussi d'une intellectualisation philosophique originale. Car Mansfield ne craint pas le mélange des influences et en appelle à la suprématie de l'empirisme inspiré des Lumières, autant qu'à l'épistémologie qui lui a fait suite, et à la phénoménologie qui était plus contemporaine à l'auteure.

Cet amalgame est finalement un pré-requis pour l'auteure pour qui la rencontre s'avère être l'événement symptomatique révélateur des errances identitaires de ses personnages. Celle-ci s'inscrit au sein du parcours identitaire de l'individu : la maturation de tout un chacun dépend de sa capacité à stabiliser à la fois le flux identitaire et sa fragmentation. Car la rencontre se situe en amont comme en aval de ce travail identitaire. En amont, elle révèle les failles, ruptures, ou manques. En aval, elle participe d'une tentative de rapatriement des fragments en un tout cohérent qui formera le cosmos intime, malgré la complexité de ses matérialisations affectives et psychologiques.

Les femmes sont, les premières, objets du regard éclairé de Katherine Mansfield – on n'en attendait pas moins de la part d'un auteur souvent classée dans la littérature féminine. Mais l'angle choisi pour ce travail de recherche permet de confirmer – si c'est encore nécessaire – que Mansfield n'est pas un écrivain féministe. Certes, la rencontre permet de constater que l'intersubjectivité se joue très souvent dans un rapport de force entre femmes ou entre hommes et femmes. Le second se caractérise à la fois par un détachement face aux valeurs et postures du masculin et par une agressivité parfois insoupçonnée des femmes envers les hommes. Le schéma, critiqué par les féministes, se manifeste sans aucun doute possible, mais s'inverse également, rééquilibrant ainsi le stéréotype de la domination masculine. Si l'œuvre de Mansfield doit être féminine, c'est moins parce qu'elle éclaire cette interaction homme-femme que parce qu'elle s'intéresse à une interaction entre femmes qui a fait l'objet d'un intérêt intellectuel plus restreint. On découvre ainsi le déni de solidarité féminine face à l'autre masculin et le rapport masochiste à sa propre communauté. L'individualisme n'est toutefois pas l'unique cause de ce déni égocentré qui fait échec à la

rencontre. Le cosmos intime se caractérise par une hypertrophie qui contribue largement à la solitude féminine. Cet ensemble de constatations fait de Mansfield une représentante de cette « female aesthetic » qu'Elaine Showalter différencie de l'esthétique féminine et de l'approche féministe¹, et qui accorde une nouvelle dimension à la femme en explorant la question du retrait féminin par une attention accrue à la dimension psychologique. Il est toutefois des modes de contact entre ces femmes qui se situent au-delà du dicible et du visible que Mansfield ne laisse que deviner et que son œuvre inachevée ne permettra jamais véritablement de définir, ou même de cerner.

Mais l'ombre d'une aliénation est là, imprimée au plus profond des esprits, encodée dans le texte. La radicalité de l'autre est une expérience affective et psychologique, plus qu'ontologique. Chacun dans son cosmos élargi est impliqué dans une quête de l'autre en même temps que replié, obsédé par la quête de soi, et ainsi écartelé. Doit-on d'ailleurs parler de radicalité aliénante ? Chez Katherine Mansfield, il serait plus approprié de parler de monades individuelles en mouvement flottant, chacune pouvant à tout instant ou bien entrer en collision avec l'autre ou bien pénétrer l'autre. Chacune pouvant aussi irrémédiablement dériver vers un ailleurs mental d'où il semble difficile de revenir. L'exil est une destination plus aisée à atteindre que ne l'est l'autre. La question du lien noué par la rencontre ne se pose plus alors : ni les liens du sang ni les liens familiaux, et encore moins les liens institutionnels ne garantissent le rattachement à un port.

Restent ces portraits de femmes en trois dimensions, dont la profondeur révèle l'approche sans concession ni complaisance pour laquelle a optée Katherine Mansfield. L'échec du deux est souvent le fait de structures socioculturelles et des faiblesses masculines, mais il est aussi le produit avorté d'un mouvement porté par des êtres immatures, frustrés par la dépendance sociale, incapable de renoncer à la dépendance affective et pourtant toujours en quête d'autonomisation. L'idéal fusionnel de la rencontre est finalement écartelé par une dialectique affective et psychologique des extrêmes : entre vides et débordements, entre matérialisations naturelles et illusions artificielles, les personnages de Mansfield sont

¹ Par contraste, la littérature dite « féminine » garde des liens très forts avec les valeurs traditionnelles victoriennes associées à la féminité tout en soulignant le besoin des femmes de s'accomplir en dehors de ses qualités domestiques ; la littérature dite « féministe » s'inscrit en réaction à la domination masculine victorienne, et dans l'optique d'une communauté de femmes qui s'affirme. SHOWALTER, « The Female Aesthetic. ». *In A Literature of Their Own*, pp. 240-262.

embarqués dans un mouvement qui ne peut s'arrêter sur une évidence ni affective ni psychologique. Le neutre n'existe pas.

Quel lecteur, pourtant, pourrait dire avoir terminé la lecture des nouvelles, refermé le recueil, écrasé par le poids des failles individuelles, des béances ou collisions à l'origine d'autant de rencontres avortées, en somme, par l'échec de l'événement nodal qu'est la rencontre ? Loin d'être fatalistes, les nouvelles doivent être lues au-delà des évidences diégétiques et structurelles, au-delà des schémas narratifs canoniques pour retrouver des espaces ou instants où l'accomplissement du deux est possible. Il se réalise alors dans l'éphémère, le symbolique, le phénoménologique, l'oblique : le sujet trouve l'autre sujet par l'entremise d'un tiers, sujet ou objet, mais ne cherche pas à le retenir. Portée par un double mouvement philosophique, inattendu, l'œuvre de Mansfield offre une perspective inédite en établissant un lien entre une ontologie d'inspiration romantique et un existentialisme anticipatoire postmoderne : le premier mouvement dit la nostalgie de l'autre, là où le second dit d'angoisse de l'autre et la solitude.

Cette association insolite n'est qu'une occurrence parmi tant d'autres dans les nouvelles: toutes sont à l'origine d'une forme inattendue de la rencontre qui se nomme l'entre-deux. La rencontre n'est donc pas uniquement un événement nodal inscrit dans le temps et l'espace, caractérisé par sa ponctualité. Elle est aussi une configuration. L'important est alors, pour que cet entre-deux soit viable, d'y trouver un équilibre et une satisfaction temporaires. Doit-on pour autant en conclure que le sujet selon Mansfield n'existe que sur une corde raide inconfortable ? Ce serait mal comprendre Katherine Mansfield, pour qui trouver l'entre-deux est au contraire créer une troisième voie au sein de paradoxes existentiels qui s'avèreraient inacceptables sans cette alternative. L'œuvre de Katherine Mansfield est en effet le lieu d'une constante réunion des contraires. Le règne du paradoxe se décline sous ses formes les plus ironiques, entre désir et frustration, besoin et indifférence, émerveillement et ombre de la mort, et refuse ainsi un déterminisme tout tracé où la balance de l'existence serait vouée à pencher d'un côté plus que d'un autre sans rééquilibrage possible. Mais plutôt que d'affirmer son refus du déterminisme, peut-être doit-on plutôt parler de son ouverture à l'indétermination et au flottement.

Cette ouverture se concrétise et est rendue accessible au lecteur sous des influences philosophiques, scientifiques et artistiques combinées. Très fortement marquée par les

révolutions psychanalytiques, et ce malgré ces réticences apparentes, Katherine Mansfield a élaboré, au fil de ses nouvelles, un système signifiant fondé sur une combinaison du symbolisme et de l'impressionnisme, support d'un signifié prégnant, mais flottant, où le sens est là sans jamais être totalement verbalisé. Saisir un sens, l'enfermer dans un mot, lui conférer, donc, une définition, serait mortifère. Seule la quête a une valeur.

Chacun est enclin à suivre cette quête perpétuelle d'accomplissement et de plénitude à travers l'autre – un autre qui semble insaisissable. Arrêter le cours du mouvement est précisément ce que contre quoi s'élève Mansfield. De même qu'elle expose à son lecteur le flux de pensées de ses personnages jusque dans ses plus secrets (et parfois sombres) recoins, elle donne à voir le flux des trajectoires humaines intérieures et extérieures. Si bien que la poétique de la rencontre est certes une écriture de l'événement ou de la configuration intersubjective, mais elle est aussi et surtout une écriture du mouvement, de l'exploration. Peu importe l'échec, voire les échecs, ou l'accomplissement de la rencontre en une métamorphose affective, l'essentiel est l'expérience en son sens premier, à savoir, le vécu empirique et non l'acquis. Que la poétique de la rencontre se renverse parfois en une poétique de l'errance ou de l'exil n'est qu'un problème de surface, tant que perdure le mouvement des esprits et des corps.

Chercher à repérer ce même mouvement à un niveau défini par les structures institutionnelles, socio-économiques, ou géopolitiques, a pu, au premier abord, paraître antithétique ou vain. C'est pourtant là que le subtil rapport de force entre des structures séparatrices (idéologiques ou matérielles) et dynamique des flux (idéologiques, humains ou matériels) est le plus subtilement mis en scène. Katherine Mansfield a su concrétiser par l'écriture le potentiel destructeur comme le potentiel fondateur des rencontres : le premier s'exprime sous l'influence des mouvements de masse idéologiques nationalistes alors que le second trouve sa source dans les affinités individuelles de l'auteure elle-même. La question même de la transnationalité renvoie le sujet à son espace intime.

Le mouvement confirme alors ce paradoxe entre ouverture et clôture, contrainte et libération. Recentrées vers un registre sociologique, puis géopolitique, ces dialectiques prennent d'autres noms, que les nouvelles, et plus particulièrement les nouvelles écrites par Mansfield en début de carrière, mettent au jour. L'ouverture de Mansfield à un éventail de personnages issus de nations diverses dit clairement que ses perspectives personnelles sont

larges et internationales. En revanche, la façon dont ceux-ci apparaissent et s'expriment offre un éclairage sur un monde moderne certes ouvert sur un plan géographique, mais refermé d'un point de vue idéologique : jingoïsme et eurocentrisme font loi, malgré les apparences. Les failles du discours du début de siècle laissent entrevoir les radicalismes nationalistes. L'art de Mansfield consiste à encoder ces radicalismes nationalistes dans la langue, ou plutôt dans les langues dont l'imperméabilité partielle rappelle à tous que la globalisation promise par une technologie du déplacement n'est pas une évidence mécanique, mais un effort intersubjectif.

Mais cet effort n'est pas de mise. Ironiquement, les signes que l'on voudrait être ceux de l'ouverture d'esprit sont des indicateurs criants d'un conservatisme certain. Les valeurs auxquelles on cherche à se rattacher pour signifier que l'étranger est le bienvenu sont certes solides, mais aussi sclérosées dans une posture idéalisée : hospitalité, famille, foyer deviennent, dans les nouvelles, des valeurs anachroniques, ou inadaptées. La tradition victorienne pèse encore de tout son poids, mais ce poids devient un fardeau. La rupture paraît inévitable : le vernis se craquèle. De façon tout aussi ironique, l'ouverture aux flux mondiaux qui se voudrait une tentative de globalisation des rapports humains, n'existe que sous une forme transitoire et organisée selon des routes pré-définies : la globalisation géographique n'existe qu'au prix de la stabilité et de l'ancrage.

Mais qu'a-t-on appris de la position de Katherine Mansfield elle-même, dans ces récits brefs où la pensée politique n'est que secondaire ? De son existence, on connaît ses origines bourgeoises, puis sa vie de bohème, menée au gré de ses humeurs, de ses amours, et de la maladie. Dans son œuvre, on reconnaît une double orientation similaire, entre conservatisme bourgeois et libéralisme. Car Mansfield s'avère être, d'une part, cette auteure qui donne à voir les petites gens autant que la société bourgeoise, et qui distribue son indulgence tendre, autant que ses commentaires acérés, indifféremment. C'est finalement cette indétermination, ce refus d'orienter sa plume en faveur des uns ou des autres qui fait d'elle une conservatrice : cette marque de prudence est en elle-même un refus du politique, et de l'implication qui devrait l'accompagner. Mais c'est là une analyse assez sévère, qu'il faut contrebalancer : le refus du politique dominant apparaît finalement plutôt comme un désir de déplacer les enjeux d'une problématique politique à une problématique culturelle. Il s'agit également d'un refus d'imposer une contre-doxa, et d'un choix consistant à orienter son travail sur des stratégies indirectes laissées à l'appréciation du lecteur. L'ambivalence permanente entre le refus du

commentaire et l'ironie fait d'elle cet esprit libre : son regard acéré produit des nouvelles où règne la voix sans complaisance d'une narratrice toute puissante dont le pouvoir repose sur son talent incomparable pour l'ironie. Espérer trouver qui est la véritable Mansfield dans son œuvre fictionnelle est finalement utopique. De même que ses écrits personnels n'ont jamais pu permettre de dresser un portrait politique ou même idéologique de l'auteure, ses écrits fictionnels tiennent le lecteur à distance de sa vérité, à supposer qu'une unique vérité existe en Katherine Mansfield – ce qui est très peu probable.

Lorsque vient le temps d'aborder la question coloniale, ou plutôt lorsqu'il est impossible de ne pas l'aborder, les représentations cèdent devant l'expérience. On en vient à accepter naturellement que le politique est presque hors-sujet et que le culturel et le naturel l'emportent. Pourtant, ce privilège accordé à ces deux aspects de la rencontre en contexte colonial n'empêche pas le rapport de force entre terre colonisée et colon. La violence idéologique, lorsqu'elle n'apparaît pas explicitement, se manifeste encore de façon latente. Rarement frontale, mais incrustée de façon extensive dans la terre et les âmes, elle se déplace et se concentre en des lieux symboliques plus que physiques. Mais où que soit distribuée cette violence, elle fait de la rencontre coloniale un événement ou une configuration qui renvoient l'idéologie de surface à ses motivations primitives. Mansfield rappelle également que ce rapport de force génère des perspectives artificielles qui biaisent la connaissance de l'autre culturel. Se pose alors la question de l'accès à une authenticité culturelle – question laissée sans réponse, bien que celle-ci semble peu encourageante.

L'œuvre de Mansfield permet de poser ce constat que l'histoire coloniale et post-coloniale a imposé face à l'imaginaire collectif : l'empire du début de siècle, aussi moderne fût-il, n'est pas un creuset de cultures. Accéder à la colonie n'est possible que pour certains, sous la contrainte (lorsque l'on parle de colonies de déportation), ou par esprit d'entreprise. Les études post-coloniales ont aussi démontré que le rapport entre représentants de la métropole (descendants de pionniers ou colons récents) et indigènes est préconçu comme étant soumis à la suprématie européenne, et, de ce fait, crée des oppositions violentes où l'un s'oppose par la force, puis met en place le système ségrégatif. Le rapport entre natif de la mère-patrie et représentants de la colonie est un rapport distant, établi à partir d'un contact rarement fondé sur un vécu. Les deux rapports se rejoignent lorsque la curiosité intellectuelle envers l'autre, si elle se manifeste, est nourrie par des représentations biaisées. Les fictions de Mansfield offraient à celui qui saurait les lire la possibilité de saisir cet état de fait. Entre un

conservatisme isolationniste et une modernité qui cherche vainement le contact, l'époque des nouvelles mansfieldiennes n'a pas encore choisi et subit autant qu'elle inflige les conséquences de cette indécision.

Gérer les conflits ou potentielles collisions idéologiques reste possible dans l'univers mansfieldien. Il ne s'agit certes pas de garantir un statut quo et une répartition des zones d'influence, car le rapport de force est inévitable. Mais extérioriser afin d'ouvrir une perspective distanciée ou déplacer cette même perspective sur un terrain autre est une solution possible. L'accès à une liminalité où l'autre social, national ou colonial pourra coexister avec soi exige de savoir mettre en œuvre, comme le fait Mansfield, des stratégies d'accommodation et d'adaptation. L'intolérable différence de l'autre en devient acceptable.

Ainsi, s'il faut trouver une forme de libéralisme dans l'œuvre de Katherine Mansfield, c'est dans cette révolution silencieuse de la rencontre avec l'autre qu'il faudra chercher. L'ouverture pour l'auteure signifie la création d'une troisième voie interculturelle où l'on tente d'effacer les signes de radicalisation. Un espace, aussi inattendu que possible, peut accueillir cette troisième voie : celui créé par et dans la langue elle-même, par et dans l'écriture de Mansfield. Les limites du langage en sont aussi ses atouts majeurs, et l'auteure s'est appliquée à les exploiter. Les surgissements de la langue sont donc devenus, sous sa plume, les surgissements d'un autre culturel ; ses ruptures ont mis au jour les contrastes culturels pour mieux les appréhender, sans conflit majeur qui créerait la schize, s'opposant ainsi à ceux qui ont affirmé le désir de Mansfield « to force [her country] into the vision of the Old World »². La Nouvelle-Zélande a ainsi pu trouver une place dans une littérature dominée par l'influence européenne qui ne relève ni de l'anecdote, ni de l'exotisme artificiel. Et plutôt que de forcer une harmonieuse et illusoire rencontre entre la colonie néo-zélandaise et la mère patrie, les réunions les plus inattendues, entre la France et la Nouvelle-Zélande, se sont produites sous l'impulsion d'une subjectivité guidée par la mémoire et les sens.

De même que l'espace qui est le sien, aussi restreint que pouvaient le faire paraître les structures narratives de surface, est pourtant international, et ne se limite en aucun cas à la Nouvelle-Zélande ou à la Grande-Bretagne, le temps qui est le sien est certes l'époque contemporaine à l'existence de l'auteure, mais il se dilate lui aussi jusqu'aux phases

² STURM, *op. cit.*, p. 219.

précoloniales de l'histoire mondiale et donne un aperçu anticipé de l'ère postmoderne. Si Mansfield est une nostalgique du temps passé, ce n'est que sur un plan personnel et affectif, et non sur un plan culturel. Toute trace de l'ère victorienne est teintée d'une lourdeur ou d'une dérision fanée. Peut-être peut-on se risquer à dire qu'elle est bien une moderne, donnant à voir les flux internationaux motivés par la globalisation du commerce et du tourisme, autant que les conflits réels ou symboliques déstructurants sur un plan social et géopolitique. On pourra encore dire que Katherine Mansfield est, par certains aspects, visionnaire : les traces d'une pensée postmoderniste sont récurrentes, sans pour autant dominer l'esprit des nouvelles. Pour définir l'œuvre de Mansfield, il faudra, plutôt que de la situer dans la modernité ou la postmodernité, parler de sa « contemporanéité », cette qualité qui garantit l'actualité : en plaçant les projecteurs sur les individus impliqués dans les structures, plus que sur les structures elles-mêmes, Katherine Mansfield assure la validité et la pérennité de ses observations, indépendamment du contexte immédiat qui les entoure.

Parfois postmoderne, souvent pré-moderne, Mansfield conçoit son rôle d'auteure comme celui de chef d'un orchestre symphonique où la diversité et le nombre d'instruments ne doit pas empêcher le mouvement harmonique et synchronique, malgré d'inévitables flottements. La métaphore pourrait n'être qu'une figure de style si Mansfield ne l'appliquait pas de façon aussi littérale que possible à une large partie de son œuvre, en produisant des nouvelles à mi-chemin entre écriture et composition musicale, mais aussi entre écriture et art pictural. Elle redessine ainsi le rôle de l'auteur, grand organisateur d'une réunion artistique qui couvre un siècle et demi d'expression artistique et littéraire, depuis le début du XIX^{ème} siècle, jusqu'au milieu d'un XX^{ème} siècle, dont elle a anticipé certaines tendances telles que le primitivisme ou le surréalisme.

La troisième partie de ce travail de recherche est donc soumise à la grande diversité du panorama artistique et culturel abordé dans l'œuvre de Katherine Mansfield. Le risque de produire un ensemble trop disparate pour être cohérent devait être pris, puisque l'auteure elle-même l'avait pris. Si je ne suis pas en mesure de me prononcer définitivement quant au résultat de mon travail, je peux en revanche affirmer que cette multiplicité, appliquée à l'œuvre de Mansfield, présente un aspect foisonnant, bouillonnant d'influences de tous ordres, qui ne craint ni les contradictions, ni l'innovation. Car malgré cela, il n'y a aucun signe de chaos dans les nouvelles, bien au contraire. La diversité des influences littéraires et artistiques atteint un degré de cohésion tout à fait remarquable grâce au travail de l'auteure, appliquée à

créer des zones de connexion entre ces influences, au moyen du seul outil fiable dont elle disposait : la technique. C'est un recouplement minutieux des techniques artistiques et littéraires qui lui a permis d'organiser son œuvre en l'enrichissant au moyen d'influences artistiques picturales ou musicales.

Les nouvelles se sont ainsi développées selon une logique d'abondance et de diversité, organisée autour d'un pilier central qu'est l'écriture, elle-même soutenue par le langage. Et ce sont justement les qualités sonores ou visuelles dénotatives et connotatives, de même que ses spécificités culturelles, qui permettent à cette hybridité d'exister de façon discrète mais prégnante dans les nouvelles les plus abouties techniquement. L'œuvre s'est ainsi développée sur une poétique de la rencontre des sens, en vue d'une globalisation de l'expérience de l'entrée en fiction. Une parfaite globalisation relève bien sûr de l'utopie artistique. Celle-ci rapproche un peu plus Mansfield des symbolistes. Mais Mansfield est parvenue, sans en faire un postulat créatif, à transformer l'entrée en lecture en une pénétration dans un univers fictionnel impressionniste à plusieurs dimensions.

L'œuvre devient ainsi un support interactif et pourtant immuable, par la manipulation de la langue, la personnalisation des contraintes littéraires, et l'organisation des règles typographiques. C'est ainsi que la fiction selon Mansfield se mue en invitation aux projections imaginaires, et que les codes fictionnels sont exploités de façon parfois non académique pour transformer les marques de fermeture narrative ou de stabilisation du sens en des espaces où le lecteur se voit accorder une autonomie partielle dans son expérience de lecture. C'est probablement ici que l'on trouvera une forme de rencontre la moins évidente, mais aussi une des plus abouties techniquement. Celle-ci qui se joue entre un lecteur auquel Mansfield accorde une très large attention, et un univers fictionnel peuplé et habité par un vaste champ émotionnel et culturel dont personnages et narrateurs sont les porteurs. Le texte devient une plateforme dont Mansfield jette les bases, creuse les fondements, jusque dans les moindres possibilités, afin que le lecteur puisse, à son tour, en explorer chaque recoin, et l'accommoder à son goût. La globalisation de l'expérience de lecture est complétée par une forme de quête de l'amalgame entre écriture et lecture, où le texte est une zone liminale et organique (sensuelle), fixé sur la page tel que l'a conçu Mansfield, et pourtant potentiellement en évolution permanente. L'important est ici de retenir que Mansfield accorde à l'écriture un pouvoir majeur : alors même que son époque s'écroulait matériellement et symboliquement, Katherine Mansfield voyait en l'écriture le lieu d'une incarnation des failles, en même temps

qu'un mode ultime de création du lien. « [...] to be a writer is *everything*. I *do* believe that the time has come for a 'new word' but I imagine the new word will not be spoken easily. People have never explored the lovely medium of prose. It is a hidden country still – I feel that so profoundly », écrivait-elle en 1919³. Katherine Mansfield a participé à cette exploration, et ouvert une voie originale qu'elle aurait très certainement approfondie si sa courte vie n'avait pas mis un terme prématuré à son parcours d'écrivain.

³ MANSFIELD, « July 1919. » *In The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, p. 136. Italiques de l'auteur.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGE DE RÉFÉRENCE

MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Penguin Classics, 2007.

2. ÉTUDES SUR KATHERINE MANSFIELD

2.1. Ouvrages biographiques

ALPERS, Anthony. *The Life of Katherine Mansfield*. New York: Viking, 1980.

BAKER, Ida. *Katherine Mansfield: The Memories of L.M.* London: Michael Joseph Ltd., 1971.

BODDY, Gillian. *Katherine Mansfield: the Woman and the Writer*. London: Penguin, 1988.

CARCO, Francis. *Souvenirs sur Katherine Mansfield*. Paris : Le Divan, 1934.

CARSWELL, John. *Lives and Letters: Katherine Mansfield, Beatrice Hastings, John Middleton Murry, S. S. Kotliansky, 1906-1957*. London: Faber & Faber, 1978.

CITATI, Pietro. *Brève Vie de Katherine Mansfield*. Trad. Brigitte PÉROL. Paris : Quai Voltaire, 1987.

CLARKE, Isabel C. *Katherine Mansfield: A Biography*. Wellington: The Beltane Book Bureau, 1944.

CRONE, Nora. *A Portrait of Katherine Mansfield*. Ilfracombe: Arthur H. Stockwell Ltd., 1985.

DUPUIS, Michel. *Katherine Mansfield: qui êtes-vous?* Lyon : La Manufacture, 1988.

FRANÇOIS PRIMO, J. L. *Le livret du mémorial Katherine Mansfield*. Monaco : Éditions de l'Acanthe, 1958.

FRIIS, Anne. *Katherine Mansfield: Life and Stories*. Copenhagen: Finar Munksgaard, 1946.

GORDON, Ian A. *Katherine Mansfield*. London: Longmans, Green & Co., 1954.

HENRIOT, Emile. « Le souvenir de Katherine Mansfield. » *In De Marie de France à Katherine Mansfield : Portraits de Femmes*. Paris : Plon, 1937, pp. 242-249.

MANSFIELD, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield*. Ed. John MIDDLETON MURRY. London: Constable, 1927.

---. *The Collected Letters of Katherine Mansfield*. Vol. I: 1903-1917. Ed. Vincent O'SULLIVAN, and Margaret SCOTT. Oxford: Clarendon Press, 1984.

---. *The Collected Letters of Katherine Mansfield*. Vol. II: 1918-1919. Ed. Vincent O'SULLIVAN, and Margaret SCOTT. Oxford: Clarendon Press, 1987.

---. *The Katherine Mansfield Notebooks*. Ed. Margaret SCOTT. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

---. *The Letters and Journals of Katherine Mansfield: A selection*. Ed. C. K. STEAD. London : Penguin Books, 1977.

---. *The Urewera Notebook*. Ed. Ian A. GORDON. Oxford: Oxford University Press, 1978.

MANTZ, Ruth, and MIDDLETON MURRY, John. *The Life of Katherine Mansfield*. Trad. Madeleine H. GUÉRITTE. Paris : Librairies Stock, Delamain et Boutelleau, 1935.

Mc NEISCH, Helen. *Passionate Pilgrimage: A Love Affair in Letters. Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry from the South of France, 1915-1920*. London: Michael Joseph Ltd., 1976.

MERLIN, Roland. *Le drame secret de Katherine Mansfield*. Paris : Éditions du Seuil, 1950.

MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: A Biography*. London: Hamish Hamilton, 1978.

MIDDLETON MURRY, John. *Katherine Mansfield et moi*. Trad. Nicole BORDEAUX et Maurice LACOSTE. Paris : Fernand Sorlot, 1941.

NORBURN, Roger. *A Katherine Mansfield Chronology*. London: Palgrave-MacMillan, 2008.

O' SULLIVAN, Vincent. *Katherine Mansfield's New Zealand*. London: Frederick Muller Ltd., 1975.

PERSON-PIÉRARD, Marianne. *La vie passionnée de Katherine Mansfield*. Paris : Nathan, 1979.

PRIEST, Ann-Marie. « Katherine Mansfield. » *In Great Writers, Great Lovers: The Reinvention of Love in the Twentieth Century*. Melbourne: Black Inc., 2006, pp. 141-171.

TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield : une vie secrète*. Trad. Anne DAMOUR. Paris : Éditions Bernard Coutaz, 1990.

2.2. Monographies critiques

ALLEN, Walter. « Katherine Mansfield. » *In The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press, 1981, pp. 165-175.

BENNET, Andrew. *Katherine Mansfield*. Tavistock: Northcote House in association with the British Council, 2004.

BERKMAN, Sylvia. *Katherine Mansfield: A Critical Study*. London: Oxford University Press, 1952.

BESNAULT-LEVITA, Anne. *Katherine Mansfield : Selected Stories, ou la voix du moment*. Paris : Messene, 1997.

BROWN, Judith. Chapitre 2 - Violence: Scott Fitzgerald, Fascination: K. Mansfield. *In Glamour in Six Dimensions: Modernism and the Radiance of Form*. Ithaca: Cornell University Press, 2009, pp. 36-53.

BURGAN, Mary. *Illness, Gender, and Writing*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

CHATTERJEE, Atul Chandra. *The Art of Katherine Mansfield*. New Delhi: S. Chand & Company Ltd., 1980.

DALY, Saralyn R. *Katherine Mansfield*. Rev. ed. New York: Twayne Publishers, 1994.

DABA-BÜCHEL, Marianne. *Katherine Mansfield's Dual Vision : Concepts of Duality and Unity in her Fictional Work*. Bern: Francke Verlag, 1995.

MURPHY DICKSON, Katherine. *Katherine Mansfield's New Zealand Stories*. Oxford: University Press of America, 1998.

DUNBAR, Pamela. *Radical Mansfield: Double Discourse in Katherine Mansfield's Short Stories*. New York: St. Martin's Press, 1997.

FERRAL, Charles, and STAFFORD, Jane, eds. *Katherine Mansfield's Men*. Wellington: Katherine Mansfield Birthplace Society in association with Steel Roberts Publishers, 2004.

FOOT, John. *The Edwardianism of Katherine Mansfield*. Wellington: Brentwood Press, 1969.

FULLBROOK, Kate. *Katherine Mansfield*. Brighton: The Harvester Press, 1986.

HANSON, Claire. *The Critical Writings of Katherine Mansfield*. Basingstoke: MacMillan Press Ltd., 1987.

HANSON Claire, and GURR, Andrew. *Katherine Mansfield*. London: The MacMillan Press, 1981.

HARMAT, Andrée-Marie, ed. *Selected Stories. Katherine Mansfield*. Paris : Ellipses, 1997.

HORMASJI, Nariman. *Katherine Mansfield: An Appraisal*. London: Collins Bros & Co. Ltd, 1967.

JOHNSTON, Cecil Eustace. « The Genius of Katherine Mansfield. » *In An Infinity of Questions: a Study of the Religion of Art, and of the Art of the Religion in the Lives of Five Women*. New York: Longmans, 1946, pp. 53-78.

JOUBERT, Claire. « Katherine Mansfield : une herméneutique féminine. » *In Lire le Féminin: Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*. Paris : Messene, 1997, pp. 61-111.

KAPLAN, Sydney Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. New York: Cornell University Press, 1991.

KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield: The View from France*. Oxford: Peter Lang, 2008.

KOBLER, J. F. *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

LAWLOR, P. A. *The Loneliness of Katherine Mansfield*. Wellington: The Beltane Book Bureau, 1950.

---. *The Mystery of Maata. A Katherine Mansfield Novel*. Wellington: The Beltane Book Bureau, 1946.

MARTINSON, Deborah. *In the Presence of an Audience: The Self in Diaries and Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2003.

MICHEL, Paulette, and DUPUIS, Michel, eds. *The Fine Instrument: Essays on Katherine Mansfield*. Sydney: Dangaroo Press, 1989.

MOORE, Virginia. « Katherine Mansfield ». *In Distinguished Women Writers*. Port Washington: Kennikat Press, 1968, pp. 235-253.

MORAN, Patricia. *Word of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield & Virginia Woolf*. Charlottesville: University of Virginia, 1996.

MORROW, Patricia D. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1993.

MOUNIC, Anne. *Psyché et le secret de Perséphone : prose en métamorphose, mémoire et réaction : Katherine Mansfield, Catherine Pozzi, Anna Kavan, Djuna Barnes*. Paris : L'Harmattan, 2004.

MURRAY, Heather Maynard. *Double Lives: Women in the Stories of Katherine Mansfield*. Dunedin: University of Otago Press, 1990.

- NATHAN, Rhoda, ed. *Critical Essays on K. Mansfield*. New York: G. K. Hall, 1993.
- NEW, W.H. *Reading Mansfield and Metaphors of Form*. London: McGill - Queen's University Press, 1999.
- NEWMAN, Hilary. *Virginia Woolf and Katherine Mansfield: A Creative Rivalry*. London: Cecil Woolf Publishers, 2004.
- O' SULLIVAN, Vincent. « *Finding the Pattern, Solving the Problem* »: *Katherine Mansfield the New Zealand European, an Inaugural Address Delivered on 11 October 1988*. Wellington: Victoria University Press, 1989.
- PARKIN-GOUNELAS, Ruth. *Fictions of the Female Self: Charlotte Brontë, Olive Shreiner, Katherine Mansfield*. Basingstoke: MacMillan, 1991.
- PAUL, Mary. *Her Side of the Story: Readings of Mander, Mansfield, and Hyde*. Dunedin: University of Otago Press, 1999.
- PICHARDIE, Jean-Paul. *Katherine Mansfield : Selected Stories*. Paris : Didier Erudition – CNED, 1997.
- PILDITCH, Jan. *The Critical Response to Katherine Mansfield*. London: Greenwood Press, 1996.
- RILLO, Lila E. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Buenos Aires: English Pamphlet, 1944.
- ROBINSON, Roger, ed. *Katherine Mansfield: In from the Margin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.
- SÉLLEI, Nora. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Personal and Professional Bond*. Frankfurt: Peter Lang, 1996.
- SEWELL, Arthur. *Katherine Mansfield: A Critical Essay*. Auckland: The Unicorn Press, 1936.
- SMITH, Angela. *Katherine Mansfield: A Literary Life*. London: Palgrave, 2000.
- . *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: a Public of Two*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- STONE, Jean E. *Katherine Mansfield: Publications in Australia, 1907-1909*. Sydney: Wentworth Books, 1977.
- VAN GUSTEREN, Julia. *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

2.3. Articles critiques

2.3.1. Parutions spéciales sur Katherine Mansfield

Commonwealth: Essays and Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield » 4 (1997).

DUBOIS, Dominique, LEPALUDIER, Laurent et SOHIER, Jacques, dir. *Les nouvelles de Katherine Mansfield : Actes du Colloque des 16 et 17 janvier 1998*. Angers : Presses Universitaires d'Angers, 1998.

Études Britanniques Contemporaines, revue de la SEAC. Numéro spécial « Hanif Kureishi, Katherine Mansfield » 13 (1998).

Katherine Mansfield Studies 1 (2009).

Katherine Mansfield Studies 2 (2010).

Modern Fiction Studies. Numéro spécial « Katherine Mansfield » 24.3 (1978).

Société de Psychanalyse Freudienne, ed. *Invention du Féminin. Actes du Colloque « Invention du féminin » des 18 et 19 novembre 2000*. Paris : Editions Campagne Première, (2002) 2006.

2.3.2. Articles

ANDERSON, Walter E. « The Hidden Love Triangle in Mansfield's "Bliss". » *Twentieth Century Literature* 28.4 (1982), pp. 397-404.

BALDISHWILER, Eileen. « Katherine Mansfield's Theory of Fiction. » *Studies in Short Fiction* 7.3 (1970), pp. 421-432.

BEACH, Joseph Warren. « Katherine Mansfield and Her Russian Master. » *Virginia Quarterly Review* 27.4 (1951), pp. 604-608.

BELITT, Ben. « The Lives of Katherine Mansfield. » *Virginia Quarterly Review* 30.1 (1954), pp.151-154.

BOYLE, Ted E. « The Death of the Boss: Another Look at Katherine Mansfield's "The Fly". » *Modern Fiction Studies* 11:2 (1965), pp.183-185.

BROOK, Richard. « Disapprobation, Disobedience, and the Nation in Katherine Mansfield's New Zealand Stories. » *Journal of New Zealand Literature* 26 (2006), pp. 58-72.

BUSCH, Frieder. « Katherine Mansfield and Literary Impressionism. » *Arcadia: International Journal for Literary Studies* 5 (1970), pp. 58-76.

CITRON, Pierre. « Katherine-Mansfield et la France. » *Revue de Littérature Comparée* 20 (1940), pp.173-193.

CLAYTON, Cherry. « Olive Schreiner and Katherine Mansfield: Artistic Transformations of the Outcast Figure by Two Colonial Women Writers in Exile. » *English Studies in Africa* 32.2 (1989), pp.109-119.

COLES, Gladys Mary. « Katherine Mansfield and William Gerhardie. » *Contemporary Review* 229.1326 (1976), pp.32-40.

CORNET-GENTILLE D'ARCY, Chantal. « Katherine Mansfield's "Bliss": "the rare fiddle" as Emblem of the Political and Sexual Alienation of Woman. » *Papers on Language and Literature: a Quarterly Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 35 (1999), pp. 244-269.

DARRHON, Christine. « "Blown to Bits!": Katherine Mansfield's "The Garden-Party" and the Great War. » *Modern Fiction Studies* 44.3 (1999), pp. 513-539.

DAVIN, Daniel M. « The New-Zealand Novel. » *Royal Society of Arts Journal* 110.5072, (1962), pp. 586-598.

DAVIS, Robert M. « The Unity of "The Garden Party". » *Studies in Short Fiction* 2.1 (1964), pp. 61-65.

DELANY, Paul, « Short and Simple Annals of the Poor: Katherine Mansfield's "The Doll's House". » *Mosaic* 10.1 (1976), pp. 7-17.

DICKINSON, J. W. « Katherine Mansfield and S. S. Kotelianski. » *Revue de Littérature Comparée* 45.1 (1971), pp. 79-99.

DOWLING, David. « Mansfield's "Something Childish but Very Natural". » *Explicator* 38.3 (1980), pp. 44-46.

FORT, J. B. « Katherine Mansfield et lui. » *Études Anglaises* 5 (1952), pp. 59-65.

GILBERT, Sandra M. « Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War. » *Signs* 8.3 (1983), pp. 422-450.

HENSTRA, Sarah. « Looking the Part: Performative Narration in Djuna Barnes's Nightwood and Katherine Mansfield's "Je Ne Parle Pas Français". » *Twentieth Century Literature* 46.2 (2000), pp. 125-142.

HULL, Robert L. « Alienation in "Miss Brill". » *Studies in Short Fiction* 5.1 (1967), pp.74-76.

JUSTUS, James. « Katherine Mansfield: The Triumph of Egoism. » *Mosaic* 6.3 (1973), pp. 13-22.

KING, R. S. « Francis Carco's *Les Innocents* and Katherine Mansfield's "Je ne Parle pas Français". » *Revue de Littérature Comparée* 47.3 (1973), pp. 427-441.

KLEINE, Don W. « An Eden for Insiders: Katherine Mansfield's New Zealand. » *College English* 27.3 (1965), pp. 201-209.

---. « The Chekhovian Source of "Marriage la Mode". » *Philological Quarterly* 42.2 (1963), pp. 284-288.

---. « Katherine Mansfield and the Prisoner of Love. » *Critique* 3.2 (1960), pp. 20-33.

MAJUNDAR, Saikat. « Katherine Mansfield and the Fragility of Pakeha Boredom. » *Modern Fiction Studies* 55.1 (2009), pp. 193-194.

MANDEL, Miriam B. « Reductive Imagery in "Miss Brill". » *Studies in Short Fiction* 26 (1989), pp. 473-477.

MASGRAU-PEYA, Elisenda. « Towards a Poetics of the "unhomed": The House in Katherine Mansfield's "Prelude" and Barbara Hanrahan's *The Scent of Eucalyptus*. » *Antipodes*, 18 (2004), pp. 47-62.

MATTHEWS, Peter. « Myth and Unity in Mansfield's "At the Bay". » *Journal of New Zealand Literature* 23 (2005), pp. 47-61.

MARTIN, David W. « Chekhov and the Modern Short Story in English. » *Neophilologus* 71 (1987).

---. « The Quest for Katherine Mansfield. » *Biography* 1.3 (1978), pp. 51-64.

MICHEL-MICHOT, Paulette. « Katherine Mansfield's "The Fly": An Attempt to Capture the Boss. » *Studies in Short Fiction* 11.1 (1974), pp.85-92.

MITCHELL, Lawrence. « Katherine Mansfield and the Aesthetic Object. » *Journal of New Zealand Literature* 22 (2004), pp. 31-54.

---. « Katherine Mansfield and "the Man who Came to Tea". » *Journal of Modern Literature* 18. 1 (1992), pp. 147-154.

MIZUTA, Keiko. « Katherine Mansfield and the Prose Poem. » *Review of English Studies* 39.153 (1988), pp. 75-83.

MORAN, Patricia, « Unholy Meanings: Maternity, Creativity, and Orality in Katherine Mansfield. » *Feminist Studies* 17.1 (1991), pp.105-125.

MORTELIER, Christiane. « Le Talent dramatique de Katherine Mansfield. » *Études Anglaises* 26.4 (1973), pp. 385-398.

NEAMAN, Judith. « Allusion, Image, and Associative Pattern: The Answers in Mansfield's "Bliss". » *Twentieth Century Literature* 32 (1986), pp. 242-254.

NEBEKER, Helen E. « The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss". » *Modern Fiction Studies* 28 (1972-1973), pp. 545-551.

PARKIN-GOUNELAS, Ruth. « Katherine Mansfield's Piece of Pink Wool: Feminine Signification in "The Luftbad". » *Studies in Short Fiction* 27.4 (1990), pp. 495-508.

RICH, Jennifer. « An Overview of 'The Garden Party'. » *Gale Online Encyclopedia*. Detroit: Gale Literature Resource Centre. 13 juin 2010. <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=44bl>>.

ROSS, Gordon N. « Klaymongso in Mansfield's "The Man Without a Temperament". » *Studies in Short Fiction* 18.2 (1981), pp. 179-180.

STRATCHAN, Walter J. « Virginia Woolf and Katherine Mansfield: Facets of a Relationship. » *Contemporary Review* 256.1488 (1990), pp. 16-21.

SUTHERLAND, Ronald. « Katherine Mansfield: Plagiarist, Disciple, or Ardent Admirer? » *Critique* 5.2 (1962), pp. 58-76.

TAYLOR, Donald S. « Crashing the Garden Party. » *Modern Fiction Studies* 4.4 (1958-1959), pp. 361-364.

THOMAS, J. D. « Symbolism and Parallelism in "The Fly". » *College English* 22 (1961), pp. 256-262.

WALKER, Warren. « The Unresolved Conflict in "The Garden Party". » *Modern Fiction Studies* 3.4 (1957-1958), pp. 354-358.

WRIGHT, Celeste. « Darkness as a Symbol in Katherine Mansfield. » *Modern Philology* 12 (1954), pp. 204-207.

ZORN, Marylin. « Visionary Flowers: Another Study of Katherine Mansfield's "Bliss". » *Studies in Short Fiction* 17.2 (1980), pp. 141-144.

2.4. Thèses

ASH, Susan E. « Narrating a Female (Subject)ivity. » Thèse de Doctorat. University of Otago, 1990.

DOWLING, D. H. « Katherine Mansfield. » Thèse de Doctorat. University of Toronto, 1976.

LAMY-VIALLE, Elisabeth. « L'objet dans la littérature britannique de l'entre-deux guerres. » Thèse de doctorat. Université Paris 3, 1995.

ROHRBERGER, Mary H. « The Art of Katherine Mansfield. » Thèse de Doctorat. Ann Arbor University, 1977.

3. THÉORIE LITTÉRAIRE

3.1. Critique Littéraire

MANSFIELD, Katherine. *Novels and Novelists*. Ed. John MIDDLETON MURRY. London: Constable, 1930, p. 9. 15 octobre 2010. <<http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-ManNove.html>>.

3.2. Théorie Générale

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal et RIGAULT, Claude. *L'univers du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996.

LECERCLE, Jean-Jacques et SHUSTERMAN, Ronald. *L'emprise des signes*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

LODGE, David. *The Art of Fiction*. London: Secker & Warburg, 1992.

MOUNIER, Jacques. *Exil et littérature*. Grenoble : Ellug, 1986.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, (1873) 1986.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, (1940) 1969.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, (1948) 1985.

TALLACK, Douglas, ed. *Literary Theory at Work*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan, ed. *Théorie de la littérature*. Trad. Tzvetan TODOROV. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

3.3. Théorie de la nouvelle

HANSON, Claire. *Short Stories and Short Fiction: 1880-1980*. London: MacMillan, 1985.

LOUVEL, Liliane. « Figurer la nouvelle: notes pour un genre pressé ». *Aspects de la Nouvelle, Cahiers de l'Université de Perpignan* 18 (1995), pp. 77-122.

LOUVEL, Liliane et VERLEY, Claudine. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995.

POE, Edgar, Allan. « The Philosophy of Composition ». *Graham's Magazine* 28:4 (1846), pp. 163-167. 12 mai 2011. <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>.

SHAW, Valerie. *The Short Story : A Critical Introduction*. London: Longman, (1983) 1994.

TIBI, Pierre. « Pour une Poétique de l'Épiphanie. » *Aspects de la Nouvelle. Cahiers de l'Université de Perpignan, Numéro spécial* 18 (1995), pp. 183-235.

3.4. Théorie du roman

JOSIPOVICI, Gabriel, ed. *The Modern English Novel: the Reader, the Writer, and the Work*. London: Open Books, 1976.

VANBERGEN, Pierre. *Pourquoi le roman*. Paris : Nathan, 1974.

3.5. Théorie moderniste

BERMAN, Amanda. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction: an Introduction*. London: Prentice Hall, 1998.

3.6. Théorie de la lecture

CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. London: Routledge, 1978.

JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.

4. ÉTUDES SUR LE GENRE

BADINTER, Elisabeth. *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel (XII^{ème}-XX^{ème} siècle)*. Paris : Flammarion, 1980.

BADINTER, Elisabeth. *Le conflit : la femme et la mère*. Paris : Flammarion, 2010.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

BONNET, Marie-Jo. *Les relations amoureuses entre les femmes*. Paris : Odile Jacob, (1995) 2001.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Vol. II. Paris : Gallimard, (1949) 1976.

DECOTTIGNIES, Jean, ed. *Physiologie et mythologie du « féminin »*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1989.

ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie. *Mères-filles : une relation à trois*. Paris : Albin Michel, 2002.

FADERMAN, Lilian. *Surpassing the Love of Men*. London: The Women's Press Ltd, 1995.

GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic : the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

HEINICH, Nathalie. *États de femmes*. Paris : Gallimard, 1996.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.

---. *Éthique de différence sexuelle*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.

MEYER SPACKS, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Avon, 1975, p. 200.

PASTRE, Geneviève. *De l'amour lesbien*. Paris : Éditions Horay, (1980) 2004.

PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press Limited, 1981.

SCHAEFFER, Jacqueline. « Antagonisme et Réconciliation entre Féminin et Maternel. » *Dialogue. Recherches cliniques et sociologiques sur le couple et la famille* 169 (2005), pp. 5-18.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

---. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*. London: Virago, (1985) 1987.

TODD, Janet. *Women's Friendship in Literature*. New York: Columbia University Press, 1980.

5. THÉORIE POST-COLONIALE

ANDERSON, Amanda. *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national*. Trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT. Paris : La Découverte, (1996) 2002.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, and TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, (1989) 2000.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

DABYDEEN, David, GILMORE, John, and JONES, Cecily, eds. *The Oxford Companion to Black British History*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GILROY, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* London: Routledge, 2004.

---. *Between Camps: Nations, Culture and the Allure of Race*. London: Routledge, 2004.

---. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

---. *The Empire Strikes Back*. Birmingham: Hutchinson & Co., Centre for Contemporary Cultural Studies, 1982.

« Golliwog and Racism. » *Golliwogg*. 10 janvier 2011 <<http://www.golliwogg.co.uk/racism.htm>>.

KEOWN, Michelle. *Pacific Islands Writings*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KING, Bruce, ed. *New National Literatures*. Oxford: Clarendon Press, 1996

McLEOD, John, ed. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. London: Routledge, 2007.

NAIRN, Tom. *The Break-up of Britain*. 3rd ed. London: Verso, (1977) 2003.

SAÏD, Edward. *Culture et impérialisme*. Trad. Paul CHEMLA. Paris : Fayard, 2000.

TALIB, Ismail S. *The Language of Postcolonial Literatures: An Introduction*. London: Routledge, 2002.

TAYLOR, Charles. *Multiculturalism*. Exp. ed. Princeton: Princeton University Press, 1994.

6. OUVRAGES SUR LA NOUVELLE-ZÉLANDE

BORNHOLDT, Jenny, and O'BRIEN, Gregory, eds. *The Colour of Distance: New Zealand Writers in France and French Writers in New Zealand*. Wellington: Victoria University Press, 2005.

LANE, Dorothy F. *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*. New York: Peter Lang, 1995.

STURM, Terry, ed. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Auckland: Oxford University Press, 1991.

TOLRON, Francine. *La Nouvelle-Zélande : du duel au duo ? Essai d'histoire culturelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000.

7. THÉORIE PSYCHIATRIQUE ET PSYCHANALYTIQUE

ASSOUN, Paul-Laurent. *Que sais-je ? Le fétichisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

FREUD, Sigmund. « État amoureux et hypnose ». In *Essais de psychanalyse*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Éditions Payot et Rivages, (1920) 2001.

---. *Inhibition, symptôme et angoisse*. Trad. Joël DORON, et Roland DORON. Paris : Presses Universitaires de France, (1925) 1993.

---. « *L'inquiétante étrangeté* » et autres essais. Trad. Fernand CAMBON. Paris : Gallimard, (1919) 1985.

---. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. Jean LAPLANCHE. Paris : Presses Universitaires de France, (1894-1924) 1999.

---. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Trad. Serge JANKELEVITCH, Serge. Paris : Éditions Payot, (1901) 1972.

----. « Pulsion et destin des pulsions ». In *Métapsychologie*. Trad. Jean LAPLANCHE et J. B. PONTALIS. Paris : Gallimard, (1915) 1986.

--. *Totem et tabou*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Éditions Payot, (1913) 1965.

---. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. P. KËPPEL. Paris : Gallimard, (1905) 1987.

FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph. *Études sur l'hystérie*. Trad. Anne BERMAN. Paris : Presses Universitaires de France, (1895) 2000.

HORNEY, Karen. *La psychologie de la femme*. Trad. Georgette RINTZLER. Paris : Éditions Payot et Rivages, (1969) 2002.

LAPLANCHE, Jean. *Vie et mort en psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, (1970) 2008.

MINKOWSKI, Eugène. *La schizophrénie*. Paris : Éditions Payot et Rivages, (1927) 1997.

8. THÉORIE ANTHROPOLOGIQUE

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

LE BRETON, David. *Des visages*. Paris : Métailié, 1992.

---. *La peau et la trace*. Paris : Métailié, 2003.

LEMARDELEY, Marie-Christine et TOPIA, André, ed. *L'empreinte des choses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

9. SEMIOLOGIE

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 4^{ème} ed. Paris : Presses Universitaires de France, (1957) 1964.

BARTHES, Roland. « La chambre claire. » In *Œuvres complètes*. Tome V, 1977-1980. Ed. Eric MARTY. Paris : Éditions du Seuil, (1995) 2002, pp. 785-890.

---. « L'effet de réel. » *In Œuvres complètes*. Tome III, 1968-1971. Ed. Eric MARTY. Paris : Éditions du Seuil, (1995) 2002, pp. 25-32.

---. « Le plaisir du texte. » *In Œuvres complètes*. Tome IV, 1977-1980. Ed. Eric MARTY. Paris : Éditions du Seuil, (1994) 2002, pp. 217-261.

---. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Éditions du Seuil, (1972) 1982.

---. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

---. « Système de la mode. » *In Œuvres complètes*. Tome II, 1962-1967. Ed. Eric MARTY. Paris : Éditions du Seuil, (1994) 2002, pp. 895-1192.

BROOKS, Peter. *Body Work*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.

DANON-BOILEAU. *Le Sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*. Paris : Ophrys, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.

MATHIS, Gilles, ed. *Le cliché*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

SHANNON, Claude E. et WEAVER, Warren. *Théorie mathématique de la communication*. Trad. J. COSNIER, G. DAHAN G. et S. ECONOMIDES. Paris : C.E.P.L., 1975.

SONTAG, Susan. *On Photography*. London: Penguin, 1979.

10. THÉORIE THANATOTÉLICIENNE

CHORON, Jacques. *La mort et la pensée occidentale*. Paris : Éditions Payot, 1969.

MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

THOMAS, Louis-Vincent. *Que sais-je ? La mort*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

11. OUVRAGES PHILOSOPHIQUES

BARTHES, Roland. *Le neutre, séminaire de Roland Barthes au Collège de France*. Ed. Thomas CLERC. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*. 4^{ème} ed. Paris : Presses Universitaires de France, (1922) 2009.

---. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses Universitaires de France, (1889) 1970.

---. *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, (1896) 1965.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

---. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, (1968) 1997.

---. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.

---. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.

---. « La différence. » *In Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972, pp. 1-29.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La phénoménologie de l'esprit*. Trad. Jean-Pierre LEFEVRE. Paris : Aubier, (1807) 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*. Trad. François VEZIN. Paris : Gallimard, (1927) 1986.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

LECERCLE, Jean-Jacques. *La violence du langage*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Flammarion, (1755) 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

12. OUVRAGES USUELS

REY, Alain, dir et MORVAN, Danièle, ed. *Dictionnaire culturel en langue française*. Vol. 3. Paris : Robert, 2005.

Dictionnaire de la langue française Lexis. Paris : Larousse, 1999.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. *Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

BAUMGARTNER, Emmanuèle et MENARD, Philippe. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.

Encyclopædia Britannica, Vol. 3. 15th ed. London: Encyclopædia Britannica, Inc., (1974) 2003.

Encyclopædia Britannica, Vol. 28. 15th ed. London: Encyclopædia Britannica, Inc., (1974) 2003.

TAMISIER, Christophe. *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse-Bordas, (1991) 1999.

Le petit Larousse illustré. Paris : Larousse, 2000.

DUBOIS, J., MITERRAND, H. et DAUZAT, A. *Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse, 2007.

LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

SOANES, Catherine, and STEVENSON, Angus, eds. *Concise Oxford English Dictionary*. 11th ed., rev. Oxford: Oxford University Press, 2008.

13. HISTOIRE DE L'ART

13.1. Théorie générale de l'Art

CANUDO, Ricciotto. *Manifeste des sept arts*. Paris : Séguier, (1923) 1995.

Encyclopédie de l'art. Paris : Le Livre de Poche, 2000.

GOLDESTEIN, Jean-Pierre. « Images de Textes ». In LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, dir. *Texte/image : nouveaux problèmes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. Serge JANKELEVITCH. Paris : Aubier, (1835-1837) 1944.

PARMESANI, Loredena. *L'art du XX^{ème} siècle : mouvements, théories, écoles et tendances, 1900-2000*. Trad. Béatrice ARNAL. Milan : Skira, 2006.

RENSSELAER, Lee W. *Ut pictura poesis*. Trad. Maurice Brock. Paris : Macula, 1991.

13.2. Arts graphiques

COUPERIE, Pierre, et alt. *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris : Musée du Louvre-Musée des Arts Décoratifs, 1967.

LE RIDER, Jacques. *Les couleurs et les mots*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris : Flammarion, 1969.

13.3. Cinéma

BARDÈCHE, Maurice et BRASILLACH, Maurice. *Histoire du cinéma. Tome I : Le Cinéma Muet*. Paris : Les Sept Couleurs, 1964.

BOUSSINOT, Roger, dir. *L'encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas, 1967.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

JOST, François. *L'œil-caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, Récit filmique*. Paris : Nathan : 1989.

VANOYE, Francis, FREY, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Le cinéma*. Paris : Nathan, 1998.

14. ŒUVRES LITTÉRAIRES

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, (1985) 1996.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. 3rd ed. London: Norton & Company, (1813) 2001.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin, (1847) 1994.

CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland & Through the Looking-Glass*. London: Worsdworth, (1865; 1871) 2001.

COLERIDGE, Samuel Taylor. « Something Childish, But Very Natural ». *In Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

ELIOT, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber & Faber, 1944.

- . « The Hollow Men. » *In Collected Poems*, 1909-1962. London: Faber & Faber, 1963.
- FRAME, Janet. *An Angel at my Table*. London: Virago, (1982-1985) 2010.
- GASKELL, Elizabeth. *North and South*. Rev. ed. Oxford: Oxford University Press, (1855) 2008.
- HARDY, Thomas. *Jude the Obscure*. Oxford: Oxford University Press, (1896) 2008.
- HEMINGWAY, Ernest. *Pour qui sonne le glas*. Trad. Denis VAN MOPPÈS. Paris : Gallimard, (1940) 1973.
- JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, (1914) 1996.
- . *Stephen Hero: Part of the First Draft of "A Portrait of the Artist as a Young Man"*. Ed. Theodore SPENCER. London: J. Cape, 1946.
- LAWRENCE, David Herbert. *The Rainbow*. Harmondsworth: Penguin, (1915) 1973.
- MANSFIELD, Katherine. *The Aloe*. London: Capuchin Classics, 2010.
- O'SULLIVAN, Vincent, ed. *The Oxford Book of New Zealand Short Stories*. Auckland: Oxford University Press, (1992) 1994.
- POE, Edgar Allan. *The Poems of Edgar Allan Poe*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- . *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Trad. Charles BAUDELAIRE. Paris : Garnier Frères, (1857) 1961.
- POPE, Alexander. *Alexander Pope: Poetical Works*. London: Oxford University Press, 1966.
- RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin, (1966) 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: W.W. Norton & Company, (1603) 1992.
- . *Henry IV Part One*. London: Oxford World's Classics, (1597) 1998.
- TOURNIER, Michel. *Journal Extime*. Paris : Gallimard, (2002) 2004.
- VERLAINE, Paul. *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris : Gallimard, 1962.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin, (1891) 2003.

15. MISCELLANÉES

« About Primus. » *Primus*. 13 juin 2010. <http://www.primus.eu/templates/pages/3_cols_white_middle.aspx?sectionid=5890>.

HITCHCOCK, Alfred, réal. *La mort aux trousses*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

The Crystal Palace Exhibition: Illustrated Catalogue, London 1851. New York: Dover, 1970.

INDEX

Index

A

" A Cup of Tea ", 87, 112, 113, 120, 128, 164, 196, 224, 225, 227, 228
Aliénation, 10, 13, 36, 46, 65, 66, 67, 68, 72, 74, 117, 118, 120, 122, 128, 138, 165, 173, 206, 221, 318, 372, 393, 406, 413, 430
" At the Bay ", 9, 17, 18, 32, 34, 35, 37, 38, 42, 47, 66, 73, 74, 75, 78, 89, 95, 98, 100, 104, 105, 107, 112, 113, 114, 118, 119, 137, 139, 147, 153, 155, 172, 176, 177, 182, 205, 210, 211, 215, 231, 276, 278, 287, 289, 290, 292, 302, 303, 305, 307, 311, 312, 314, 318, 319, 323, 333, 334, 336, 337, 341, 342, 343, 345, 351, 353, 365, 383, 386, 387, 397, 400, 401, 403, 411, 414, 455
Austen, Jane, 9, 23, 64, 363

B

Bachelard, Gaston, 40, 192, 193, 197, 239, 255
Badinder, Elisabeth, 64, 65
Bakhtine, Mihaïl, 285, 396
Barthes, Roland, 40, 46, 47, 98, 99, 205, 215, 268, 269, 367, 370, 374, 411, 412, 465
Bergson, Henri, 188
Bhabha, Homi, 259, 290, 293, 295, 311, 315
" Bliss ", 30, 36, 46, 55, 67, 88, 95, 100, 109, 111, 112, 113, 131, 137, 180, 181, 199, 241, 329, 331, 344, 360, 362, 371, 408, 454, 456, 457
Bourdieu, Pierre, 63, 126
Brontë, Charlotte, 51, 64, 326, 397, 452

C

Carroll, Lewis, 210
Choron, Jacques, 142, 157, 158
Cinéma, 8, 33, 244, 328, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 468
Coleridge, Samuel Taylor, 32, 170, 403
Conservatisme, 14, 81, 227, 433, 435
Cosmopolitisme, 14, 234, 476
Culture, 13, 15, 82, 130, 224, 240, 242, 257, 258, 261, 285, 289, 296, 298, 317, 324, 408, 410, 464

D

Deleuze, Gilles, 29, 40, 69, 101, 208, 263, 355, 358, 411
Derrida, Jacques, 223, 293, 310

E

Éco, Umbero, 419
Eliot, T. S., 26, 158
entre-deux, 47, 231, 315, 317, 324
Entre-deux, 12, 46, 68, 99, 102, 146, 155, 156, 177, 191, 197, 226, 271, 370, 400, 431, 435, 457
Exil, 13, 15, 16, 165, 166, 319, 321, 324, 429, 431
Existentialisme, 8, 24, 31, 44, 123, 124, 158, 184, 400, 406
Existentialisme, 138, 171, 213, 418

F

Féminisme, 11, 16, 63, 79, 80, 91, 94, 95, 106, 125, 127, 429, 430
Frame, Janet, 204, 210, 217, 313, 320
Freud, Sigmund, 11, 16, 40, 103, 109, 110, 118, 119, 121, 195, 222, 224, 244, 253, 254

G

Gaskell, Elizabeth, 306
Gilbert, Sandra, 39, 272
Gilroy, Paul, 238, 245, 252, 305, 324
Gubar, Susan, 39
Guerre, 15, 18, 19, 81, 105, 123, 127, 152, 204, 248, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 340, 411

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 188, 355
Heidegger, Martin, 174
Horney, Karen, 112, 120

I

Identité, 11, 27, 28, 29, 30, 55, 69, 71, 98, 105, 107, 123, 124, 161, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 184, 186, 187, 188, 199, 207, 213, 235, 247, 253, 264, 272, 291, 305, 316, 326, 422, 429

In a German Pension, 80, 81, 185, 232, 237, 238, 249, 251, 259, 300, 311, 312, 328, 350, 353, 398, 416, 420, 424

Intimité, 9, 12, 19, 20, 30, 38, 43, 75, 92, 116, 153, 155, 174, 179, 183, 184, 191, 192, 209, 211, 213, 223, 231, 321, 323, 324, 349, 371, 378, 379, 391, 400, 410, 416, 424, 429, 430, 432, 476

Introspection, 12, 160, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 354, 388, 393

Irigaray, Luce, 40, 80, 187

Ironie, 25, 31, 65, 72, 77, 82, 103, 110, 129, 187, 194, 195, 219, 261, 262, 265, 273, 293, 300, 306, 328, 337, 351, 375, 399, 410, 422, 424, 431, 433, 434, 458

Iser, Wolfgang, 407, 409, 420, 421

J

Jauss, Hans Robert, 411

" Je ne Parle pas Français ", 28, 131, 136, 174, 181, 186, 202, 249, 250, 301, 306, 311, 313, 332, 336, 353, 389, 413, 416, 422, 425, 455

Joyce, James, 181, 330, 414

K

Kristeva, Julia, 183, 184, 236

L

Lawrence, David Herbert, 11, 17, 38, 116, 402, 456

Lecteur, 8, 9, 11, 18, 19, 20, 21, 35, 36, 40, 50, 53, 54, 59, 64, 67, 81, 89, 96, 101, 104, 107, 109, 110, 138, 140, 150, 168, 178, 185, 198, 220, 229, 236, 262, 273, 275, 286, 288, 296, 299, 301, 304, 309, 315, 328, 329, 332, 334, 335, 342, 348, 356, 358, 359, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 374, 376, 378, 381, 387, 389, 391, 394, 400, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 431, 432, 433, 437

Libéralisme, 232, 433, 435

Liminalité Voir Entre-deux

M

Mansfield, Katherine, 0, 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 217, 220, 221, 222, 223, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241, 244, 248, 249, 251, 252, 256, 258, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 421, 422, 424, 425, 426, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 475, 476

Meyer-Spacks, Patricia, 106

Middleton Murry, John, 17, 37, 63, 232, 318, 322, 326, 378, 410, 448, 449

Modernisme, 9, 14, 17, 44, 95, 113, 215, 231, 327, 331, 339, 340, 387, 399, 406, 425, 459

Modernité, 14, 17, 18, 25, 74, 131, 142, 221, 232, 233, 235, 236, 243, 260, 261, 295, 300, 307, 312, 335, 338, 339, 350, 357, 363, 374, 375, 376, 433, 434, 435, 436, 475, 476

Morin, Edgar, 142, 143, 146, 149, 184

Musique, 61, 94, 145, 169, 194, 326, 328, 355, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 377, 382

P

Pater, Walter, 207, 327
Phallocentrisme, 57, 61, 62, 63, 83, 88, 89, 92, 93, 95,
103, 106
Phénoménologie, 12, 129, 188, 191, 346, 366, 429, 431,
466
Poe, Edgar Allan, 150, 151, 326, 383, 386, 394, 401, 469
Poésie, 8, 20, 21, 40, 56, 164, 186, 215, 326, 377, 378,
379, 380, 381, 382, 383, 384, 406, 410, 432, 437, 464,
476
Postcolonialisme, 14, 213
Postmodernité, 350, 392, 405, 406, 431, 436
" Prelude ", 9, 17, 18, 28, 30, 32, 37, 40, 44, 45, 51, 59,
60, 62, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 117, 118, 119,
131, 133, 134, 137, 139, 144, 147, 151, 159, 172, 173,
176, 177, 181, 185, 186, 189, 200, 209, 211, 216, 231,
276, 277, 287, 289, 290, 291, 294, 311, 312, 314, 318,
322, 334, 336, 340, 341, 348, 353, 358, 359, 367, 382,
383, 386, 387, 397, 400, 401, 402, 403, 412, 414, 455
Pratt, Annis, 162
Psychanalyse, 12, 16, 49, 71, 103, 116, 118, 125, 224,
404, 406, 422, 463, 464

R

Rimmon-Kenan, Shlomith, 371
roman, 30, 124, 192, 204, 280, 312, 322, 332, 355, 360,
363, 385, 386, 387, 388, 394, 396, 397, 398, 412, 459,
468
Romantisme, 32, 33, 34, 109, 126, 258, 330, 403, 404,
406, 409, 431

S

Sartre, Jean-Paul, 31, 34, 108, 126, 129, 184
Shakespeare, William, 256, 409
Showalter, Elaine, 114, 125
Sontag, Susan, 204, 205
Stéréotype, 8, 10, 18, 26, 44, 81, 110, 128, 130, 173, 193,
205, 257, 258, 259, 262, 263, 265, 300, 301, 330, 354,
365, 399, 400, 429, 464
Symbolisme, 12, 16, 404, 432

T

Théâtre, 104, 118, 119, 166, 168, 169, 172, 265, 266,
328, 329, 334, 335, 356, 388, 389, 390, 391, 392, 393,
394, 396, 398, 399, 412, 458
" The Daughters of the Late Colonel ", 59, 191, 204, 205,
301, 304, 306, 309, 366, 368, 387
" The Doll's House ", 9, 137, 216, 217, 225, 226, 229,
230, 276, 287, 291, 311, 312, 360, 386
" The Garden-Party ", 69, 115, 145, 150, 158, 219, 220,
222, 289, 291, 306, 311, 312, 321, 365, 368, 397, 400,
401, 403, 454
" The Woman at the Store ", 18, 276, 279, 283, 284, 285,
286, 287, 295, 311, 312, 314, 351, 358, 398, 404, 413
Todd, Janet, 82, 86, 93
Todorov, Tsvetan, 401, 402

W

Wilde, Oscar, 98, 134, 135, 247, 399
Woolf, Virginia, 9, 16, 17, 74, 79, 116, 265, 344, 346,
398, 412, 452, 453, 456

TABLE DES MATIÈRES

Table des Matières

SOMMAIRE	3
LISTE DES ANNEXES	5
INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE : QUÊTES INTERSUBJECTIVES	22
CHAPITRE 1 : AU SEUIL DU DEUX, RESISTANCES ET RETICENCES	23
1. Freins structurels et failles individuelles	23
1.1. Défaillance de la parole.....	23
1.2. Identité protéiforme.....	26
1.2.1. Hyper-personnalités et hypo-personnalités	26
1.2.2. Polymorphisme identitaire : l'être, les êtres, le paraître.....	27
2. L'inévitable du Deux	31
2.1. L'impulsion romantique.....	32
2.2. L'instinct du corps : désir de l'autre.....	34
2.3. La quête de l'autre.....	37
3. Passages.....	38
3.1. Encodages et décodages	39
3.2. Le corps passerelle	42
3.2.1. Espaces sensibles de la rencontre.....	42
3.2.2. Du sensible au charnel.....	48
3.3. Géométrie de la rencontre	52
CHAPITRE 2 : RENCONTRE DU MEME ET DE L'AUTRE.....	57
1. Rencontre du Masculin et du Féminin.....	57
1.1. Aux origines	57
1.1.1. Du père à l'amant	57
1.1.2. La maturation féminine en question.....	58
1.2. Du phallogentrisme institutionnel à l'égocentrisme individuel.....	61
2. Entre Femmes	63
2.1. Rencontres Intergénérationnelles	64
2.2. La communauté des femmes	79
2.2.1. La parole des Anges	80

2.2.2. Le silence des femmes.....	88
2.2.3. Mouvement des corps, rencontre des désirs.....	96
3. Métamorphoses génératives et dégénératives du Deux	108
3.1. L'accomplissement selon quel Éros ?	109
3.2. Les maux de Psyché	115
3.3. L'horizon de Thanatos	125
CHAPITRE 3 : INTIMES RENCONTRES	142
1. Danses macabres.....	142
1.1. La mort aux troussees	142
1.2. Cache-cache avec la mort.....	147
1.3. Pour qui sonne le glas.....	155
1.4. « In their end is their beginning »	158
2. La perspective intrasubjective	160
2.1. D'ostracisme en solipsisme	161
2.2. « True to oneself? Which self? ».....	171
2.3. L'effort introspectif	177
2.4. L'alternative « extra-spective ».....	184
3. Phénoménologie de la rencontre.....	188
DEUXIÈME PARTIE : CONFLUENCES INTERNATIONALES	212
CHAPITRE 1 : DYNAMIQUE DES CLASSES ET STRUCTURE DE L'ESPACE SOCIAL.....	215
1. Structures invisibles.....	215
1. Transgresser ou transcender	221
CHAPITRE 2 : MECANIQUE DES FLUX INTERNATIONAUX	232
1. Modernité et globalisation	232
2. Cosmopolitisme et hospitalité	238
2.1. La pension : theatrum mundi ?.....	238
2.2. Faillite de l'idéal transnational.....	244
2.3. La pension : locus belli	248
3. Guerre des mots, maux de guerre	265
CHAPITRE 3 : CINETIQUE DES ANTIPODES.....	275
1. L'enfant sauvage, « terra nullius » ?.....	276
2. L'enfant apprivoisée : la colonie	287
3. La colonie entre espace géographique et espace mental métropolitain.....	296

3.1. Colonies en métropoles	297
3.2. La Nouvelle-Zélande à livre ouvert	310
TROISIÈME PARTIE : AFFINITÉS INTERARTISTIQUES	325
CHAPITRE 1 : REUNION DES ARTS GRAPHIQUES	328
1. Entre fiction et discours sur l’art	328
1.1. Le discours sur l’art mis en abyme.....	329
1.2. L’esthétique de la réunion des arts graphiques	331
2. « vi-lisibilité ».....	339
2.1. Impressionnisme, impressionismes : la cohérence des techniques	340
2.2. De l’écriture impressionniste aux tentations avant-gardistes	346
3. Ecrire l’« image-mouvement »	355
3.1. Convergences ciné-littéraires de surface	355
3.2. De la narration à la réalisation.....	357
4. Entendre le texte	364
4.1. Bruitages.....	364
4.2. Ecrire et composer.....	369
CHAPITRE 2 : RENCONTRES LITTERAIRES.....	377
1. La croisée des genres	377
1.1. Le profil prosaïque et l’empreinte poétique	378
1.2. Traces romanesques	384
1.3. Interprétations théâtrales	388
2. Creuset littéraire	396
CHAPITRE 3 : RENCONTRE DES ACTEURS DE L’ESPACE NARRATIF	407
1. Balises Intertextuelles	407
2. Pièges Textuels	413
3. Supercheries narratives	421
CONCLUSION	427
ANNEXES	438
BIBLIOGRAPHIE	446
INDEX	468
TABLE DES MATIÈRES	472

Poétique de la rencontre dans les nouvelles de Katherine Mansfield

Résumé : S'intégrant dans une époque moderne souvent définie par la déstabilisation des institutions et du rapport intersubjectif, les nouvelles de Katherine Mansfield présentent de nombreux exemples d'échecs intersubjectifs. Il s'agit donc d'effectuer un retour aux sources de la relation pour trouver les formes et modes de rencontre possibles et interroger leur potentiel fondateur. Telle que l'envisage Mansfield, la rencontre en tant que problématique de l'altérité – trouvée en soi ou en l'autre – s'organise selon trois espaces, symboliques ou réels : dans l'espace intime et intersubjectif, la rencontre déploie des enjeux ontologiques et existentiels ; dans l'espace géographique, elle invite à adopter une perspective qui interroge la place du politique dans les mouvements coloniaux et internationaux ; dans l'espace artistique, les déclinaisons infinies de la rencontre laissent envisager la possibilité d'une poétique originale façonnée par la convergence des arts, des genres et styles. La poétique de la rencontre se manifeste dans une logique qui n'est pas aristotélicienne au sens strict et où la création artistique est en jeu.

Mots-clés : rencontre – altérité – subjectivité – colonie – cosmopolitisme – poétique – langage – modernité

Poetics of the encounter in Katherine Mansfield's short stories

Abstract : Modernity has been defined as a destabilizing time for both the institution and the subject. Katherine Mansfield's short stories fit in this definition as they provide many examples of inter-subjective failure. It is thus fundamental to go back to the origins of the relationship in order to uncover the various types and modes of encounter and to interrogate their constructive potential. The encounter as Mansfield conceives of it addresses the question of otherness within three different spaces. The encounter displays ontological and existential stakes in the intimate space; it invites the reader to displace the critical perspective on colonial and global movements from the political to the cultural in the geographic space; and it unveils its countless variants in an artistic space, thus generating an original poetics shaped by the convergence of arts, genres, and styles. The poetics of the encounter manifests itself according to a definition that goes beyond the Aristotelian frame. What is at stake is artistic creation itself.

Key Words: encounter – otherness – subjectivity – colony – cosmopolitanism – poetics – language – modernity