

Les meilleures nouvelles
de

KATHERINE
MANSFIELD

DE NOUVELLES TRADUCTIONS
ET UN INÉDIT



ÉDITIONS
RUE SAINT AMBROISE

Les meilleures nouvelles
de
KATHERINE
MANSFIELD

Nouvelles traductions de
Daniel Argelès, Luc Arnault, Pascal Bataillard,
Vanessa Kientz, Elisabeth Lamy-Vialle, Jean-Marcel Morlat,
Laurence Petit et Julie Vatain-Corfdir



ÉDITIONS
RUE SAINT AMBROISE

Préface

Cortazar assurait qu'une bonne nouvelle est comme une sphère, une forme parfaite. La perfection de la sphère est une idée qui remonte aux Grecs, celle de la nouvelle, en revanche, a de quoi nous frapper. En quoi la sphère pourrait-elle être un modèle pour la nouvelle ? Il semblerait que le rapport au centre soit ici l'indice de perfection. De même que dans une sphère, tous les points de la surface se trouvent à égale distance du centre, les lignes de force qui traversent une nouvelle, suggère Cortazar, doivent se trouver à égale distance du cœur de la narration. En clair, une nouvelle doit contenir autant de légèreté que de profondeur, autant de gravité que d'humour, autant d'empathie que de distanciation.

Peu de nouvellistes ont réussi à tenir ce centre avec autant d'autorité et de grâce que Katherine Mansfield. L'unanimité autour de son œuvre est d'autant plus provocante que la nouvelle est un genre qui suscite volontiers le désaccord. Certains y voient une anecdote, d'autres, un pur morceau de littérature, et entre les deux toute une gamme de possibilités (instantané, fragment, récit, tranche de vie) sur laquelle chacun bâtit sa propre théorie. Il semble curieux qu'incapables de nous entendre sur une définition, nous nous accordions sur un nom. Par quel étrange pouvoir les nouvelles de Mansfield parviennent-elles à satisfaire des attentes aussi diverses et des vues aussi opposées ?

La vie de Mansfield est bien connue, sa maladie, son errance de phtisique, son engagement dans l'écriture. Les préfaciers ne manquent pas d'y faire allusion comme si l'exigence propre au genre (dire le maximum de choses avec le minimum de mots) était, dans son cas, dictée par la mort. Commenter son œuvre par le biais de son martyre est devenu une véritable obsession. Edmond Jaloux prétendait que les nouvelles de Mansfield étaient des « lambeaux de réalité, arrachés à la douleur, à la maladie » et que de ce fait, il renonçait à faire œuvre de critique. Son mari, John Middleton Murry, a dit que le secret de l'écriture de Mansfield était mort avec elle et que tous les critiques qui avaient tenté de le percer avaient fini par y renoncer. Ce refus de l'analyse est si systématique qu'il en devient suspect. Sa condition de femme y est sans doute pour quelque chose, sa condition de nouvelliste aussi, le tout sur fond d'admiration compassionnelle. Une loi mal connue veut que moins on comprend les qualités d'une œuvre, plus on est porté à l'encenser, comme si l'admiration était la rançon d'un défaut de compréhension. Gardons-nous, à notre tour, de magnifier l'œuvre de Mansfield et tentons humblement d'en aborder quelques aspects.

Mais essayons tout d'abord de comprendre ce qui rend la définition de la nouvelle aussi problématique. Il semblerait qu'en tentant de la définir, nous nous heurtions à la contradiction qui la fonde en tant que genre, celle qui oppose le narratif au poétique. Présente dans le poème le plus abstrait comme dans le récit le plus concret, cette opposition est au cœur de ce que nous entendons par nouvelle. Entre la poésie et le roman, la nouvelle occupe une position intermédiaire, d'où sa richesse mais aussi la difficulté de sa définition. Si Cortazar compare la nouvelle à une sphère, c'est aussi pour cette raison. Parcourue par deux forces antagoniques (la linéarité du récit et l'espacement de l'image poétique), la nouvelle est un lieu de tension. Un nouvelliste peut diminuer cette tension en s'orientant vers l'un des pôles et écrire une nouvelle essentiellement

narrative ou, au contraire, essentiellement poétique, mais il peut aussi garder le centre et maintenir la tension, accomplissant ainsi le propre de la nouvelle. Il est probable que ce soit le cas de Mansfield et que son excellence en matière de nouvelle s'explique par sa capacité à tenir ce cœur géométrique en amenant la tension poético-narrative à son paroxysme.

Mais tension ne veut pas dire équilibre. La plupart des nouvellistes se contentent de combiner les deux registres en alternant les passages narratifs et poétiques. Leur art de la nouvelle se résume à une question de dosage et donc d'équilibre. Pour écrire une bonne nouvelle, prétendent-ils, il suffit de bâtir une intrigue solide, d'ajouter ce qu'il faut de poésie, quelques descriptions saisissantes et une pointe d'ironie. Ils se servent en somme du narratif et du poétique comme d'outils en vue d'un effet esthétique.

Mansfield ne procède pas ainsi. Pour la nouvelliste, le narratif et le poétique sont moins des catégories formelles que deux dimensions de l'existence qu'elle associe aux faits (le narratif) et au langage (le poétique). Il y a au cœur de nos vies, note Mansfield, une tension de fond entre la logique des faits et la logique du langage. Derrière leur simplicité apparente, ses nouvelles sont des dispositifs très sophistiqués destinés à faire dialoguer ces deux logiques. Ses nouvelles comportent bel et bien une histoire et même une intrigue, mais celle-ci ne dépend pas des faits. Savoir ce qui arrivera aux personnages nous est, en réalité, parfaitement égal. Nous ne sommes pas pour autant tenus par la seule « magie des mots » comme aiment à dire les lecteurs cultivés. Chez Mansfield l'intrigue est d'une nature si nouvelle qu'elle passe souvent inaperçue. Avançons, à titre d'hypothèse, que dans ses nouvelles l'intrigue provient d'un effet de structure, c'est-à-dire d'une dramatisation entre la logique des faits (la narration) et la logique du langage (le poétique).

« Les filles du défunt colonel » nous offre un bel exemple de cette dramatisation. Le colonel meurt, c'est un événement considérable

dans la vie de ses filles, qui ne se sont jamais mariées et ont toujours vécu sous la coupe de cet homme tyrannique. On s'attend à un changement substantiel, ou du moins à une forme de libération. Il n'en est rien. Les filles continuent de redouter le père comme s'il était toujours en vie. Est-ce à dire qu'elles sont incapables de supporter leur liberté ? Nous pourrions nous contenter de cette interprétation psychologique. C'est pourtant ici que la dramatisation que nous évoquons plus haut intervient. En montrant qu'un fait aussi décisif que la mort du père ne parvient pas à modifier l'univers mental des filles, Mansfield tend à montrer le décalage entre ces deux logiques. Mansfield ne s'intéresse pas aux conséquences psychologiques de la mort du père, mais au contraire à l'absence de conséquence. Les faits relèvent d'une logique (tout ce qui naît doit mourir, c'est la logique même du vivant) et le langage d'une autre, qui veut que la mort ne puisse s'inscrire comme mort. À peu près à la même époque, Freud postulera que l'inconscient ignore la mort.

Au sujet d'une autre nouvelle célèbre, Mansfield a écrit : « C'est bien ce que j'ai essayé de rendre dans «La Garden Party» : la diversité de la vie, et comment nous essayons de tout faire tenir ensemble, y compris la mort. C'est déroutant pour quelqu'un de l'âge de Laura. Il lui semble que cela devrait se passer autrement. D'abord une chose, puis une autre. Mais la vie n'est pas ainsi. Elle ne s'ordonne pas selon notre bon plaisir. Laura dit : «Mais toutes ces choses ne devraient pas arriver en même temps (la garden-party et la mort du voisin).» Et la vie répond : «Pourquoi pas ? Comment les séparer ?» Et c'est bien ainsi que cela se passe, c'est inéluctable. » Les faits arrivent de manière arbitraire, mais dans l'univers de sens où nous les pensons, ce hasard ne peut s'inscrire comme tel. Il faut les charger d'un sens (moral et social) qui annule cet arbitraire.

Dans la perspective réaliste, les personnages sont affectés par ce qui leur arrive. Mansfield nous oblige à envisager des sentiments beaucoup plus paradoxaux, que les faits ne suffisent pas à expliquer.

C'est, par exemple, cette part de tristesse que la narratrice du « Canari » essaie en vain de cerner. « Je dois avouer qu'il me semble y avoir quelque chose de triste dans la vie. C'est difficile de dire de quoi il s'agit. Je ne pense pas aux malheurs que nous connaissons tous, comme la maladie et la pauvreté et la mort. Non, c'est quelque chose de différent. C'est là, bien enfoui, tout au fond, c'est une part de soi-même, comme le fait de respirer. J'ai beau travailler et m'éreinter à la tâche, il suffit que je m'arrête pour savoir que c'est là, en embuscade. Je me demande souvent si tout le monde ressent la même chose. On ne peut jamais savoir. » Il y a une tristesse qui ne dépend pas des malheurs que la vie nous inflige, une tristesse incompressible qui provient de notre condition d'être parlant. Nous vivons et nous pensons notre vie, mais ces deux dimensions de l'existence ne s'emboîtent pas, ne peuvent pas s'emboîter. La tristesse est l'une des manifestations de cette inadéquation.

Dans un article sur la littérature russe intitulé « Le point de vue russe », Virginia Woolf tente d'expliquer l'étrange manie qu'avait Tchekhov de s'arrêter en plein milieu de l'histoire, comme si soudain la suite des événements lui était indifférente. Pourquoi ? se demande Woolf. On dirait qu'il arrive un moment où Tchekhov comprend (et parvient à nous faire sentir) que tel personnage restera identique à lui-même, qu'il reste avec sa femme ou qu'il divorce. La suite du récit ne nous en apprendra pas davantage, elle risque, au contraire, de nous induire en erreur en nous faisant croire, par exemple, que le malheur de cet homme provient de son divorce ou au contraire de sa vie conjugale. La prise de conscience de cette « part de soi-même » irréductible aux faits est prodigieusement incarnée par l'intellectuel russe que Tchekhov met en scène dans nombre de ses nouvelles et pièces. Un homme irrésolu, velléitaire, à l'opposé de l'homme d'action. Non pas à cause d'un manque de volonté ou d'un défaut de caractère, mais

de sa conviction que quoi qu'il fasse sa vie ne changera pas pour autant. Ce n'est donc pas l'action qui dévoilera son destin.

Virginia Woolf, nous le savons, a passé des heures à parler de Tchekhov avec son ami Katherine qui s'auto-qualifiait, non sans malice, d'Anton T. anglais. Est-ce Mansfield qui a attiré l'attention de Woolf sur ce point ? Nous ne pouvons l'affirmer. En revanche, nous savons que c'est bien cela que Mansfield a perçu mieux que tout autre chez le Russe. Tout comme la sphère, qui d'après Platon est une forme sans début ni fin, la nouvelle, une fois libérée de sa subordination à l'histoire, peut commencer et s'arrêter n'importe quand. Notons au passage que Mansfield a poussé encore plus loin l'habitude tchékhovienne d'attaquer ses nouvelles *in medias res*, au milieu de l'action, en commençant les siennes au milieu d'une pensée : « En fin de compte, il faisait un temps idéal. » (« La Garden-party »), ou même au milieu d'une phrase : « ... Vous voyez ce gros clou, là, à droite de la porte d'entrée ? » Les points de suspension placés au début du « Canari » ont bien évidemment été gommés dans toutes les traductions françaises avant celle que nous proposons ici. Ceux qui relèvent le procédé de style sans percer la visée littéraire profonde ont tendance à réduire l'influence de Tchekhov sur Mansfield à une question purement technique, autrement dit à quelques recettes de cuisine littéraire qu'il suffirait d'appliquer. Alors que c'est précisément grâce à sa compréhension de l'enjeu littéraire de fond que Mansfield perçoit certains détails formels qui échappent à la plupart de ses contemporains.

Dans l'essai que Chestov consacre à l'auteur russe (et que son mari traduira en 1916), figure cette phrase que Mansfield recopiera dans son *Journal* : « Peut-être n'est-ce qu'à l'approche d'une autre âme que les âmes deviennent invisibles ; peut-être si on les saisissait à l'improviste n'auraient-elles pas le temps de disparaître. » Qu'est-ce à dire ? Si l'âme ne se dévoile pas au contact des autres, cela signifie qu'un écrivain voulant saisir la vérité d'un personnage ne doit jamais

le mettre en scène au milieu de l'action, mais au contraire dans sa solitude et dans un moment de vacuité. Examinons une autre nouvelle célèbre de Mansfield, « La mouche ». Un auteur moins averti nous aurait montré la détresse du père qui a perdu son fils à la guerre à un tournant important de son histoire (l'annonce de la mort, les funérailles, une crise de larmes), mais en bonne lectrice de Chestov, Mansfield sait qu'alors l'âme du père serait devenue invisible. Plus encore, il suffit que le père pense à son fils pour que son âme s'envole. Si on veut avoir une chance de la saisir, il faudra la prendre à l'improviste, à un moment où il n'est pas question de son fils. C'est là qu'elle risque de redevenir visible. Au moment où le père s'amuse avec cette pauvre mouche par exemple. C'est une trouvaille simple et profonde, qui entre en résonance avec la découverte freudienne. Qui est cette mouche ? Que représente-t-elle dans le dispositif narratif ? Le fils, le père, sa cruauté, sa pitié, son agressivité refoulée ? Rien de tout cela, ou plutôt tout cela en même temps. Dans son *Interprétation des rêves*, Freud soutiendra que c'est le rêve tout entier qui représente le sujet et non pas tel ou tel personnage ou tel ou tel détail. Aussi le père n'est-il ni l'agresseur ni l'agressé, mais la mise scène de la cruauté et du courage dans son ensemble.

Cette attention portée à l'âme n'implique pas pour autant un mépris de l'action. Tout comme Tchekhov, Mansfield ne se détourne jamais des faits, elle suit à la trace leurs répercussions, bien que ceux-ci ne constituent pas l'armature de son récit. Les filets de son écriture essaient d'attraper quelque chose qui ne dépend pas directement de l'action. L'importance que Mansfield accorde à ce qui arrive est, de ce fait, toujours flottante, au sens où l'on parle d'écoute flottante. Mansfield ne se détourne pas de l'action pour accorder son attention à quelque détail intime, poétique, insaisissable. Bien au contraire, elle reste à fleur de récit, attentive à tous les signes, sans distinction ni hiérarchie : les mots, les actes, les décisions, la

couleur d'un nuage, le drapé d'une robe, l'inflexion d'une voix. Les hiérarchies traditionnelles entre faits principaux et secondaires, entre passages narratifs et passages descriptifs sont abolies, d'où la tension extrême qui se dégage de ses nouvelles toujours au cœur de son sujet, accueillant l'« essentiel » et le « futile » avec la même attention et le restituant avec la même énergie. Cette déhiérarchisation de l'univers narratif constitue probablement le principal legs de Tchekhov, son principal apport à ce nouveau genre qui, d'après Virginia Woolf, mérite à peine d'être appelé nouvelle. Mansfield en a été la précurseuse de langue anglaise, ouvrant ainsi la grande tradition de la nouvelle anglo-saxonne où tant de noms illustres viendront s'inscrire par la suite.

Mansfield n'a écrit aucun essai et son *Journal* contient peu de réflexions sur l'art de la nouvelle. Il y a une nouvelle toutefois qui peut être lue comme un art poétique particulièrement explicite. Il s'agit de celle qui ouvre ce recueil, l'une des plus remarquables de Mansfield, « L'histoire d'un homme marié ». Un homme de lettres tente de comprendre ses difficultés conjugales en fouillant dans son passé. Un souvenir douloureux semble valoir explication. Alors qu'il est encore un enfant, sa mère vient dans sa chambre lui annoncer que son père l'a empoisonnée. Sa vie entière semble déterminée par ce crime abject. Mansfield part donc d'un schéma narratif assez traditionnel qu'elle s'applique ensuite à déconstruire. Examinons les réserves qu'elle oppose à cette version des faits et gardons à l'esprit qu'au-delà de l'anecdote, c'est le schéma narratif lui-même que l'écrivaine met en cause. Première réserve, la mère annonçant au fils que son mari l'a empoisonnée, est-ce un souvenir ou bien un rêve ? Dans le deuxième cas, cette violence pourrait très bien être la projection d'un désir inconscient. La cause deviendrait alors une conséquence et le fils passerait de victime à coupable. Deuxième réserve, est-ce dans son enfance que le narrateur trouvera

une explication à ses ennuis actuels ? Et d'une manière générale, est-ce dans le passé qu'on peut trouver la clef du présent ? Mais d'abord qu'est-ce que le passé ? Je suis mon passé, soutient l'homme de lettres, mon passé n'est pas derrière moi, mais en moi, il est contemporain de mon présent. La cause devant nécessairement précéder la conséquence, comment mon passé pourrait-il expliquer mon présent ? Nouvelle réserve : « Les êtres humains tels que nous les connaissons, affirme le narrateur, ne se choisissent pas du tout. C'est le propriétaire, ce second moi qui habite en eux, qui fait ce choix à ses propres fins. » En clair, les raisons d'une rencontre ou d'une séparation restent parfaitement opaques à ceux-là mêmes qui s'unissent ou qui rompent. Les explications que l'on se donne ne sont que des leurres. Examinons enfin la dernière réserve : « Je tombe sans cesse sur ces récits extraordinaires, commente le narrateur, où des écrivains racontent qu'il se rappellent absolument tout. C'est loin d'être mon cas. Les périodes obscures, les trous sont bien plus importants que les images vives. J'ai l'impression d'avoir passé la plupart de mon temps comme une plante dans un placard. » Le dispositif classique s'avère donc faux pour quatre raisons. 1- Le narrateur est incapable d'assigner un statut à ce dont il se souvient (réalité ou fiction). 2- Il met en doute la capacité du passé à expliquer le présent. 3- Ce qui unit deux êtres ne dépend pas d'eux, mais d'une logique interne qui les dépasse. 4- La mémoire du narrateur comporte plus de trous que d'images pleines. Ces réserves font éclater la structure suivie et linéaire du récit qui devient dès lors une collection de moments épars, une structure éclatée. Ce qui est en cause ici, ce n'est pas la nouvelle intitulée « L'histoire d'un homme marié », mais la forme de la nouvelle telle qu'elle a été pratiquée jusqu'à Mansfield. Pour l'écrivaine, les nouvelles et surtout les romans de ses contemporains sont faux, elle dit bien « faux », pas mal écrits, ni bâclés, ni superficiels, mais tout simplement faux, pour les raisons que nous venons d'expliciter et que ses contemporains

négligent ou simplement ignorent. Une nouvelle organisation du récit s'impose qui puisse répondre à cette exigence de vérité. Il en existe mille voies possibles et Mansfield se garde bien de nous dire que celle qu'elle a choisie serait la seule. En revanche, une approche naïve et conventionnelle du récit, qui reprendrait le schéma hérité du XIX^e siècle sans le remettre en cause, serait « un récit pour rien ». Il faut, écrit-elle dans une lettre à Arnold Gibbons, « approcher le plus possible de la *vérité exacte*. C'est la vérité que nous poursuivons, rien de moins, et ce qui rend notre tâche si passionnante. »

Bernardo Toro

TABLE DES MATIÈRES

<i>Préface</i>	5
Histoire d'un homme marié.....	15
Le vent souffle.....	35
Les filles du défunt colonel.....	41
Le canari.....	67
À la baie.....	73
La maison de poupée.....	119
La Garden-party.....	129
Le Vieux Tar (Inédit).....	149
La mouche.....	157
Miss Brill.....	165
Vie de Maman Parker.....	173
Psychologie.....	183
L'étranger.....	193
Monsieur et Madame Colombe.....	209
Une famille idéale.....	221
Le voyage.....	231
La journée de Reginald Peacock.....	243
Félicité.....	255
<i>Notices</i>	273