

Marie-Élise Thiry

L'ŒIL DE LA NARRATRICE
DANS « PRELUDE » DE KATHERINE MANSFIELD

Après la publication de *In a German Pension* en 1911, K. Mansfield ne produit que quelques articles pour la revue *Rhythm* qu'anime John Middleton Murry. Elle ne se remet au travail qu'en 1915 à Paris pour commencer un roman — *The Aloe* — élégie à son jeune frère Lesley, mort à la guerre. C'est le début de cette œuvre inachevée qui donnera finalement naissance à « Prelude » nouvelle publiée par la Hogarth Press de Leonard et Virginia Woolf en 1918.

Une lettre à son amie Dorothy Brett en dit long sur le lien de K. Mansfield avec cette œuvre mais aussi sur les relations compliquées qu'elle entretient avec L. et V. Woolf :

I threw my darling to the Wolves and they ate it and served me up so much praise in such a golden bowl that I couldn't help feeling gratified. I did not think they would like it at all and I am still astounded that they do. [Letters 84.]

Les douze chapitres de « Prelude » montrent les trois premiers jours de l'installation d'une famille, femmes de trois générations et le père, dans une nouvelle demeure. Cette famille bourgeoise vit dans une colonie britannique, sans doute la Nouvelle Zélande, sous le règne de Victoria.

« Prelude » est une œuvre traversée de regards, féminins pour la plupart. La narration repose sur un jeu de points de vue, externes et internes, des moments de vie juxtaposés réfléchis à la troisième personne par les consciences de ces femmes d'âges différents et de cet homme qui, prenant tour à tour le récit en charge, deviennent selon le terme de Henry James des « réflecteurs ». En l'absence de tout rebondissement ou dénouement, ce sont ces changements de points de vue qui constituent l'intrigue de la nouvelle.

Refusant de se dire et souvent de se montrer, une instance n'est pas représentée : l'ordonnateur de ces regards multiples, le narrateur. Il est cependant omniprésent. En premier lieu, comme agent unificateur de cet édifice dont chacune des douze parties a son unité propre et son moment de révélation. Comme pour réparer le sentiment de désertion suscité par l'éclipse de la narration à la fin de chaque chapitre, les protagonistes sont réinstallés dans le récit grâce à des indications scéniques leur donnant un lieu d'où reprendre la parole ou le relais de la narration. À Mrs Fairfield la grand-mère ou Alice la servante sont dispensés la chaleur de la cuisine et l'aspect duratif du présent

progressif : « Up in the house, in the warm tidy kitchen, Alice the servant girl, was getting the afternoon tea. » [*Collected Stories* 47.] Le chapitre VII s'ouvre sur les achats de Stanley Burnell, le père dont l'efficacité d'homme d'affaires requiert des préterits simples pour l'accumulation de ses actions ponctuelles : « On his way home from the office Stanley Burnell stopped the buggy at the Bodega, got out and bought a large bottle of oysters. » [*Collected Stories* 34.] Au chapitre VIII consacré à leurs jeux, les enfants échappent à ces précautions comme si, pressés de jouer, ils sortaient sans la permission du narrateur, sautant à pieds joints dans le chapitre et dans le discours direct :

Good morning, Mrs Jones.

Oh, good morning, Mrs Smith. I'm so glad to see you. Have you brought your children? [*Collected Stories* 40.]

En les réinstallant dans le récit au début de chaque chapitre pour leur donner de bonnes conditions d'exercice de la parole et la liberté d'ouvrir les yeux, le narrateur ménage autour des protagonistes une sorte de nid rond comparable à celui qu'imagine Linda Burnell à la place de la cuvette. Le regard du narrateur entoure ses protagonistes. Signe de cet accueil et de cette liberté octroyée, la voix du narrateur peut sans heurt, laisser la place à celle du protagoniste. Ainsi, au début du chapitre V, l'aube vient dans une profusion d'allitérations et d'assonances évoquant une vie végétale bruissante et liquide, un chaos d'émotions d'avant la pensée. Sur cette couche des profondeurs viennent s'ébattre les harmonies imitatives des oiseaux et leurs cris pénètrent jusque dans le rêve de Linda endormie comme si le narrateur laissait peu à peu affleurer la conscience de son protagoniste :

And plain to be heard in the early quiet was the sound of the creek in the paddock running over the brown 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. And then at the beam of sun the birds began. . . . A lovely kingfisher perched on the paddock fence preening his rich beauty, and a tui sang his three notes and laughed and sang them again. 'How loud the birds are,' said Linda in her dream. [*Collected Stories* 24.]

Est métaphore de l'accueil du narrateur, la mise en lumière du protagoniste dont la conscience va pour un temps filtrer le récit. Traversée de regards, « Prelude » l'est aussi de faisceaux lumineux de toutes sortes : Beryl la jeune fille se donne à voir à la lueur du feu pour jouer de la guitare, de la lune pour se dévêtir, de la lampe pour faire une partie de cartes avec son beau-frère Stanley. Les perroquets du papier peint s'envolent lorsque Kezia longe le couloir avec à la main la lampe que sa grand-mère vient de lui confier et l'enfant s'endort, éclairée par le scintillement dans le ciel de petits yeux de chats : « Outside the window hundreds of black cats with yellow eyes sat in the sky

watching her — but she was not frightened. » [*Collected Stories* 21.] Seule Linda dont les yeux sont presque toujours fermés fuit la lumière offerte, redoutant l'ouverture des stores autant que celle des guillemets.

Comme la grand-mère, Mrs Fairfield, à l'origine de toutes ces vies de femmes, les accueille une lampe à la main sur le seuil de la nouvelle demeure, le narrateur accueille ses protagonistes au seuil de chaque chapitre, leur dispensant liberté de parole, lumière et vie. On peut d'ailleurs penser que le reflet de la nouvelle maison dans le regard neuf de la petite Kezia dit le rôle du narrateur de « Prelude » :

out of sight until you came upon it, was the house. It 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 garden like a sleeping beast. And now one and now another of the windows leaped into light. Someone was walking through the empty rooms carrying a lamp. From a window downstairs the light of the fire flickered. A strange beautiful excitement seemed to stream from the house in quivering ripples. [*Collected Stories* 18.]

Tour à tour omniprésent et insaisissable le regard du narrateur est souvent dénoncé par l'ironie. Lorsque le domestique Pat, tomahawk à la ceinture, prend par la main les deux plus innocents, Kezia et son petit cousin Rags, pour leur montrer comment on tranche la tête d'un canard, le caractère vengeur du commentaire : « He loved little children. » ne peut échapper au lecteur, pas plus que les hululements des petites chouettes, « more pork; more pork » et le grand éclat de rire des oiseaux de nuit qui fustigent les appétits de l'homme de la maison au moment où il va se coucher : « And far away in the bush there sounded a harsh rapid chatter : 'Ha-ha-ha...Ha-ha-ha.' » [*Collected Stories* 23.]

Une modalisation suffit à faire voler en éclats ce que Stanley vient de dire : « 'You'd be surprised,' said Stanley, as though this were intensely interesting. » [*Collected Stories* 25.]

Le regard du narrateur peut aussi tenir un protagoniste à distance en s'abstenant d'authentifier ses conclusions : les descriptions physiques de Beryl, la jeune fille au miroir, n'émanent que de son propre regard, amoureux de son image ou de témoignages dont l'origine est imprécise ou sujette à caution : « 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. » [*Collected Stories* 58.] On ne peut se fier au regard de Beryl, soumis à l'ordre de la séduction.

Ironique ou distant, le regard du narrateur n'est cependant pas cruel. La cruauté pourrait consister à empêcher de parler les protagonistes avec lesquels il prend les plus grandes distances. Cela n'est pas le cas : Stanley, à qui la parole est souvent offerte, profite des guillemets qui lui sont ouverts

pour donner des ordres à sa belle mère et se féliciter de son propre sens des affaires dans une langue directement sortie du terrain de jeux des garçons. À l'inverse, comme pour éviter de réveiller la vie qu'elle craint toujours de voir apparaître en elle, Linda intervient le moins possible, même verbalement. Pas plus qu'elle ne veut bouger, se nourrir ou voir, elle ne veut parler. Sa vie se lit sur la portée de l'imaginaire et des fantasmes, l'expression de cette vie subconsciente survenant sans l'avertissement des guillemets, dans le discours indirect libre. Il est cependant intéressant de constater que la vision interne du protagoniste n'a pas pour effet de la rendre plus sympathique. L'indifférence, voire l'hostilité de Linda à l'égard de ses enfants dès la première scène de la nouvelle, son désir de les voir disparaître clairement exprimé dans sa plaisanterie à sa mère qui lui demande où est Kezia (« Oh, Kezia has been tossed by a bull hours ago » [*Collected Stories* 32]), tous ces éléments tiennent ce protagoniste à distance du narrateur mais aussi du lecteur, qui partagent le même jugement sur la qualité du regard qu'un enfant est en droit d'attendre de sa mère.

À cet égard, le problème des protagonistes enfants est plus complexe encore : la vision surtout externe de Lottie, Rags et Kezia, la transcription phonétique des mots d'enfants (*naunt, nuncle*), la reproduction de la syntaxe au discours direct (« I don't want to see it frightfully » [*Collected Stories* 17]), la prière du soir de Lottie :

Gentle Jesus meek anmle,
Look pon a little chile.
Pity me, simple Lizzie
Suffer me to come to thee [*Collected Stories* 22]

tous ces éléments établissent de fait une distance avec un narrateur dont on ne peut supposer qu'il soit un enfant et pourtant, la qualité d'étonnement de ces regards enfantins qui filtrent la réalité, les comparaisons (Lottie est « like a bird fallen out of the nest » [*Collected Stories* 18]) témoignent d'une proximité affective à laquelle le lecteur est invité.

S'éclipsant lorsque Beryl s'abîme dans la contemplation de sa propre image, le narrateur n'est jamais loin lorsque Kezia est en difficulté. Les nombreuses conjonctions de coordination qui reflètent les efforts de l'enfant pour réunir les pièces d'une réalité morcelée et contradictoire semblent aussi être là pour l'aider dans ses investigations, en particulier *but*, qui fait de fréquentes intrusions réparatrices de sens en tête de phrase.

Pour les petites filles abandonnées devant la maison dans le chaos des chaises renversées, petites filles que leur mère ne considère pas comme des *absolute necessities* [*Collected Stories* 11], le narrateur trouve avec soulagement une mère de remplacement en la personne rassurante de Mrs Samuel

Josephs : « happily at that moment Mrs Samuel Josephs who had been watching the scene from behind her drawing-room blind waddled down the garden path. » [*Collected Stories* 11.]

Les connotations de chaleur qui s'attachent à ce personnage se confirment dans la métaphore où les deux petits oiseaux trouvent une aile rassurante : « Two subdued chirrups : Thank you, Mrs Samuel Josephs. » [*Collected Stories* 12.] Ni Stanley ni Linda, leur mère, ne regardent Lottie et Kezia. Le regard de Mrs Samuel Josephs qui assiste à l'abandon de la première page est un regard maternel de remplacement, pleinement nourricier.

Le regard attentif du narrateur est sans doute de même nature que celui de Mrs Samuel Josephs. Ému par Rags et Lottie, il fait précéder le nom des enfants de l'affectueux adjectif *little*. Il surprend le petit coup de langue de Kezia pour avaler sa larme, contemple le réveil de Lottie, bonnet sur le côté et sur la joue l'empreinte d'une minuscule ancre marine laissée par son bouton. Ce ne sont pas les yeux clos de Linda qui pourraient dire « the charming table » de la dinette.

Le regard de compassion du narrateur qui prend la défense du « faithful little Rags » quand son frère Pip le terrorise enveloppe aussi Alice, la servante, sorte d'orpheline ballottée d'une place à l'autre, dont seul le double imaginaire a accès à la parole. Alice se révèle incapable de combler autrement que par des bruits l'espace que lui ouvre le narrateur entre les guillemets : « 'Honk, honk' came from the servant girl. She had adenoids. » Cependant, dans la vision interne du protagoniste, on nous donne à entendre les réponses bien senties d'Alice aux questions que Beryl, elle le sait bien, ne lui posera jamais. Si Alice est un réflecteur — moins poli que les autres sans doute — elle est donc capable de penser et de faire des observations nous rappelant les deux acceptions du verbe réfléchir. Le narrateur ne regarde pas Alice comme cet être en pointillé à qui Beryl donne des ordres « in a special voice as though she wasn't quite all there. » En dépit de son statut social et de son impossible accès à la parole, Alice est un réflecteur plus fiable que Beryl.

Le regard du narrateur de « Prelude » est donc fait de ces regards multiples : regard apaisé de la grand-mère qui impose un ordre au monde domestique, regard troublé de Beryl, yeux fermés de Linda, grands yeux écarquillés de Kezia — dont le nom en anglais rime avec désir — et même œil rond de Stanley. Le sentiment d'avoir affaire à une narratrice ne vient cependant pas de la multiplicité des points de vue féminins mais peut-être de cette absence de hiérarchie qui fait que le point de vue d'une petite fille que rassure un anneau à l'oreille d'un homme ou celui d'une servante qui cherche la clé des songes dans un livre taché de graisse, ces regards remettent en cause la logique meurtrière de l'ordre établi et reflètent le désir de donner un autre sens

au monde. La qualité de cette narration exclut toute violence même à l'égard des protagonistes masculins, Pat le domestique coupeur de tête de canard et Stanley, qui voudraient imposer leur ordre sanguinaire ou mercantile. Si Stanley abuse de la parole, tant pis pour lui.

Comme le châle de Mrs Samuel Josephs, le regard de la narratrice accueille, entoure et réchauffe jusqu'à donner vie aux objets les plus ordinaires, faisant renaître les flacons en « little men » et ramenant à la vie les perroquets du papier peint. Les petites filles pour lesquelles « there was not an inch of room » [*Collected Stories* 11] sont accueillies sur le seuil de la nouvelle où la narratrice donne un lieu et une parole à tous les protagonistes puis, comme la petite fille de la toute dernière phrase, elle s'éclipse sur la pointe des pieds : « Then she tip-toed away, far too quickly and airily. » [*Collected Stories* 60.]

Le regard de la narratrice se veut ainsi, discret, léger, regard féminin réparateur des catastrophes que Katherine Mansfield cherchait à exorciser en écrivant une élégie à son petit frère, Lesley, mort à la guerre.

ŒUVRES CITÉES

Mansfield, Katherine. *Collected Stories*. Harmondsworth : Penguin (Twentieth Century Classics), 1981.

———. *Letters and Journals*. Harmondsworth : Penguin (Twentieth Century Classics), 1981.