



**HAL**  
open science

## Synthèse d'une œuvre: Les nouvelles de Flannery O'Connor

Jacques Pothier

► **To cite this version:**

Jacques Pothier. Synthèse d'une œuvre: Les nouvelles de Flannery O'Connor. Éditions du Temps, 2004, 2842743024. halshs-01127701

**HAL Id: halshs-01127701**

**<https://shs.hal.science/halshs-01127701>**

Submitted on 18 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Jacques Pothier**

**Parcours des nouvelles de  
Flannery O'Connor : réalisme et  
mystère**











# I.

## Table des matières

<b>II. INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>III. VINGT NOUVELLES, DEUX RECUEILS: PORTRAITS CROISES.....</b>	<b>14</b>
A Good Man Is Hard To Find: déplacement et dislocation .....	14
Everything That Rises Must Converge: du savoir à la sagesse du corps.....	25
<b>IV. MYSTERES.....</b>	<b>34</b>
Un christianisme atypique? .....	36
Teilhard de Chardin.....	37
La violence .....	38
Le grotesque comme arme de communication .....	40
Le recours à la parabole .....	42
<b>V. MŒURS ET MANIERES: .....</b>	<b>44</b>
l'exception sudiste.....	44
Gens du Sud.....	44
Un Sud "hanté de Dieu" .....	46
Bonnes et mauvaises manières.....	49
Manières d'écrire: Understanding Fiction .....	51
<b>VI. LE TRAGIQUE ET LE COMIQUE.....</b>	<b>58</b>
Modalités tragiques du récit.....	58
Le rire cruel .....	61
La satire.....	62
Comparaisons et métaphores.....	64
Le changement de ton: "A Good Man Is Hard To Find" .....	67



<b>VII. REGARDS SUR LE SUD .....</b>	<b>72</b>
« The Geranium »: autour d'une chute.....	72
"A Stroke of Good Fortune": l'esprit dans l'escalier .....	78
"A Late Encounter With the Enemy" .....	84
<b>VIII. PAYSAGES AU SOLEIL: L'ENCHANTEMENT DU MONDE</b>	
<b>88</b>	
“The Artificial Nigger” .....	90
"A Good Man Is Hard To Find" .....	95
"A Circle in the Fire" .....	99
Le vertige de l'espace .....	101
"As if...": Le carrefour de la fiction.....	104
<b>IX. DYNAMIQUES DE POUVOIR .....</b>	<b>108</b>
Savoir et pouvoir.....	109
Doubles : le retour du dionysiaque.....	110
Chaque chose à sa place: Classes et classements.....	115
<b>X. "HUMAN DEALINGS": L'ECONOMIE HUMAINE.....</b>	<b>118</b>
Rivalités mimétiques.....	118
"Good Country People": les signifiants flottants .....	119
Voir et dire: la dynamique des points de vue .....	124
Manières de traiter les Noirs .....	128
<b>XI. LES CORPS DANS L'ŒUVRE, LE CORPS DE L'ŒUVRE</b>	
<b>134</b>	
Le sexe de l'œuvre.....	134
Le bestiaire .....	139
La sensualité.....	141
Amour sacré/amour profane: "Parker's Back" .....	143
"To the Hard of Hearing You Shout"—et après? .....	145
<b>XV. REPERES CHRONOLOGIQUES.....</b>	<b>150</b>

<b>XVI. BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE .....</b>	<b>154</b>
Oeuvres.....	154
Etudes bibliographiques .....	155
Etudes biographiques.....	155
Etudes critiques: ouvrages.....	155
Etudes critiques: choix d'articles .....	157
Sites internet .....	159

## II. introduction

D'abord, qui est Flannery O'Connor? On aurait pu commencer ce petit livre destiné à accompagner la lecture des nouvelles de Flannery O'Connor en racontant l'histoire de cette femme de lettres. D'autres l'ont fait, et je préfère renvoyer au petit récit sensible et enlevé de Geneviève Brisac, qui mêle avec agilité des bribes de souvenir de la vie de l'auteur avec des souvenirs de son œuvre et des extraits de ses lettres<sup>1</sup>. On trouvera en fin d'ouvrage quelques repères chronologiques dont le but principal est de situer la composition des nouvelles et leur publication dans le temps, car il est utile de comprendre leur place respective dans le projet littéraire que représente cette œuvre.

Malgré son faible volume, cette œuvre a vite été reconnue comme l'une des plus marquantes de la littérature américaine du vingtième siècle. Faible volume, parce que l'impact le plus incontestable que la vie de Flannery O'Connor a pu avoir sur son œuvre, c'est sa brièveté. Morte à trente-neuf ans, Flannery O'Connor laissait deux brefs romans, l'esquisse d'un troisième, et deux recueils d'une dizaine de nouvelles, le second étant d'ailleurs encore à paraître. Si la composition du premier roman, *Wise Blood*, s'était étendu sur cinq ans, la quasi totalité de l'œuvre allait être composée en treize ans, après la parution de ce premier roman en 1951, date à laquelle Flannery O'Connor apprenait qu'elle était atteinte de la maladie héréditaire et incurable dont elle avait vu mourir son père. Comment une telle œuvre n'aurait-elle pas été marquée par l'urgence, hantée par la mort? Quand la mort veille, n'est-il pas plus sage de publier,

---

<sup>1</sup>Geneviève Brisac, *Loin du Paradis: Flannery O'Connor* (Gallimard 1991). La biographie exhaustive de Jean W. Cash, *Flannery O'Connor, A Life* (Knoxville, University of Tennessee Press, 2002, 356 pages) est, comme son titre l'indique, une chronique factuelle de la vie de l'auteur, pauvre en éclairage sur l'œuvre. Comme pour vérifier que, ainsi que l'affirmait le courant du "New Criticism" dans lequel Flannery O'Connor avait été formée, la vie de l'auteur était sans pertinence pour comprendre son œuvre.

pas à pas, des nouvelles plutôt que des romans, même s'il y en eut un second, deux fois plus long que le premier, en 1955? Flannery O'Connor a écrit la quasi-totalité de ses nouvelles entre les crises de la maladie, alors qu'ayant du renoncer à la vie normale d'écrivain qu'elle avait commencé loin de sa Géorgie natale,

elle était venue habiter avec Regina, sa mère, sur la ferme d'Andalusia près de Milledgeville.

Il ne s'agit pas ici de l'ensemble des nouvelles rassemblées dans le volume intitulé *The Complete Stories*, recueil posthume, mais des deux sélections qu'en avait fait l'auteur elle-même, choisissant à chaque fois comme titre du recueil celui d'une nouvelle placée en tête: *A Good Man Is Hard To Find and Other Stories* (1955) et *Everything That Rises Must Converge* (1965). On considérera aussi une nouvelle de jeunesse, "The Geranium", qui présente la double particularité d'avoir été la première nouvelle publiée de l'auteur (dès 1946) et celle qui, très remaniée, sera en somme son testament, en tous cas la dernière à laquelle elle aura mis la main juste avant sa mort, alors qu'elle se préparait à l'inclure, sous le titre lourd de sous-entendus de "Judgment Day", dans *Everything That Rises Must Converge*.<sup>2</sup> C'est en arrière-plan que nous évoquerons d'autres textes de jeunesse, les deux romans, *Wise Blood* et *The Violent Bear It Away*, et les fragments de roman parus séparément sous forme de nouvelles.

Dans ce compagnon de lecture sur les nouvelles de Flannery O'Connor, nous procéderons par explorations successives, de plus en plus analytiques. Dans un premier chapitre les vingt nouvelles de Flannery O'Connor sont présentées dans l'ordre de leur publication en volume, de manière à faire apparaître les nombreuses correspondances et échos qui mettent en évidence une démarche d'écriture et une démarche spirituelle cohérente et délibérée. Ce parcours synthétique fera apparaître un certain nombre de notions qui seront développées dans les chapitres suivants. Nous nous attacherons ensuite à cerner le contexte dans lequel cette œuvre s'inscrit notoirement, ce que Flannery O'Connor a appelé elle-même "Mystery and Manners". Mystères d'abord: c'est-à-dire une conviction religieuse (le Catholicisme); mœurs et manières ensuite: une origine régionale (le Sud), avec ses caractères, ses us et coutumes, et une discipline d'écriture. Puis nous tenterons une approche générique de cette écriture, entre tragédie et comédie. Enfin nous dégagerons quelques lignes de force thématiques qui structurent le réseau sémantique de cet ensemble de nouvelles.

---

<sup>2</sup> Karl-Heinz Westarp présente un dossier très complet sur "Judgment Day", qui s'appuie sur les manuscrits pour reconstituer l'histoire des derniers jours d'écriture de Flannery O'Connor et l'évolution de son écriture: voir *Precision and Depth In Flannery O'Connor's Short Stories* Aarhus Universitetsforlag (juin 2002), 44-62. Cette enquête établit de façon convaincante que les toutes dernières corrections que Flannery O'Connor fit sur son lit de mort n'ont pas été prises en compte dans *Everything That Rises Must Converge*.

La pagination des citations des nouvelles de Flannery O'Connor renvoie à l'édition *The Complete Stories* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972; ou Londres, Faber and Faber, 1990; pagination identique. Abréviations: *CS*). Pour les romans, nous utilisons l'édition de référence, *Collected Works* (édition établie par Sally Fitzgerald, Library of America, 1988. Abréviations: *CW*). Pour la correspondance, nous renvoyons à l'édition de Sally Fitzgerald, *The Habit of Being* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1979. Abréviations: *HB*). L'édition utilisée pour les essais et autres écrits de circonstance est celle de Robert et Sally Fitzgerald, *Mystery and Manners: Occasional Prose* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969. Abréviations: *MM*). Tous ces ouvrages sont traduits en français.

L'édition Library of America de 1988 comprend l'intégralité des œuvres de fiction de Flannery O'Connor, avec quelques annotations utiles. C'est l'édition à laquelle les critiques se réfèrent dorénavant. Le texte de la nouvelle "Judgment Day" y diffère sensiblement de celui des *Complete Stories*, car Sally Fitzgerald a suivi les recommandations de Karl-Heinz Westarp, qui a mis en évidence les dernières corrections portées par O'Connor, mais qu'elle n'avait pas pu communiquer à son éditeur avant de mourir.<sup>3</sup> Ce volume reprend aussi la majorité des essais et conférences de *Mystery and Manners*<sup>4</sup>, et une sélection de plus de deux-cent cinquante lettres écrites entre 1948 et 1964, dont vingt-et-une qui n'étaient pas reproduites dans *The Habit of Being*. En dehors de ces quelques cas, pour alléger l'appareil critique, nous renvoyons seulement à l'édition *The Habit of Being*, mais en mentionnant la date de chaque lettre nous permettons de retrouver facilement celles qui figurent dans les *Collected Works*.

---

<sup>3</sup> Voir plus haut. A quelques exceptions près, le texte établi par Sally Fitzgerald pour les *Collected Works* est conforme aux variantes décrites par Karl-Heinz Westarp. L'éditrice indique en note quelques unes des variantes les plus significatives. Le changement d'orthographe du titre fait partie de ces corrections tardives: l'orthographe de Flannery O'Connor était parfois hésitante, mais l'examen des derniers carbonés de la nouvelle atteste que dans ses dernières révisions elle avait notamment corrigé son titre pour adopter l'orthographe américaine, que nous avons adoptée ici. Dans le cas de cette nouvelle nous utilisons le texte de la Library of America, mais renvoyons aussi à la pagination correspondante des *Complete Stories*.

<sup>4</sup> Les essais qui ne sont pas repris dans *CW* sont: "The Nature and Aim of Fiction", "Writing Short Stories", "On Her Own Work" et "The Teaching of Literature". "Total Effect and the Eighth Grade" est repris sous le titre "Fiction is a Subject with a History—It Should Be Taught That Way".



### III. Vingt nouvelles, deux recueils: portraits croisés

*The Complete Stories* comprenant, bien entendu, l'ensemble des nouvelles, reprises en recueil ou non, la logique a conduit à prendre pour l'ordre de présentation un critère unique et objectif, leur date de parution. Chacune de ces nouvelles doit en effet être considérée comme une œuvre individuelle, et plusieurs d'entre elles ont été remarquées et particulièrement distinguées au moment de leur parution dans des revues, notamment par des prix O. Henry, qui sont les distinctions américaines les plus prestigieuses dans le genre de la nouvelle.<sup>5</sup>

Un parcours de ces deux recueils peut permettre d'en dégager, sinon la cohérence globale, au moins des lignes de force intéressantes.

#### **A Good Man Is Hard To Find: déplacement et dislocation**

Les nouvelles de *A Good Man Is Hard To Find* ne sont pas ordonnées dans le recueil selon l'ordre chronologique de leur parution; il est donc permis de s'interroger sur l'effet de leur arrangement. En revanche, les nouvelles de *Everything That Rises Must Converge* figurent dans l'ordre chronologique, à l'exception de la nouvelle éponyme, placée en tête comme dans le premier recueil, et de la dernière, qui est dans le cas de "The Displaced Person" comme dans celui de "Judgment Day" une refonte d'une nouvelle parue antérieurement.<sup>6</sup> La mort de l'auteur

---

<sup>5</sup> "The Life You Save May Be Your Own", 2ème prix, O. Henry Awards, 1953; "A Circle in the Fire", 2ème prix, 1954; "Greenleaf", 1er prix, 1956; "Everything That Rises Must Converge", 1er prix, 1962; "Revelation", 1er prix, 1964.

<sup>6</sup> La version de "The Displaced Person" est plus de deux fois plus longue dans le recueil. Dans la version parue antérieurement, la nouvelle s'arrête après la mort de Mrs. Shortley. Flannery O'Connor fit plusieurs modifications dans la section I et ajouta deux autres sections: c'est dans sa version longue que la nouvelle s'intéresse à l'incidence de la personne déplacée sur Mrs. McIntyre. Mais toutes les nouvelles ont été revues pour le recueil.

étant intervenue au moment où ce deuxième recueil était en préparation, on sait que l'auteur n'a pas eu le temps ni la force d'effectuer une relecture aussi approfondie de l'ensemble du matériau, non plus que d'envisager un autre ordre de présentation de ces textes.<sup>7</sup> Il est néanmoins légitime, dans un cas comme dans l'autre, d'examiner rapidement ces deux ensembles pour en dégager les directions et tendances générales.

Le recueil *Is Hard To Find* s'ouvrait, dans sa réédition de 1963<sup>8</sup>, sur une épigraphe: "The Dragon is by the side of the road, watching those who pass. Beware lest he devour you. We go to the father of souls, but it is necessary to pass by the dragon." (St. Cyril of Jerusalem). En conclusion de "The Fiction Writer and His Country", Flannery O'Connor commente cette phrase: "No matter what form the dragon may take, it is of this mysterious passage past him, or into his jaws, that stories of any depth will always be concerned to tell" (*MM*, 35). Ce parcours, qui ressemble au modèle du *Pilgrim's Progress*, passe effectivement par les dix nouvelles. Symboliquement, comme l'ont vu Leon V. Driskell et Joan T. Brittain, le volume pourrait s'inscrire entre la Tour (de Babel) de Red Sam et la contrition finale dans "The Displaced Person".<sup>9</sup> La nouvelle éponyme illustre particulièrement l'épigraphe, puisqu'on peut y voir trois rencontres du dragon, comme l'a vu Claude Richard<sup>10</sup>. Celle, virtuelle mais envisagée par la grand-mère, des policiers tapis en lisière de la route, derrière les panneaux publicitaires ou les bosquets, prêts à prendre en chasse les automobilistes qui dépasseraient la limite de vitesse. Puis celle de Red Sam, le rubicond vétéran qui a ouvert un restaurant dans une clairière, facilement apaisé après la grossièreté de June Star par la formule magique fétiche qui donne son titre à la nouvelle. C'est cette même formule que la grand-mère va essayer désespérément et vainement sur

---

<sup>7</sup> Le 7 mai 1964, Flannery O'Connor demandait à Elizabeth McKee, de Farrar, Straus & Giroux, si l'on ne pouvait pas reprendre pour le deuxième recueil les textes des nouvelles telles qu'elles avaient été déjà publiées, en expliquant: "If I were well there is a lot of rewriting and polishing I could do, but in my present state of health I see no reason for me to spend my energies on old stories that are essentially all right as they are." Les remaniements qui avaient eu lieu pour assurer la cohérence du premier recueil ne furent donc pas possibles. Flannery O'Connor trouva cependant la force de reprendre "Parkers's Back", un texte ébauché fin 1960, ainsi que "Judgment Day", version remaniée de "The Geranium", travail interrompu par sa mort.

<sup>8</sup> *Three by Flannery O'Connor*, New American Library (1963), comprenait également les deux romans. A ne pas confondre avec l'édition Signet, même titre, mais où les nouvelles reprises sont celles de *Everything That Rises Must Converge* (1983).

<sup>9</sup> Leon V. Driskell and Joan T. Brittain, *The Eternal Crossroads: The Art of Flannery O'Connor* (Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1971).

<sup>10</sup> Claude Richard, "Désir et Destin dans 'A Good Man Is Hard To Find'", *Delta 2* (1976), 66-67.



la troisième manifestation du dragon, autrement menaçante: non seulement la menace s'incarne dans trois malfaiteurs, dont l'un porte un *sweat shirt* rouge, mais les bois deviennent eux-même menaçants: "the line of woods gaped like a dark open mouth" (127).

Ce schéma picaresque est aussi sous-jacent au choix que présente la grand-mère entre deux "directions"—entre lesquelles, en conscience, elle dit ne pas pouvoir choisir la voie criminelle. Malgré sa visée spirituelle Flannery O'Connor n'a utilisé ce schéma picaresque qui est celui du pèlerinage que dans le début de son œuvre. Dans les nouvelles ultérieures, les déplacements, s'ils existent, correspondront plutôt à un schéma circulaire.

Mais quel est l'objet de la quête? Bien sûr, d'abord celle du "Good Man": la grand-mère s'interroge déjà dans ce sens avec l'ancien combattant Red Sam. Alors qu'un dangereux "Désaxé" évadé d'un pénitencier hante les espaces entre la Floride et la Géorgie, la grand-mère de l'histoire déplore avec Red Sam qu'il ne soit plus possible de faire confiance à personne de nos jours. Ironiquement, elle ne terminera pas la journée sans être confrontée au criminel, qu'elle tentera désespérément de convaincre qu'il est un homme bien pour qu'il ne la tue pas. C'est lui qui aura le dernier mot après l'avoir assassinée, avec une remarque aussi brève qu'énigmatique: "She would of been a good woman if it had been somebody there to shoot her every minute of her life."

Mais il faut considérer le point de départ: cette Tour située "outside of Timothy". Le toponyme Timothy signifie étymologiquement *qui craint Dieu*. On peut donc interpréter cette expression comme une suggestion que Red Sammy a pris quelque distance par rapport à la crainte respectueuse de Dieu, disposition d'esprit qui a pu lui suggérer qu'il était de taille à se bâtir une tour qui rivaliserait avec Lui. L'une des préoccupations de Flannery O'Connor est justement que les "Red Sammy" trop sûrs de leur valeur ne sont que trop fréquents dans l'Amérique contemporaine (quel que soit, nous le verrons, l'exceptionnalisme du Sud). Red Sam est en effet très fier de son entreprise, comme il est fier d'être un ancien combattant. Avec la grand-mère, il se lamente sur les valeurs qui se perdent, sur le bon vieux temps où l'on pouvait s'absenter en laissant sa porte ouverte. La grand-mère attribue la dégradation des mœurs à l'influence des événements d'Europe, dont il sera fortement question dans la dernière nouvelle du recueil. Mais le texte commente obliquement le matérialisme triomphant de Red Sam, comparé à un sac de farine, et les enfants, avec la brutale sincérité de leur âge, remettent en cause la réussite de Red Sam: "I wouldn't live in a broken-down place like this for a million bucks!"

(CS, 121) La réussite sociale a exacerbé son matérialisme, et ne le libère pas d'un malaise:

"These days you don't know who to trust," he said. "Ain't that the truth?"

"People are certainly not nice like they used to be," said the grandmother. (122)

La réponse de la grand-mère désamorçait les sous-entendus de la question de Red Sam: avant la période contemporaine sécularisée, il était certainement possible de placer sa foi en Dieu, et telle était la vérité au sens plein. Réduire le problème à l'idée que les gens ne sont pas aussi gentils qu'avant réduit un débat existentiel à une dimension éthique bénigne: le discours de la grand-mère est aussi incessant que vain (temporalité saturée qui appelle la dernière remarque du bandit). Dans la deuxième partie de la nouvelle, le Désaxé reprendra la question plus sérieusement, en posant la question du choix de croire en Dieu dans le monde incompréhensiblement injuste qu'il habite.

Le titre "A Good Man Is Hard To Find", tiré d'un *blues* d'Eddie Green adapté par Bessie Smith<sup>11</sup>, n'est pas aussi transparent qu'il peut le paraître. Certes, la grand-mère de la nouvelle-titre dit d'abord à Red Sam, et ensuite au Désaxé, qu'ils sont des gens bien comme on n'en voit plus (avis qui ne peut guère être partagé par le lecteur), et à la fin du recueil il serait facile de considérer Mr. Guizac, la Personne Déplacée, comme un homme enfin doué de toutes les qualités. On aurait donc, tout au long du recueil, une quête aboutissant non pas forcément à un but satisfaisant, mais en faisant entrevoir l'issue. Mais qu'est-ce qui fait la "bonté", ou la valeur éthique, de l'un ou de l'autre? Et est-ce vraiment un critère pertinent?

Dans l'évangile de Marc, Jésus met justement en cause le sens de "good": "[...] there came one running, and kneeled to him, and asked him, Good Master, what shall I do that I may inherit eternal life? And

---

<sup>11</sup> Sally Fitzgerald note (CW, 1266) que l'attention de O'Connor avait été attirée sur ce titre par un article de presse, illustré par la photo d'une petite fille qui avait gagné le premier prix d'un concours en interprétant cette chanson (écrite par Eddie Green, 1918; enregistrement par Bessie Smith, 27/09/1927, Columbia 14250-D). "My mamma says what do I think is funny about the enclosed clipping? It kills me," avait-elle écrit aux Fitzgerald (25 janvier 1953, CW, 907; le passage est omis dans *HB*). Le contraste entre les paroles et l'âge de l'enfant en tutu (sept ans) était en effet de nature à réjouir le goût du paradoxe de O'Connor: "My heart's sad and I am all alone / My man's treating me mean, / I regret the day that I was born [...] / My heart is broken while I say: / A good man is hard to find / You always get another kind, / Just when you think he is your pal / You're lookin' for him and find him foolin' some other gal, / Then you rave, you want to see him / Dead layin' in his grave, / So if your man is nice, take my advice: / Hug him in the mornin', kiss him every night, / Give him plenty lovin', treat your good man right, / For a good man nowadays is hard to find."

<http://www.redhotjazz.com/songs/bessie/agoodmanishard.ram>, 28 août 2004.

Jesus said unto him, Why callest thou me good? There is none good but one, that is, God." (Marc 10:18-19)<sup>12</sup> Après quoi Jésus renvoie l'homme bon à la loi: respecte-t-il les dix commandements? L'autre répond que oui, depuis sa jeunesse. "Then Jesus beholding him loved him, and said unto him, One thing thou lackest: go thy way, sell whatsoever thou hast, and give to the poor, and thou shalt have treasure in heaven: and come, take up the cross, and follow me." (10:21) L'homme bon s'en va tristement, car il est très riche: le comportement vertueux qu'il observe depuis le début de sa vie ne lui achète pas la vie éternelle, et la "bonté" demande une renonciation absolue. Les disciples de Jésus se montrent eux aussi extrêmement déconcertés, mais Jésus leur explique que ce n'est pas l'homme qui se sauve, mais que la miséricorde divine est infinie. Les nouvelles de ce recueil recèlent toutes au moins un personnage comme ce pharisien charitable, prêt à suivre avec zèle les commandements de Dieu, ou une version plus laïque et citoyenne de ces vertus; O'Connor perce elle aussi la baudruche de suffisance de ses personnages.

Mais un détail du texte de l'évangile ne doit pas être négligé: il faut remarquer que Jésus aime cet homme dans sa faiblesse, dans l'impossible défi que constitue le modèle du Christ et qu'il découvre, et dans sa tristesse, plus que dans son respect des commandements. A la dernière page de la nouvelle, le Désaxé fait allusion à cet épisode: "If He did what He said, then it's nothing for you to do but throw away everything and follow Him, and if He didn't, then it's nothing for you to do but enjoy the few minutes you got left the best way you can" (132). La grand-mère a l'impression que cette incertitude métaphysique amène le criminel au bord des larmes. On peut considérer que c'est en reconnaissant le Désaxé comme un de ses enfants, dans une effusion qui pourrait paraître aussi irrationnelle qu'improbable, que la grand-mère *imite* le plus le Christ, et retrouve donc au plus près la conduite indiquée dans le passage de Marc. Un instant plus tard, morte, les pieds croisés sous elle, elle ressemble à ces petits enfants que Jésus invitait ses disciples à imiter pour entrer au Royaume de Dieu juste avant que le pharisien se présente à lui: "Whosoever shall not receive the kingdom of God as a little child, he shall not enter therein." (Marc 10:15)

Il est intéressant de noter que l'exemple que Red Sam donne de la diminution des relations de confiance est celle de la porte qu'on n'avait pas besoin de fermer à clé. Tout au long du recueil, l'autosatisfaction

---

<sup>12</sup> L'importance de l'intertexte de Marc pour la compréhension du message de O'Connor est soulignée par Richard Gianonne, *Flannery O'Connor and the Mystery of Love* (New York: Fordham University Press, 1999).

des "gens bien" comme la grand-mère ou Red Sam qui n'ont rien à se reprocher sera signifiée par la métaphore de la possession d'un domaine bien délimité et géré avec souci du travail bien fait, équité à l'égard des humbles, et même générosité: le domaine de Mrs. Crater dans "The Life You Save May Be Your Own", celui de Mrs. Pritchard dans « A Circle in the Fire », celui de Mrs. Hopewell dans "Good Country People", celui de Mrs. McIntyre dans "The Displaced Person", ainsi que, dans *Everything That Rises Must Converge*, celui de Mrs May dans "Greenleaf", et la maison de "The Comforts of Home", au titre significatif.

La ferme bien gérée est pour tous ces propriétaires l'assurance d'un rôle qui justifie amplement leur existence, y compris au plan de son utilité sociale et communautaire. Travaillant dur, faisant vivre leurs employés, ils s'estiment protégés du malheur et par définition bénis par une sorte de providence laïque. Ils appartiennent à cette classe moyenne qui correspond au lectorat que Flannery O'Connor s'imagine avoir: humaniste, mais à la conscience religieuse sécularisée et tiédie. Ne faisant pas de mal, bienveillants et tolérants à l'égard des faiblesses de leurs prochains, faisant leur possible pour soulager le malheur des moins bien lotis, ils estiment comme le pharisien de l'évangile de Marc que leurs œuvres devraient leur valoir par surcroît l'approbation divine.

Ou pis: Flannery O'Connor s'alarme moins d'une certaine tiédeur religieuse que de ce qui revient à un nihilisme: avec Nietzsche, elle sent la mort de Dieu jusque dans les églises. Le fait religieux devient en fait encombrant, inutile, voire un peu indécent, comme pour Mrs. McIntyre dans "The Displaced Person" qui rougit quand le prêtre compare la queue rayonnante d'un paon qui fait la roue à l'effet de la Parousie (le retour du Christ): "Christ in the conversation embarrassed her the way sex had her mother" (226)<sup>13</sup>. La prière ne saurait *servir* qu'à ceux qui, comme le Désaxé, n'ont pas su trouver la situation "confortable" (l'idéal que la grand-mère lui fait imaginer) et ont donc besoin qu'un Dieu instrumentalisé les aide à revenir dans le droit chemin.

Bien que la grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find" ne soit pas de ces heureux propriétaires, son destin est emblématique de leur sort. Elle garde la nostalgie d'un vieux Sud symbolisé par la plantation, espace qui semble contenir jusqu'à la mort elle-même: elle attire l'attention sur un cimetière "[that] belonged to the plantation". Pour

---

<sup>13</sup> A rapprocher de l'épisode du premier chapitre de *Wise Blood* où Hazel Motes interpelle Mrs. Hitchcock, la passagère du train qui lui fait la conversation, d'une interrogation pressante qui la fait rougir: "I reckon you think you been redeemed" (CW, 6).

elle, l'équivalent de ce lieu à soi rassurant est un ensemble de certitudes qui se ramènent à une identité qui devient un *être* : elle *est* une *dame*. Or ce que la rencontre avec le Désaxé va lui apprendre, en même temps que la révélation que les fins dernières ne peuvent être contenues dans aucune limite, c'est que Dieu n'est pas venu conforter ceux qui sont bien établis sur leur terrain foncier ou moral, mais déstabiliser, déséquilibrer tout le monde: "Jesus thown everything off balance." (131) L'inquiétude spirituelle et existentielle du Désaxé vaut donc mieux que les certitudes sécularisées de la grand-mère. Grâce à cette rencontre, celle-ci est de nouveau habitée par le souci de Dieu—on remarquera que la grand-mère reste un moment sans voix avant que l'idée de Jésus s'impose à elle malgré elle: "Finally she found herself saying, 'Jesus. Jesus,' meaning, Jesus will help you, but the way she was saying it, it sounded as if she might be cursing." (CS, 130)

Dans "A Good Man Is Hard To Find", les deux enfants de la famille montraient un tempérament rebelle et querelleur, et réagissaient à l'accident de voiture comme à une péripétie qui brisait enfin le carcan d'une vie quotidienne sans relief. Un enfant est au cœur de la nouvelle suivante, "The River": le petit Harry Ashfield, négligé par ses parents, est confié à une baby-sitter qui l'emmène au sermon d'un prêcheur évangéliste près du fleuve. Le petit garçon change de nom, adopte celui du prophète et échappe à ses parents, se laisse prendre littéralement dans les métaphores confuses du faux prophète, qui lui promet: "You'll be washed in the river of suffering, son, and you'll go by the deep river of life." Que le baptême soit dans la souffrance ou dans la vie, l'enfant, emporté par le courant, se noie: nouvelle rencontre brutale avec la transcendance.

C'est une autre enfant-victime qui est au cœur de l'action de "The Life You Save May Be Your Own", dont le titre aurait été inspiré d'un panneau de signalisation routière (mentionné d'ailleurs à la fin de la nouvelle): Lucynell Crater, la fille retardée d'une vieille dame qui va être subjuguée par un autre (faux ?) prophète, un homme à tout faire itinérant qui apparaît un jour et se fait appeler Mr. Shiftlet. Beau parleur, bricoleur il ferait pour Mrs. Crater un gendre idéal. Encore que O'Connor suggère le contraire, avec ce nom, "Tom T. Shiftlet [...] from Tarwater, Tennessee", qui évoque irrésistiblement un bégaiement et qui évoque le qualificatif *shiftless*, l'un des défauts typiquement reprochés aux *white trash*. Shiftlet pose lui aussi la question de ce qui fait un homme. Mrs. Crater, qui se moque de la métaphysique, est prêt à payer cher pour qu'il accepte d'épouser une brave fille innocente. Shiftlet se tire d'affaire en emmenant sa fiancée en week-end et en l'abandonnant au comptoir d'un restaurant.

"A Stroke of Good Fortune" est un chapitre écarté de *Wise Blood*. Le déplacement y est exceptionnellement vertical, puisque c'est l'ascension d'un escalier. Comme dans ce roman, le protagoniste principal essaie d'échapper à son destin pour réussir dans la voie qu'elle s'est choisie, mais la bonne fortune la frappera d'une manière aussi naturelle et spirituelle qu'inattendue.

Par son titre, "A Temple of the Holy Ghost" joue, comme "The River", sur la lecture littérale des métaphores religieuses (celle-ci est de l'apôtre Paul, 1Cor. 6:19). Les deux filles qui se surnomment "Temple" pour se moquer des bonnes sœurs, deux adolescentes qui étouffent dans leur pensionnat catholique, sont en congé pour le week-end chez une amie de leur mère qui fait ainsi une bonne action, et sont observées par une fille de douze ans qui ne partage pas encore les préoccupations de ses aînées. Si "a good man is hard to find" résume aussi l'essentiel des préoccupations des deux donzelles, Susan et Joanne prennent la phrase dans un sens très proche de celui de la chanson de Bessie Smith. C'est d'ailleurs la seule nouvelle du recueil où la musique joue un rôle, des cantiques en latin du couvent aux cantiques évangélistes des aspirants pasteurs qu'on leur présente, inspirés par la musique qu'on n'appelle pas encore *country*.

Le clou de la nouvelle est une visite au cirque où parmi les monstres s'exhibe un hermaphrodite. Dans cette nouvelle joycienne, la paralysie du discours ecclésial, objet de moquerie tout au long de la nouvelle, contraste avec l'épiphanie du corps monstrueux qui se fait indice du spirituel: l'enfant est hantée par sa leçon, "God make me thisaway and I don't dispute hit. [...] God done this to me and I praise Him." La nouvelle se clot sur une image de transubstantiation intégrale inscrite dans le paysage: "The sun was a huge red ball like an elevated Host drenched in blood and when it sank out of sight, it left a line in the sky like a red clay road hanging over the trees." (CS 248)

Une atmosphère fantastique prévaut aussi au début de la nouvelle suivante, "The Artificial Nigger", mais c'est la lune qui illumine la scène et lui donne pour le protagoniste une connotation subjective particulière, qui exclut pour le moment la spiritualité. La nouvelle commence par un voyage en train qui mène le héros campagnard vers la ville inconnue et lui donne l'occasion de plusieurs rencontres fortuites, comme dans *Wise Blood*. Mr. Head, comme son nom l'indique, croit à la puissance de son énergie intellectuelle. Comme le vieux Tarwater dans *The Violent Bear It Away*, comme Mr. Fortune tentera de le faire avec Mary Fortune dans "A View of the Woods", il s'est donné pour tâche d'élever son petit-fils à son image. Renversement: à la fin de la nouvelle, le grand-père et le petit-fils sont ramenés au même niveau,

confrontés à leur dépendance à l'égard d'autrui et à leur besoin de la Miséricorde divine. Nouvelle préférée de Flannery O'Connor, c'est l'une des rares dans ce premier recueil qui aborde la question de la ségrégation raciale dans le Sud, question qui sera beaucoup plus présente dans *Everything That Rises Must Converge*.

L'image du Paradis qui clot "The Artificial Nigger" s'enchaîne dans "A Circle in the Fire" avec un périmètre de bois qui protège le domaine de Mrs. Cope, mais la menace du titre va se réaliser: d'ici la fin de la nouvelle, cette barrière protectrice va partir en fumée, conséquence de l'irruption de garnements maltraités par la vie auxquels elle n'a accordé qu'une charité réticente. Autres braves gars, sans doute, et en tous cas, paradoxalement, les anges qui lui révèlent sa dépendance envers la Miséricorde divine.

"A Late Encounter With the Enemy" est la nouvelle la plus ouvertement satirique du recueil. Elle prend pour sujet le culte du passé et le mythe de la Guerre de Sécession dans le Sud, et a pour personnage principal un ancien combattant de la Guerre, évidemment plus que centenaire, qui s'identifie au discours patriotique dont il est devenu l'objet à toute occasion, depuis qu'il a été appelé à jouer un faux ancien général confédéré lors de la première de *Gone With the Wind* à Atlanta, en 1939<sup>14</sup>. Pour lui et pour sa fille, une étudiante très prolongée qui vient d'arracher son diplôme professionnel à soixante-deux ans, la seule réalité sensible est une scène où se rejoue, de célébration en célébration, la parade du Vieux Sud de la Confédération, refuge glorieux contre une temporalité où la mort approche inexorablement.

"Good Country People" est l'addition la plus tardive au recueil, la seule nouvelle qui n'avait pas encore été publiée quand O'Connor commença à constituer le recueil. Comme dans « A Circle in the Fire » et dans "The Displaced Person", le cadre est une exploitation agricole, dont la propriétaire, Mrs. Hopewell, une optimiste comme Mrs. Cope, est secondée par une autre femme plus méfiante, Mrs. Freeman. Mrs. Hopewell a une fille, mais loin d'être une demeurée comme Lucynell Crater, c'est une intellectuelle qui a renié son nom de Joy pour adopter

---

<sup>14</sup> On calculera que si le "Général" Sash avait quatre-vingt douze ans en 1939, il devait avoir dix-huit ans en 1865, comme les anciens combattants qui participèrent effectivement à la première du film *Gone With the Wind*. Flannery O'Connor avait quatorze ans et son père travaillait à Atlanta: a-t-elle eu l'occasion d'assister elle-même à cette première? Des extraits d'actualité de cet événement sont visibles dans le documentaire *Making of a Legend : Gone With the Wind* (David Hinton, MGM/UA, 1989) et permettent de vérifier l'exactitude documentaire des souvenirs de Flannery O'Connor. Quant aux autres célébrations de ce que Flannery O'Connor appelait, en se moquant simultanément de l'accent local et de l'expression sudiste désignant encore la Guerre Civile, "the Wah Between the States" (à Roslyn Barnes, *HB* 428), elle avait souvent l'occasion d'en observer à Milledgeville, l'ancienne capitale de l'Etat de Géorgie (1807-1877).

de façon provocatrice le nom de Hulga, dont sa mère ne supporte pas la laideur. Joy-Hulga est néanmoins marquée par une infirmité, puisqu'elle a une jambe de bois, suite à un accident de chasse dans son enfance. Le dragon du bord de la route se manifeste comme un vendeur de Bible itinérant, nommé Manley Pointer, et Hulga est bien décidé à se payer la tête (voire le reste, puisque l'onomastique suggère qu'il est bien doté) de ce représentant de l'obscurantisme médiéval. Mais Manley Pointer saura l'amener à découvrir sa garde et, Méphistophélès parodique, à lui abandonner ce qui lui sert d'âme, c'est-à-dire sa prothèse de jambe. On le voit, dans cette nouvelle, la dislocation des repères ne correspond pas à une dislocation de l'espace protégé. Le personnage qui est déstabilisé par l'épreuve de révélation est une bavarde comme la grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find", mais d'un nouveau type qui sera très présent dans le second recueil de nouvelles: l'intellectuel nihiliste. "The Displaced Person" développe une situation tirée de l'actualité, à laquelle il avait été fait allusion, notamment dans "A Good Man Is Hard To Find", puisqu'il s'agit de l'accueil de déportés européens à la suite de la Seconde Guerre Mondiale, prévu par le Displaced Persons Act<sup>15</sup>. La nouvelle, exceptionnellement longue, reprend la plupart des éléments qui ont figuré dans les autres nouvelles où une femme dirige une exploitation agricole: sa bonne conscience de bon propriétaire retranchée sur son domaine, les employés blancs traditionnellement racistes, malhonnêtes et paresseux, la présence d'employés noirs insaisissables, la présence de paons. Mais la longueur de la nouvelle permet un approfondissement de l'étude des conditions socio-économiques dans le Sud rural. Mrs. Shortley a l'habitude du monologue de sa patronne, Mrs. McIntyre, dont les plaintes sont indirectement une entreprise d'autosatisfaction: "I've been running this place for thirty years," she said, looking with a deep frown out over the field, and always just barely making it. People think you're made of money." La jérémiade se termine pourtant autrement en ce début d'histoire, reprenant à des fins séculaires la vocabulaire religieux du salut: "But at last I'm saved! [...] That man is my salvation!" (203) La Personne Déplacée serait-elle l'homme (de) bien attendu depuis le début du cycle de

---

<sup>15</sup> Le *Displaced Persons Act* (25 juin 1948) permet pendant deux ans l'admission de "jusqu'à 205 000" personnes déplacées (statistique officielle, US Department of Homeland Security, 2003; à déduire des quotas d'immigration par ailleurs en vigueur), de manière à contribuer à réduire le problème posé par la présence d'un million de personnes déplacées en Allemagne, Autriche et Italie.



nouvelles ? Plus loin, à la fois lassée des problèmes que pose Mr. Guizac et excédée de la langue de buis du Père Flynn qui tente lourdement de la convertir au catholicisme, elle lance: "As far as I'm concerned, [...] Christ was another D. P." (229)

Il faut remarque le portrait peu flatteur que Flannery O'Connor fait du Père Flynn dans cette nouvelle: ce missionnaire catholique dans le Sud protestant est en effet présenté comme un orateur particulièrement peu efficace. Bien que, fasciné par la parade des paons, il soit capable de voir dans leur roue une métaphore de la Transfiguration du Christ et de le communiquer en phrases courtes et énigmatiques (voir 226), il n'est pas capable d'intégrer cette révélation dans son propre discours, qui reste surchargé de préciosité ecclésiastique. La nouvelle est une dénonciation sévère de l'Eglise catholique en tant qu'institution: le Père Flynn favorise l'accueil des réfugiés polonais, mais il manque à sa mission spirituelle en ne sachant pas lier cette action charitable à la manifestation de la grâce divine. Ses péroraisons restent désincarnées, ce que Flannery O'Connor souligne en ne reproduisant qu'un milieu de phrase de son sermon, une conjonction de coordination suivie d'une subordonnée de temps dont le seul but semble être d'ériger une monumentale allée de majuscules en commémoration d'une incarnation située dans le passé: "'For', he was saying, as if he spoke of something that had happened yesterday in town, 'when God sent his Only Begotten Son, Jesus Christ Our Lord'—he slightly bowed his head—as a Redeemer to mankind, He..." (229). Dans l'épilogue de la nouvelle, Mrs. McIntyre, visiblement choquée par son manque de courage, a abandonné la gestion de son domaine pour se retirer dans un hospice où son seul visiteur est ce vieux prêtre qui continue à l'instruire, de façon évidemment stérile, des doctrines de l'Eglise. Procès de l'utilisation paralysante du langage abstrait de l'Eglise catholique que James Joyce avait commencé d'instruire, et qu'il faut rapprocher de la satire de l'intellectualisme de Joy-Hulga, davantage fascinée par le néant que par l'être dans sa lecture de Heidegger (puisque c'est *L'Etre et le Néant* que Mrs. Hopewell a trouvé dans sa chambre, page 277). O'Connor utilise dans cette nouvelle un épisode autobiographique: quelques temps après qu'elle soit venu s'installer chez sa mère à Andalusia, celle-ci avait décidé de recueillir des réfugiés, une famille polonaise qui arriva au moment où elle composait "The Displaced Person". Dans un premier temps, la dixième nouvelle semble être celle où le but de la quête va être atteint: Guizac, le "DP", est vraiment un employé modèle. Mais son incompréhension des relations inter-raciales amène Mrs. McIntyre à le laisser assassiner, événement qui précipite sa perte et celle de son exploitation.

## Everything That Rises Must Converge: *du savoir à la sagesse du corps*

I have written and sold to *New World Writing* a story called "Everything that Rises Must Converge" which is a physical proposition that I found in Père Teilhard and am applying to a certain situation in the Southern states and indeed in all the world.<sup>16</sup>

Dans son compte-rendu sur le livre de Pierre Teilhard de Chardin *Le Phénomène Humain* (*The Phenomenon of Man*), Flannery O'Connor écrivait: "His is a scientific expression of what the poet attempts to do: penetrate matter until spirit is revealed in it"<sup>17</sup>. Dans ce livre, Teilhard de Chardin décrit le cheminement par lequel le cosmos, dont le sommet de l'évolution est l'esprit humain, conscience supérieure, s'achemine vers une unité mentale en Dieu. Le titre de *Everything That Rises Must Converge* ("Tout ce qui monte converge") conceptualise le mouvement symbolique qu'illustrent les nouvelles de ce recueil: l'élévation du concret au spirituel est union en Dieu.

L'Esprit—*spirit*—travaille la matière, et à plus forte raison l'esprit humain—*mind*. C'est au rationaliste Rayber que Flannery O'Connor confie le rôle d'avancer l'idée des lacunes de la conscience dans *The Violent Bear It Away*, quant il explique à son neveu Francis Marion Tarwater: "there's part of your mind that works all the time, that you're not aware of yourself. Things go on in it. All sorts of things you don't know about." (CW, 436) Pour Rayber, cet inconscient incontrôlable est la fascination qu'a pu exercer le vieux Tarwater sur son neveu, mais, comme souvent chez O'Connor, le message a un deuxième sens dont le locuteur est inconscient: Rayber se fait ironiquement le véhicule de l'idée que l'Esprit Saint travaille l'âme humaine sans que l'esprit en ait le contrôle.

La majorité des nouvelles de ce second recueil mettent en cause les séductions du *logos*, la raison qui inhibe la révélation de l'inconscient spirituel. Joyce Carol Oates y voit le *moi* tiraillé entre une sorte de *surmoi* rationaliste et un *ça* qui serait la réalité inconsciente de l'incarnation—de la présence de l'Esprit dans la chair. "[T]here is nothing to be recognized—in Kafka's words, there is only an experience to be

---

<sup>16</sup> To Roslyn Barnes, 29 mars 1961; *HB*, 438.

<sup>17</sup> Cité par Lorine M. Getz, *Flannery O'Connor, Literary Theologian* (Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 1999), 180.

suffered."<sup>18</sup> On pourrait, pour employer un vocabulaire nietzschéen qui n'est pas étranger à la pensée de O'Connor, parler d'une rivalité entre un principe *apollonien*, tourné vers l'ordre, l'organisation et la mesure, et un principe *dionysiaque*, tourné vers le chaos et l'excès—à condition de se rappeler que le Christ est celui qui dérange, selon l'intuition du Désaxé de "A Good Man Is Hard To Find".

"The Enduring Chill" est peut-être la nouvelle la plus représentative de cette idée (elle est d'ailleurs devenue la nouvelle titre dans la traduction française du recueil, *Mon mal vient de plus loin*): le personnage principal en est Asbury, un intellectuel gravement malade qui envisage d'écrire une pièce sur le problème noir, et qui revient se soigner chez sa mère, dans le Sud. La figure de l'intellectuel qui se penche sur les hommes pour les comprendre, mais perd en compassion et en humanité ce qu'il croit gagner en connaissance scientifique, est un thème extrêmement fréquent dans l'œuvre de Hawthorne—le titre de la nouvelle ne pourrait-il pas être considéré comme une référence à cet autre intellectuel "froid" qu'est Roger Chillingworth, le mari d'Hester Prynne dans *The Scarlet Letter*? Une telle figure avait aussi un rôle important dans le second roman de O'Connor, *The Violent Bear It Away*. Le grand-père Tarwater y expliquait à son petit-fils qu'il l'avait sauvé de l'entreprise de contrôle de son oncle Rayber, le "maître d'école": "Where he wanted me was inside that schoolteacher magazine. He thought once he got me in there, I'd be as good as inside his head and done for and that would be that, that would be the end of it. Here I sit. And there you sit. In freedom. Not inside anybody's head!" (CW 342). Comprendre, c'est prendre, exercer un pouvoir: la question de la connaissance est ainsi liée à la question du pouvoir; mais elle recèle aussi d'autres aspects: le verbe factif *to know* est en effet fréquemment utilisé ironiquement par le narrateur de Flannery O'Connor, de sorte que le lecteur doit le percevoir comme un verbe d'opinion: savoir, c'est croire savoir, donc s'illusionner.

Quoi qu'il en soit, le problème de l'adéquation de la démarche cognitive est redoublé par la présence d'une autre figure d'intellectuel: la sœur aînée d'Asbury, Mary George, directrice d'école, avec qui il est en rivalité ouverte. La mère se désole: "she had observed that the more education they got, the less they could do" (361). Les ambitions intellectuelles d'Asbury sont polymorphes: de même que Kafka avait écrit une lettre à son père, il a écrit une longue lettre en forme de

---

<sup>18</sup> Joyce Carol Oates, "The Visionary Art of Flannery O'Connor", in *New Haven, New Earth: the Visionary Experience in Literature* (New York, NY: Vanguard, 1974), 141-176. La référence est au Kafka de *La Colonie Pénitentiaire*.

testament littéraire, à sa mère, pas plus littéraire que Regina O'Connor. A l'approche de la mort, il refuse de voir le pasteur méthodiste local et demande à consulter un Jésuite. Son intégrité personnelle est un territoire à défendre: le médecin de famille est un imbécile qui envahit "l'intimité de son sang" (CS, 367), alors qu'avec un Jésuite on ne risque rien—"Jesuits are foolproof", pour reprendre son expression qui, en anglais, exprime l'idée de protection complète. Mais sa mère ne lui trouve qu'un prêtre irlandais qui n'a même pas entendu parler de James Joyce. Le discours de celui-ci est simple, réduit aux questions et réponses du catéchisme, mais il prend en compte la totalité du phénomène humain, "mind, heart and body" (CS, 375), et parvient à ébranler les certitudes du mourant: "The Holy Ghost will not come until you see yourself as you are—a lazy ignorant conceited youth!" (CS, 377). La connaissance intellectuelle n'est donc qu'ignorance: Asbury, ébranlé dans sa superbe, ressent ses lacunes: son âme se prépare à la révélation.

He felt as if he were a shell that had to be filled with something but he did not know what. [...]

There was something he was searching for, something that he felt he must have, some last significant culminating experience that he must make for himself before he died – make for himself out of his own intelligence. He had always relied on himself and had never been a sniveler after the ineffable. (CS, 378-379)

Flannery O'Connor n'est pas de ces auto-flagellants qui considèrent le malheur ou la douleur comme un don du ciel. La maladie d'Asbury—ou la sienne—est un phénomène physique comme un autre. Mais comme un autre, il peut être l'occasion de la mise à jour du "mystère". Comme le titre même de la nouvelle y préparait le lecteur, le corps souffrant devient le réceptacle de la révélation, c'est la maladie qui matérialise la descente de l'Esprit Saint, lequel descend de façon atypique non pas sous forme de langues de feu comme à la Pentecôte, mais comme sensation de froid, qui n'en est pas moins vision d'éternité:

His limbs that had been racked for so many weeks by fever and chill were numb now. The old life in him was exhausted. He awaited the coming of new. It was then that he felt the beginning of a chill, a chill so peculiar, so light, that it was like a warm ripple across a deeper sea of cold. His breath came short. The fierce bird which through the years of his childhood and the days of his illness had been poised over his head, waiting mysteriously, appeared all at once to be in motion. Asbury blanched and the last film of illusion was torn as if by a whirlwind from his eyes. He saw that for the rest of his days, frail, racked, but enduring, he

would live in the face of a purifying terror. A feeble cry, a last impossible protest escaped him. But the Holy Ghost, emblazoned in ice instead of fire, continued, implacable, to descend. (CS, 382)

"Purifying terror": la révélation n'instaure pas la félicité paradisiaque, mais la pleine conscience de la condition humaine (autre connaissance donc, mais sans rapport avec la compréhension), marquée par le Péché Originel, ce que les derniers mots de "Everything That Rises Must Converge" désignait comme "the world of guilt and sorrow".

En arrière-plan de *Everything That Rises Must Converge*, le climat socio-politique du Sud a aussi changé en dix ans: "Everything That Rises Must Converge" ouvre une série de nouvelles qui portent la marque d'un actualité brûlante dans le Sud au moment de leur composition, entre 1954 et 1964: les tensions raciales que manifeste le mouvement des droits civiques. Autrement dit, comme Julian, le protagoniste focalisant de la nouvelle éponyme, l'exprime, le vieux monde est mort. "Everything That Rises Must Converge", nouvelle située en milieu urbain, évoque le combat pour la déségrégation des transports publics. Julian, autre figure d'intellectuel qui croit avoir tout compris, est le témoin agacé de l'incapacité de sa mère, malgré toute sa bonne volonté, à se départir de l'attitude condescendante à l'égard des petits Noirs dont la grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find" avait déjà donné un exemple au début du recueil précédent. Contrairement à Bailey, qui courbait l'échine dans la nouvelle éponyme du recueil précédent et déléguait à son substitut, le Désaxé, non seulement sa chemise, mais le soin de tuer sa mère envahissante, Julian commet lui-même le matricide. Le personnage boue d'une rage sourde: il fait partie de ces personnages suffisants qui ne se félicitent jamais assez de ne pas partager les limites intellectuelles et morales de leurs prochains. Mais la leçon est trop forte pour la vieille dame, qui va mourir entre ses bras au moment où il s'aperçoit qu'il a toujours besoin d'elle. Comme dans "Good Country People", la dernière nouvelle écrite du cycle précédent, c'est le donneur de leçon qui reçoit une leçon.

"Greenleaf" nous ramène sur une exploitation agricole du Sud gérée par une femme, avec l'aide frustrante des Greenleaf, une famille de métayers blancs dont elle estime qu'ils l'exploitent, et continueront à exploiter ses fils à la génération suivante, promesse d'un avenir sombre pour le société. Dans "The Life You Save May Be Your Own" les Freeman avaient deux filles; ici les Greenleaf ont deux garçons jumeaux, O. T. et E.T., déjà dotés d'une famille et pleins d'énergie. En quoi ils se distinguent des garçons May, Scofield le commercial minable et Wesley

l'intellectuel aigri–nouveaux avatars d'intellectuels suffisants. Comme dans "A Circle in the Fire", des jeunes gens–Mrs. May découvrira au cours de la nouvelle que ce sont les jumeaux Greenleaf–s'amusent perversement à libérer de son enclos un taureau, symbole de fertilité dans la mythologie. C'est à Mrs. May qu'il revient de se confronter à l'animal, le moment de vérité étant celui où il l'encorne et la tue.

La modernité ne fait pas peur au vieux Mr. Fortune dans "A View of the Woods". Il vient tous les jours contempler l'excavatrice qui creuse l'ancien terrain qu'avait défriché son gendre Pitts et qu'il a vendu pour permettre la construction d'un barrage (l'onomastique souligne évidemment le vide de l'un et la plénitude de l'autre). S'il se soucie comme Mrs. May de sa descendance, il n'est pas inquiet: comme Mr. Head dans "The Artificial Nigger", Mr. Fortune a prévu de verrouiller le futur en se chargeant de la formation de sa petite-fille Mary Fortune, dont ils se félicitent qu'elle soit à son image. La réticence de celle-ci, tiraillée entre son père et son grand-père, est un problème qu'il compte bien pouvoir régler de manière économique: "The dissatisfaction it caused Pitts would be permanent, but he could make it up to Mary Fortune by buying her something." Le temps tel qu'il le conçoit est donc un jeu à somme nulle, un bilan satisfaisant tant que les comptes sont équilibrés. La nouvelle aboutit à un combat final entre le grand-père et la petite-fille, et quand celle-ci le défie en lui annonçant que, malgré leur ressemblance, elle est "PURE Pitts". Dans un élan final, il la tue et découvre à son tour le manque, le besoin d'aide: mais il est seul dans un désert avec l'excavatrice jaune, son double mécanique. Situé après "The Enduring Chill", nouvelle qu'on peut estimer comme centrale, on l'a vu, "The Comforts of Home", comme "A Late Encounter with the Enemy", paraît être un intermède de farce au milieu du recueil. Il réunit en un seul personnage les certitudes de l'intellectuel et l'inquiétude de l'habitant qui confond intégrité personnelle et inviolabilité de la demeure. Les deux premiers mots de la nouvelle disent cette méfiance: "Thomas withdrew" (CS, 383). La notion d'invasion, fréquente dans *A Good Man Is Hard To Find*, est soulignée jusqu'à la caricature: l'intrus est "the little slut", "la petite garce" vive et expansive qui vient louer une chambre chez la mère de Thomas, un vieux garçon aux habitudes bien rassises qui se veut historien<sup>19</sup>. L'assimilation de la maison au corps est forte: l'intrusion de la jeune fille est vécue comme un viol par une nymphomane. Constatant la collusion de sa mère avec l'intruse, Thomas appelle à sa rescousse le

---

<sup>19</sup> Si Thomas ressemble à Ignatius J. Reilly, le personnage mémorable de John Kennedy Toole, c'est bien entendu en l'anticipant, puisque *A Confederacy of Dunces* est paru en 1980.

fantôme de son père, et le shérif. Comme dans "Everything That Rises Must Converge", c'est la mère qui est tuée à l'issue de cette rivalité caricaturalement oedipienne.

"The Lame Shall Enter First" comprend une reprise du thème de "The River" et retravaille l'intrigue centrale de *The Violent Bear It Away*: Norton, comme l'enfant de "The River", échappe en se donnant la mort au fait que son père Sheppard (comme Rayber dans le roman) refuse d'envisager la spiritualité, proposant à la place de la méditation sur les Cieux une exploration scientifique du ciel. Sheppard, absorbé par une compassion laïque, une sorte de catholicisme réduit aux bonnes actions, est un exemple extrême d'absorption intellectuelle: son intérêt pour le jeune Rufus Johnson, un jeune garçon noir affligé d'un pied bot, est un mélange d'intérêt sociologique et de démarche socialement progressiste, mais c'est aussi, malgré lui, une manifestation d'amour sentimentale. Sheppard est parallèlement aveugle au malaise de son fils qu'il dévalorise en se dévouant en vain pour Rufus Johnson. Avatar du dragon au bord de la route, Rufus met en échec toutes les initiatives de son bienfaiteur, mais ce personnage satanique expose Sheppard à une révélation contre laquelle celui-ci se débat de toutes ses forces, avant de se rendre compte de la vanité de sa démarche, juste avant la découverte du suicide de son fils. L'image de la satiété confondue avec la plénitude morale reparaît: "He had stuffed his own emptiness with good works like a glutton. He had ignored his own child to feed his vision of himself. He saw the clear-eyed Devil, the sounder of hearts, leering at him from the eyes of Johnson." (CS, 481) La Tour de Babel des bonnes actions de Sheppard est érigée sur un vide spirituel: péché cardinal pour O'Connor. Dans le grenier, le trépied du télescope, symbole de l'approche scientifique préférée à la Trinité chrétienne, est renversé sous le corps sans vie du petit pendu. Dans "Revelation", comme Sheppard, Mrs. Turpin est pleine de bonnes intentions à l'égard des défavorisés: "To help anybody out that needed it was her philosophy of life." (CS, 497) La configuration de ce groupe de personnes réunies dans la communauté de circonstance d'une salle d'attente présente des points communs avec le bus de la nouvelle "Everything That Rises Must Converge": elle comporte aussi un intellectuel et une représentante de la société blanche traditionnelle et bien pensante du Sud, et des personnes que ces deux types de pharisiens considèrent comme inférieurs. Mrs. Turpin n'est pas athée comme Sheppard, mais sa religion se borne à remercier Dieu de ce qu'il a fait pour elle, ce qui revient à l'exclure pratiquement de sa vie. Le rôle de l'intellectuelle méprisante est tenu par une jeune fille laide, Mary Grace, étudiante au prestigieux Wellesley College, accompagnée

comme Hulga de "Good Country People" de sa mère, et plongée dans la lecture d'un ouvrage intitulé "*Human Development*". Le nœud de l'histoire est la confrontation entre Mrs. Turpin et Mary Grace, excédée, qui lui jette son livre à la figure au comble de l'irritation. Dans "Good Country People" Hulga était exposée au dragon infernal; ici c'est un personnage qui lui ressemble qui joue le rôle du révélateur diabolique. On ne peut s'empêcher d'identifier cette étudiante boutonneuse qui jette son livre à la figure de Mrs. Turpin avec l'auteur elle-même, qui exprime tant de fois dans ses lettres son impatience face à un lectorat qui ignore superbement la spiritualité dont O'Connor voudrait le convaincre—par exemple dans ce recueil de nouvelles lui-même, qui doit son titre à Teilhard et à son livre sur l'évolution.<sup>20</sup> Le démon est en effet, comme dans "A Circle in the Fire", un ange de Dieu: il apporte une connaissance d'un nouveau type qui doit supplanter la connaissance intellectuelle dont Mrs. Turpin se croyait l'heureuse dépositaire: "There was no doubt in [Mrs. Turpin's] mind that the girl did know her, knew her in some intense and personal way, beyond time and place and condition. 'What you got to say to me?' she asked hoarsely and held her breath, waiting, as for a revelation." (500). Le message de Mary Grace, qui n'est qu'une invective—"Go back to hell where you came from, you old wart hog"—n'a rien de spirituel, mais Mrs. Turpin se sent néanmoins élue pour recevoir un message. Si elle est choquée d'être traitée de porceau, l'invective métaphorique va bientôt se réaliser dans son expérience, comme pour les compagnons d'Ulysse transformés en porceau par Circé. Au-dessus de sa ferme où elle va voir ses cochons, le soleil couchant apparaît comme "un fermier qui inspecterait son troupeau de porcs". La nouvelle se termine dans une scène lourdement symbolique où Mrs. Turpin a la révélation de son humble statut.

"Parker's Back" et "Judgment Day", les dernières nouvelles qu'ait écrites la romancière, achevées sur son lit de mort, ont la force d'un testament—ce que suggère évidemment le titre de la dernière. "Parker's Back" a la dimension d'un commentaire métatextuel de Flannery O'Connor sur sa propre écriture, qui s'est appuyée abondamment sur des images symboliques. De même que Parker a saturé l'espace de la surface de son corps qui lui est visible d'images diverse, O'Connor semble ici proposer une nouvelle supplémentaire, qui s'inscrirait à l'envers de toutes les autres, comme le dernier tatouage de Parker s'inscrit dans son dos. Le terme "image" n'est pas à entendre au sens figuré, mais au sens propre: les images sont présentes,

---

<sup>20</sup> Flannery O'Connor à Ted Spivey: "*The Phenomenon of Man* is not a book about animals in the first place but about development." 9 avril 1960, *HB*, 387.



littéralement incarnées, gravées dans la chair par le tatoueur. La dernière image est celle d'un Christ byzantin en gloire, ce qui en fait l'incarnation d'une incarnation. Comme pour répéter et souligner cette structure spéculaire, Parker ne peut lui même voir le tatouage du Christ dans son dos qu'en manipulant deux miroirs. O'Connor semble ici avoir trouvé l'image parfaite, puisque, comme l'a fait remarquer André Bleikasten, le Christ byzantin n'est pas tant une image qu'on regarde que la représentation d'un regard: une image dont nous sommes l'objet.<sup>21</sup>

La nouvelle revient aussi sur la phrase alors déjà choisie comme titre pour l'ensemble du recueil de nouvelles—"Everything That Rises Must Converge"—pour en explorer de nouvelles implications. En effet l'idée de Teilhard de Chardin se heurte ici à une toute autre conception religieuse, celle que représente Sarah Ruth, la femme de Parker, qui est une protestante fondamentaliste. Comme Job, elle répète que tout est vanité. Les questions de la représentation, des images interdites par une lecture stricte de l'Ancien Testament, la question de l'incarnation et de la présence réelle, sont ainsi sous-jacentes—Sarah Ruth a une conception extrêmement augustinienne du corps, considéré comme un obstacle au salut. Elle croit en une séparation radicale du corps et de l'esprit. Pour elle Dieu n'est pas incarné, mais pur esprit. Même pour un lecteur non averti, il est clair qu'elle est de ceux pour qui la spiritualité n'entraîne pas une convergence, comme le pensent Teilhard et O'Connor, mais davantage d'exclusion, de division: ce protestantisme distingue les élus, alors que la vision finale de Mrs. Turpin à la fin de "Revelation" lui montrait tout le peuple appelé par Dieu au paradis. L'idée est introduite dès les premières lignes: "one of the things she didn't approve of was automobiles. In addition to her other bad qualities, she was forever sniffing up sin." (510)

"Judgment Day" occupe une place à part dans cet ensemble. C'est la seule nouvelle qui soit située à New York et loin du Sud, où le protagoniste souhaite revenir, mort ou vif, lassé de contempler un mur de brique à la manière du scribouillard de Melville. Ironiquement, la seule nouvelle de jeunesse que O'Connor ait souhaité réécrire deux fois n'est pas achevée. C'est un texte interrompu par la mort, hanté par elle (puisque le vieillard, se projetant vers l'avenir, s'imagine rentrant au pays dans un cercueil) alors qu'O'Connor était encore en train de lui apporter des retouches assez sérieuses pour en améliorer sensiblement les effets, en clarifier le sens. Pour la première fois, un personnage noir, Coleman, y joue un rôle de premier plan, les différences s'aplanissant en ressemblances

---

<sup>21</sup> André Bleikasten, "Writing on the Flesh: Tattoos and Taboos in Parker's Back." *Southern Literary Journal* 14.2 (1982): 8-18.

comme elles l'avaient fait entre Mr. Head et son petit-fils. Malgré sa complicité avec Coleman, le vieux Tanner n'est pas à l'abri des préjugés à l'égard des Noirs, et ses efforts pour se montrer aimable avec son voisin Noir de New York tournent mal. Une chute dans l'escalier précipite sa mort. Comme il le craignait, sa fille commence par le faire enterrer localement, avant de trouver la tranquillité d'esprit en envoyant le corps à Corinth, ville de Géorgie qui porte le nom de la communauté chrétienne à qui l'apôtre Paul avait adressé son épître sur la charité: "For now we see through a glass darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known." (1Cor., 13:12) De retour dans le Sud, à Corinth, Tanner réalisera la convergence au point Oméga teilhardien.

## IV. Mystères

« Grotesque, Catholic, Southern », c'est par ces trois mots, censés résumer l'écriture de Flannery O'Connor, que commence la notice de Beverly Lyon Clark dans la *Heath Anthology of American Literature*. De ces trois adjectifs, le premier s'applique aux personnages de l'œuvre, voire à son mode de représentation, le deuxième à la confession religieuse de Flannery O'Connor et/ou au message que son œuvre communiquerait, et le troisième à son origine géographique. Glissement de l'écrivain à l'œuvre qui n'est pas sans péril.

Mais Flannery O'Connor n'a-t-elle pas constamment joué sur cette confusion ? Les auto-portraits de l'artiste en personnage grotesque abondent dans ses nouvelles. Flannery se caricature sous les traits de la vieille fille unijambiste, aigrie, surdiplômée et passionnée de théologie catholique française qui se rebaptise Hulga dans « Good Country People ». Elle se travestit en étudiant souffreteux et acariâtre que sa mère accueille sur le quai de la gare dans "The Comforts of Home", comme l'avait fait Regina, la propre mère de Flannery O'Connor quand elle était revenue du Nord, en ce Noël de 1950, pour s'établir définitivement à Milledgeville après sa première attaque sérieuse de lupus érythémateux. Sa passion immodérée pour les paons, icône idéale de la moitié des couvertures d'ouvrages sur sa vie et son œuvre, est illustrée dans « The Displaced Person », où Mrs McIntyre partage la même passion.

Sudiste, ou plutôt du Sud ? Même si les objets peuvent être décrits dans ses nouvelles avec une extrême minutie, le pittoresque du Deep South ne joue aucun rôle : pas de maisons à portique, pas d'anciennes cases d'esclaves, de champs de coton, de marécages infestés d'alligators, de forêts primaires hantées par les bêtes sauvages et les derniers Indiens comme chez Faulkner. Pas non plus de mise en avant du combat pour les droits civiques qui lui est contemporain. Ce Sud, agricole, assurément déshérité économiquement, est d'une constante et désarmante banalité américaine. Dès la première nouvelle éponyme du premier recueil, "A Good Man Is Hard To Find", le monde de la plantation légendaire est bien évoqué, mais tout aussitôt relégué dans le

bric-à-brac légendaire d'un Sud d'opérette, « gone with the wind ». Perdue dans ses rêves d'un Sud romantique, la grand-mère à la recherche de ces braves gens qu'on ne trouve plus rencontre un nouveau Sud qui ressemble à toute l'Amérique, avec ses publicités agressives et ses décors grandiloquents de carton-pâte comme le restaurant de Red Sammy. Catholique, elle l'est, passionnément, et elle ne manque pas de militantisme missionnaire, dans ses conférences ou sa correspondance. Impossible d'aborder l'œuvre sans la situer au moins brièvement entre "mystery and manners", pour reprendre les deux termes récurrents par lesquels elle définit de manière insistante la fonction de la fiction telle qu'elle l'envisage, termes opportunément réunis dans le titre du recueil d'essais rassemblés par ses amis Sally et Robert Fitzgerald. Trois passages pour illustre ces termes:

There are two qualities that make fiction. One is the sense of mystery and the other is the sense of manners. You get the manners from the texture of existence that surrounds you. The great advantage of being a Southern writer is that we don't have to go anywhere to look for manners; bad or good, we've got them in abundance. We in the South live in a society that is rich in contradiction, rich in irony, rich in contrast, and particularly rich in its speech.<sup>22</sup>

It is the business of fiction to embody mystery through manners, and mystery is a great embarrassment to the modern mind.<sup>23</sup>

The fiction writer presents mystery through manners, grace through nature, but when he finishes there always has to be left over that sense of Mystery which cannot be accounted for by any human formula.<sup>24</sup>

On le voit, le sens du terme "manners", qui recouvre à la fois ce qu'on appelle en français les manières et les mœurs, n'est pas nécessairement plus limpide.

---

<sup>22</sup> "Writing Short Stories", *MM*, 103.

<sup>23</sup> "The Teaching of Literature", *MM*, 124.

<sup>24</sup> "The Church and the Fiction Writer", *MM*, 153.

## **Un christianisme atypique?<sup>25</sup>**

Le christianisme de Flannery O'Connor dérouté, parce que son catholicisme surprend dans un pays largement associé à des formes de protestantisme particulièrement éloignées de l'Eglise de Rome, qu'il s'agisse du puritanisme de Nouvelle-Angleterre ou du fondamentalisme que l'évolution politique récente de la nation encourage à associer au Sud. Mais le catholicisme d'O'Connor n'a rien à voir avec la dévotion traditionnelle des pèlerinages et avec la dévotion mariale, que Flannery O'Connor considérait avec une narquoise méfiance.<sup>26</sup> En fait, sa foi, nourrie de lectures constantes et attentives des Ecritures comme des Pères de l'Eglise (Saint-Augustin, Saint-Thomas d'Aquin, qui est son livre de chevet) et des philosophes chrétiens les plus contemporains (Jacques Maritain, Teilhard de Chardin) est assise sur un socle tout à fait œcuménique: la conviction que Jésus est le Fils de Dieu incarné, le Pêché Originel, racheté par la Passion et la mort du Christ, l'origine divine des Ecritures comme fournissant au Monde le sens de l'Histoire, notions auxquelles on ajoutera l'Eglise comme corps du Christ en laquelle les croyants sont appelés à s'unir à Dieu dans la rédemption. C'est sur ce dernier point qu'O'Connor se distingue des Protestants qui l'entourent dans le Sud, non pas de façon véhémement et polémique, car elle juge ce désaccord assez secondaire<sup>27</sup>. En 1959, elle explique à John Hawkes que "la sagesse dans le sang" doit être ce qui tient lieu de grâce aux protestants comme ceux de son roman *Wise Blood*, faute des sacrements de l'Eglise. Elle ajoute:

The religion of the South is a do-it-yourself religion, something which I as a Catholic find painful and touching and grimly comic. It's full of unconscious pride that lands them in all sorts

---

<sup>25</sup> Pour une mise en perspective du christianisme de Flannery O'Connor et une discussion approfondie des problèmes théologiques qu'il soulève, voir les deux chapitres que Ralph C. Wood lui consacre dans *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists* (Notre Dame: University of Notre-Dame Press, 1988), 80-132, et son ouvrage plus récent, *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South* (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans Publishing, 2004).

<sup>26</sup> En 1958 Flannery O'Connor entreprit avec sa mère un bref voyage en Europe qui la mena à Rome et à Lourdes; sa correspondance témoigne de l'énergie extraordinaire qu'elle voit dans le pape Pie XII, qui la reçoit en audience; en revanche le pèlerinage à Lourdes provoque des commentaires sarcastiques, Flannery O'Connor soulignant que le premier miracle de Lourdes est que les malades qui viennent s'y soigner en se plongeant tous ensemble dans un bassin commun qui doit être un vrai bouillon de culture n'en ressortent pas plus malades qu'avant.

<sup>27</sup> La question de la proximité relative de l'athéisme, du catholicisme et des différentes formes de protestantisme est un thème essentiel de la correspondance avec Ted R. Spivey: voir *HB* et le livre de Spivey.

of ridiculous religious predicaments. They have nothing to correct their practical heresies and so they work them out dramatically. If this were merely comic to me, it would be no good, but I accept the same fundamental doctrines of sin and redemption and judgment that they do.<sup>28</sup>

Ces déclarations nettes mériteront d'être nuancées. L'année suivante, Flannery O'Connor écrira au même John Hawkes qu'il existe une différence entre les perceptions catholiques et protestantes de la Grâce:

Grace, to the Catholic way of thinking, can and does use as its medium the imperfect, purely human, and even hypocritical. Cutting yourself off from Grace is a very decided matter, requiring a real choice, act of will, and affecting the very ground of the soul. [...] In the Protestant view, I think Grace and nature don't have much to do with each other. The old lady [in "A Good Man Is Hard To Find"], because of her hypocrisy and humanness and banality couldn't be a medium for Grace. In the sense that I see things the other way, I'm a Catholic writer. (*HB*, 389-390)

Pour éclairante que soit cette nuance, elle ne fait que souligner la place centrale (augustinienne) que la Grâce occupe dans la théologie de Flannery O'Connor comme des protestants. Ralph Wood note que pour les Réformateurs le salut est un don divin à partir duquel le pécheur à qui il a été pardonné vit dans la grâce, alors que pour O'Connor le salut est l'horizon du cheminement de l'âme. La grâce est, dans cette perspective catholique, coexistante à la création, à la nature, et à l'homme en tant que créature, et il revient à l'homme, que Dieu a voulu libre, d'accepter cette Grâce.<sup>29</sup>

### **Teilhard de Chardin**

Quant aux références nombreuses et enthousiastes à la pensée de Pierre Teilhard de Chardin, dont la plus voyante est évidemment le titre du deuxième recueil de nouvelles, elles montrent le travail théologique de la romancière. Si, on l'a vu, elle découvre avec enthousiasme l'auteur du *Phénomène Humain* en décelant en lui une confirmation scientifique de son système théologique, il faut souligner que cette découverte est tardive: fin 1959 (voir *HB*, 361, 368). Pour Teilhard de Chardin, le spirituel informe tout ce qui est humain, et même tout ce

---

<sup>28</sup> A John Hawkes, 13 septembre 1959, *HB* 350.

<sup>29</sup> Wood, *Comedy*, 87-92.

qui est de l'ordre de la nature: l'esprit humain est l'apogée de la création, tendue au plus bas depuis les particules dans un mouvement physique, biologique et historique vers le divin, horizon de l'évolution<sup>30</sup>. Pour O'Connor, la tendance de l'esprit humain à coopérer avec le dessein de Dieu est plus problématique, car l'homme pécheur et raisonneur tend à inverser ce magnétisme pour s'opposer à Dieu, s'allier avec le Diable. Assurément augustinienne par sa conviction en la nature fondamentalement pécheresse de l'homme, mais intéressée par le renouveau de l'Eglise de Vatican II, Flannery O'Connor n'a que faire du christianisme réduit aux bonnes œuvres et aux bons sentiments de son époque: "the word Christian [...] has come to mean anyone with a golden heart" (*MM*, 192). Pour reprendre une distinction kierkegaardienne, elle s'intéresse à la spère religieuse, pas à la sphère éthique, et surtout pas à un humanisme séculier qui remplacerait la religion du Christ par la religion de l'homme et appellerait seulement chaque chrétien à être gentil avec son prochain, à être du côté des pauvres, des malades et des défavorisés: "Compassion is a word that sounds odd in anybody's mouth and which no book jacket can do without. It is a quality which no one can put his finger on in any exact critical sense, so it is always safe for anybody to use. Usually I think what is meant by it is that the writer excuses all human weaknesses because human weakness is human." (*MM*, 43) Peu de compassion de sa part pour le sort de ses personnages, surtout s'ils sont de bonne volonté: le plus souvent, pour reprendre le titre de son deuxième roman, "ce sont les violents qui l'emportent" et les doux qui sont ridiculisés.

### **La violence**

Frederick Asals note que Thomas d'Aquin énonce avec beaucoup d'insistance que le don de prophétie n'a rien à voir avec le bien et le mal: le bien, c'est la charité, mais la prophétie n'a pas de lien nécessaire avec la charité, car la charité relève des affections alors que la

---

<sup>30</sup> La pensée de Teilhard de Chardin n'a rien à voir avec les fondamentalismes religieux américains, qui s'appuient sur une lecture littérale de la Bible pour rejeter le créationnisme: pour le Père Teilhard, par ailleurs savant, spécialiste de paléontologie humaine, la théorie de l'évolution ne fait aucun doute. Elle s'intègre parfaitement dans sa vision philosophique et théologique.

prophétie relève de l'imagination, c'est-à-dire de la connaissance.<sup>31</sup> C'est en s'appuyant sur cette distinction qu'il faut interpréter la référence qu'O'Connor fait à Thomas d'Aquin dans "Catholic Novelists and Their Readers", en expliquant que l'objet de l'art, et donc de la littérature, ne relève pas de l'éthique: "St. Thomas Aquinas says that art does not require rectitude of the appetite, that it is wholly concerned with the good of that which is made. He says that a work of art is a good in itself, and this is a truth that the modern world has largely forgotten." (*MM*, 171)

Le catholicisme d'inspiration thomiste d'O'Connor peut apparaître exotique, voire hétérodoxe, en ce qu'il ressort du traitement de ses personnages que son indulgence est beaucoup plus grande pour les méchants qui révèlent l'existence de Satan que pour les bienfaiteurs humanistes mais laïcs—ce qu'elle justifie en expliquant que le démon est toujours l'instrument involontaire de fins qui le dépassent.<sup>32</sup> Ralph Wood souligne sa convergence avec Maritain, qui avance que toute volonté humaine, même la plus perverse, désire Dieu sans le savoir, et même malgré elle et sous des formes qui paraissent s'opposer à ses choix.<sup>33</sup> Dans l'œuvre de O'Connor, on ne trouve pas la foi, c'est Dieu qui vous trouve. La découverte de Dieu ne s'imagine pas autrement que comme une manifestation de la transcendance, aucunement comme le résultat d'une recherche volontaire de la créature. Dans *Wise Blood*, effrayé par la vocation de prophète que lui a prédit son grand-père, Hazel Motes cherche le moyen d'échapper à Jésus, et le meilleur moyen lui paraît être d'échapper au péché (*CW* 11).

Selon la conception d'O'Connor, le monde est un champ de bataille entre le Christ et Satan, de sorte que le triomphe de la violence est une excellente façon de mettre en évidence pour les tièdes ou les incroyants, en particulier les laïcs qui ont perdu le sens de Dieu, que le salut ne peut venir que de l'incarnation du Christ et de son sacrifice:

Our age not only does not have a very sharp eye for the almost imperceptible intrusions of grace, it no longer has much feeling

---

<sup>31</sup> Frederick Asals, *The Imagination of Extremity* (Athens, Ga: University of Georgia Press, 1982), 154, renvoie à Thomas d'Aquin, *De Veritate*.

<sup>32</sup> "[The Devil] is always accomplishing ends other than his own." (à John Hawkes, 26 décembre 1959, *HB*, 367). L'hétérodoxie de Flannery O'Connor est soulignée aussi bien par Ralph C. Wood, critique catholique ("The Heterodoxy of Flannery O'Connor's Book Reviews", *Flannery O'Connor Bulletin* 5 [1976], 3-29) que par André Bleikasten, dont je résume les propos en conclusion de "The Heresy of Flannery O'Connor" (in Melvin J. Friedman et B. L. Clark, eds. *Critical Essays on Flannery O'Connor*, Boston, G. K. Hall, 1985, 138-158).

<sup>33</sup> Wood, *Comedy*, 95.



for the nature of the violences which precede and follow them. The devil's greatest wile, Baudelaire has said, is to convince us that he does not exist. [...] [I]n my own stories I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace. (MM, 112)

Autrement dit, comme l'explique Joyce Carol Oates, "her people are not quite whole until violence makes them whole."<sup>34</sup> La violence est l'expression du mal qui n'est pas extérieur, mais consubstantiel au monde. Davantage que les œuvres, comme la généreuse abnégation de ce saint laïc qu'est Sheppard dans "The Lame Shall Enter First", c'est donc ce moment où Dieu manifeste le don de sa grâce, que la chose soit sensible pour le lecteur ou non, qui importe pour Flannery O'Connor dans toute nouvelle réussie. La manifestation de cette grâce rend toute violence anecdotique, ce que cette nouvelle démontre en exagérant au maximum la diabolisation de la figure du prophète, et en humiliant au maximum celle du bienfaiteur humaniste.<sup>35</sup>

On peut aussi voir dans la violence un cas particulier de l'incarnation. La spiritualité de Flannery O'Connor est tout le contraire d'un mépris du corps, et l'on ne trouve probablement pas une nouvelle où la révélation du mystère ne soit pas simultanément un rappel de la corporalité. Selon elle, la modernité pêche en effet par son abstraction, qui remonte à loin, puisqu'elle la reproche à Emerson.<sup>36</sup> Dans ce contexte contemporain, la tâche de faire sentir au lecteur que la rencontre avec le divin est à la fois physique et surnaturelle est particulièrement ardue.

### ***Le grotesque comme arme de communication***

Flannery O'Connor fait constamment preuve d'une conscience très aigüe de son lecteur, avec qui elle s'estime en décalage intrinsèque. Situer, contrôler le lecteur, concilier les différentes tranches du lectorat, y compris le lecteur captif de l'institution scolaire, est l'une des préoccupations essentielles de ses écrits de circonstance<sup>37</sup>. Sa conception de l'existence humaine la rend méfiante à l'égard du devenir de ses écrits et des interprétations de son message qui échapperaient à

---

<sup>34</sup> Joyce Carol Oates, *op. cit.*, 161.

<sup>35</sup> L'essai "On Her Own Work" développe largement cette question: voir MM 107-118.

<sup>36</sup> Voir "Novelist and Believer" (MM, 161-2).

<sup>37</sup> L'un des textes les plus forts, à bien des égards, est "The Grotesque in Southern Fiction", où Flannery O'Connor s'inquiète de devoir écrire pour des lecteurs en état de fatigue chronique.

son contrôle, en particulier en langue étrangère (l'angoisse de ne pas comprendre la traduction l'emporte sur la fierté) ou en adaptation cinématographique. Témoin sa lettre à "A." du 24 août 1956:

Sunday I am to entertain a man who wants to make a movie out of "The River." He has never made a movie before but is convinced "The River" is the dish for him—"a kind of documentary," he said over the telephone. It is sort of disconcerting to think of somebody getting hold of your story and doing something else to it and I doubt if I will be able to see my way through him. But we shall see. How to document the sacrament of Baptism?????? (HB, 171)

Garder le contrôle des effets du texte est essentiel, et c'est dans cette perspective que se justifie, théologiquement et esthétiquement, la place du *grotesque* dans l'œuvre de Flannery O'Connor.<sup>38</sup> C'est cette perte du sens de ce que la liturgie catholique appelle la présence réelle qui justifie pour elle le recours à la caricature, à l'exagération: "to the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures".<sup>39</sup>

Geneviève Brisac fait ainsi parler Flannery O'Connor:

Quand j'écris un roman dont le baptême est le nœud de l'action, j'ai si fort conscience que pour la majorité des lecteurs il s'agit d'un rite vide de sens que je dois veiller à ce qu'il soit dans mon roman chargé d'angoisse et de mystère au point que l'émotion secoue le lecteur, l'oblige à lui donner une signification. La distortion est un instrument, l'exagération correspond à un dessein. Elle est révélatrice.<sup>40</sup>

Comme au Moyen-Age, il faut montrer au public des gargouilles pour qu'il conçoive l'Enfer. Le but du romancier est de provoquer une prise de conscience, de susciter un effet, non de tendre un miroir aux réalités socio-économiques, pour lesquelles le lecteur n'a qu'à lire le journal. Sa fiction est donc remplie de personnages hideux, de monstres, de malades, d'estropiés et d'invalides, comme les tympans romans représentant l'enfer ou les peintures de Jérôme Bosch. Caricatures de la condition humaine, extériorisation physique des déformations morales de ses contemporains, ces monstres sont cependant appelés à faire l'expérience de la révélation, ils sont destinés au salut. Plus fondamentalement, les grotesques sont liés à la *voie négative* de la connaissance de Dieu, qui consiste à le connaître par ce qu'il n'est

---

<sup>38</sup> On rappelle que le terme *grotesque*, d'origine italienne, désignait à l'origine le style fantastique des fresques découvertes à la Renaissance dans les fouilles (souterraines, donc dans les *grottes*) de la *Domus Aurea* de Néron, à Rome.

<sup>39</sup>"The Fiction Writer and His Country", *MM*, 34

<sup>40</sup> Geneviève Brisac, *op. cit.*, 127.

pas, dans un rapport entre figure et fond. Cette perception n'est pas sans conséquence sur le style de Flannery O'Connor, et peut être comparée à la fréquence relative des formes négatives, comme l'a calculé Donald E. Hardy<sup>41</sup>. Quand Flannery O'Connor déclare "to be able to recognize a freak, you have to have some conception of the whole man, and in the South the general conception of man is still, in the main, theological" (*MM*, 44), elle effectue une distinction intéressante entre ce qui se conçoit—une plénitude de l'être humain qui impliquerait la dimension transcendante—et l'impuissance à viser ce type de connaissance particulier par l'outil immanent qu'est le discours. La connaissance ne court pas les rues.

### ***Le recours à la parabole***

La conviction que l'imagination littéraire bien exploitée pouvait être le véhicule de la Grâce, et donc un instrument du Salut, même si cette idée n'était guère canonique, disposait logiquement O'Connor à s'intéresser au genre de la parabole. Voisine de la fable, s'appuyant sur allégorie, la parabole est une histoire qui permet de comprendre une idée abstraite, ce qui en fait un véhicule favori de l'enseignement du Christ dans les Évangiles.

La démarche allégorique est particulièrement illustrée pas les deux romans, comme si le poids du message imposait le recours à cette forme grave de symbolisme—"I don't think you should write something as long as a novel around anything that is not of the gravest concern to you and everybody else and for me this is always an attraction for the Holy and the disbelief in it that we breathe in with the air of the times", écrit-elle à John Hawkes<sup>42</sup>. Dans *Wise Blood*, le personnage principal, Hazel Motes, incarne effectivement les dilemmes existentialistes de l'homme moderne. Petit-fils d'un pasteur, fils d'une mère qui était aussi une fondamentaliste convaincue, il hérite d'une conception religieuse qui nie la liberté de l'homme et fait de lui le jouet de la grâce divine. L'armée lui apprend qu'il n'a pas d'âme, idée qui le séduit parce qu'elle le libère non du mal, mais du choix entre le Bien et le Mal. Motes est ainsi l'allégorie de l'homme moderne, pris entre la religion du passé (le christianisme occidental) et la religion du présent

---

<sup>41</sup> Donald E. Hardy, *Narrating Knowledge in Flannery O'Connor's Fiction* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003) chapitre 4. Voir aussi Gordon Wood, "Flannery O'Connor as a Satirist of the Negative Way", chapitre 5 de son *The Comedy of Redemption*.

<sup>42</sup> 13 septembre 1959, *HB*, 349.

(l'adoration de la science et des faits). Mais la position de Motes, prédicateur d'une religion sans Dieu, n'est pas réaliste, même dans le Sud. Dans *The Violent Bear It Away*, les deux instances entre lesquelles hésite Francis Marion Tarwater sont incarnées par deux personnages: son grand-père, prédicateur et prophète, s'oppose à son oncle Rayber, enseignant et psychanalyste amateur. Ce représentant de la raison vit avec une assistante sociale, symbole d'une approche scientifique des rapports entre les hommes. Vérification de l'idée de Goya selon laquelle "le sommeil de la raison engendre des monstres", leur enfant est un idiot. Tarwater va noyer l'idiot, mais il le fait en pronçant les formules du baptême, conciliant le sacré avec le mal éthique.<sup>43</sup>

La dimension allégorique de ces deux romans est assez écrasante, mais elle est également présente dans les nouvelles, qui peuvent être considérées comme autant de paraboles de la révélation divine.

---

<sup>43</sup> Ce traitement atypique du baptême interviendra aussi dans "The River".

## V. Mœurs et manières:

### ***l'exception sudiste***

#### **Gens du Sud**

Aborder les *mœurs* sous l'angle balzacien (comme on parle de "mœurs de province" contre "scènes de la vie parisienne") pourrait conduire à envisager la fiction comme une façon de présenter la réalité économique et sociologique d'une région particulière. Le Sud dans lequel Flannery O'Connor commence sa carrière d'écrivain est une région dont le particularisme est bien distinct. Les romans de plantation du dix-neuvième siècle ont fixé la mythologie de la société agraire communautaire, dans lesquels les Noirs ont une place inférieure mais protégée, selon une idéologie proche du colonialisme, désuète mais bien vivante, comme en témoigne le succès retentissant du roman et surtout du film *Gone With the Wind*, dont la première à Atlanta sert de cadre historique à la nouvelle "A Late Encounter with the Enemy". Mais depuis la première guerre mondiale d'autres écrivains se sont attachés à montrer un visage plus réaliste des conditions de vie dans un Sud qui, pendant un demi-siècle de ce qu'on appelle par antiphrase la "Reconstruction", a disparu des préoccupations de la nation et n'a pas suivi son développement industriel et économique.

Flannery O'Connor est consciente de l'essor d'une école littéraire du Sud. Dans "The Grotesque in Southern Fiction", elle parle des intellectuels de Vanderbilt University qui ont publié ensemble le célèbre manifeste à douze voix *I'll Take my Stand: The South and the Agrarian Tradition* (1930)<sup>44</sup>. Ils y affirmaient que si le Sud gardait un particularisme agraire qui devait faire sa fierté, la société du Sud ne devait pas être envisagée uniquement sous l'angle de la ségrégation raciale.

Suivirent, dans les années trente, les écrivains mus par la conscience des problèmes sociaux. Les romanciers des années trente renouvellent l'image de la société du Sud, en s'intéressant à tous les

---

<sup>44</sup> *MM*, 36.

habitants de la région qui ne sont ni planteurs ni noirs: les petits exploitants agricoles, les petits blancs employés comme métayers, ou les commerçants et artisans des bourgs, que les classes jusqu'ici dominantes du Sud perçoivent comme des menaces plus dangereuses que le poids démographique des Noirs, atténué par leur migration vers les grandes villes du Nord au début du vingtième siècle. Politiquement, cette population est le bras armé de leaders populistes tels que Horace Bilbo dans le Mississippi ou Huey Long en Louisiane, qui viennent concurrencer l'oligarchie démocrate, quelquefois en s'appuyant pragmatiquement sur les Noirs.

Les romans naturalistes d'Erskine Caldwell tels que *Tobacco Road* ou *God's Little Acre*, qui remportent un succès considérable, montrent la vie des petits blancs de la campagne. Ils popularisent un stéréotype de cette classe dangereuse de métayers pauvres mais paresseux et vicieux, les "rednecks" souvent qualifiés de "white trash" qui ne font rien de mieux que de mâchouiller du tabac à priser toute la journée (Flannery O'Connor se réfère à *Tobacco Road* pour caractériser un nouveau métayer de sa mère)<sup>45</sup>. Mais à l'inverse, un James Agee s'attachera, dans le cadre de l'entreprise anthropologique considérable menée sous l'égide de la Work Progress Administration dans le cadre du New Deal, à souligner la noblesse et la dignité de ces pauvres blancs (*Let Us now Praise Famous Men*, 1941). Objectivement, ces "petits blancs" sont en concurrence économique avec les Noirs, dont leur niveau de vie les rapproche, et s'en distinguent en affirmant leur supériorité raciale.

Les romans de Faulkner présentent aussi la classe de boutiquiers et commis qui trouvent à s'employer en ville et arrivent parfois à bousculer les notables en place, et qu'on appellera bientôt génériquement du nom de la famille qui les incarnent dans ses romans, les Snopes.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Les nouvelles de Flannery O'Connor font souvent référence à la façon populaire de consommer le tabac dans le Sud, ou *snuff dipping* qui consiste à tremper un morceau de bois humide dans le tabac râpé et à s'en badigeonner les gencives: voir *CS* 315, 490, 507, 510.

<sup>46</sup> Présents dans tous les romans du cycle du Yoknapatawpha, les Snopes font l'objet d'une trilogie réunie sous le titre commun *Snopes: The Hamlet* (1940), *The Town* (1957), *The Mansion* (1959). Flannery O'Connor exprime à plusieurs reprises son admiration respectueuse mais un peu moqueuse pour la grosse machine faulknérienne, illustrée par sa phrase célèbre: "The presence alone of Faulkner in our midst makes a great difference in what the writer can and cannot permit himself to do. Nobody wants his mule and wagon stalled on the same track the Dixie Limited is roaring down" (*MM*, 45). D'autres métaphores également savoureuses sont moins connues: "I keep clear of Faulkner so my own little boat won't get swamped." (à "A.", 20 mars 1956, *HB*, 273); "the reason I don't read him is because he makes me feel that my one-cylinder syntax I should quit writing and raise chickens altogether" (à John Hawkes, 27 juillet 1958, *HB* 292). A noter que dans ces trois comparaisons l'écrivain est comparé à un véhicule. A ce propos, on consultera Brian Abel Ragen, *A Wreck on the Road to Damascus: Innocence, Guilt, and*

Dans l'œuvre de O'Connor, la nouvelle de jeunesse "The Barber" reprend ce type et n'est pas sans rappeler une des nouvelles les plus puissantes de Faulkner, "Dry September". "Revelation", une des dernières nouvelles de Flannery O'Connor, montre un microcosme de la société du Sud telle qu'elle y participait à Milledgeville: un couple d'exploitants agricoles prospères, une femme blanche pauvre qui porte une robe taillée dans un sac, comme les métayers misérables photographiés par Walker Evans, une dame de la ville et sa fille qui fait des études dans le Nord, un coursier noir. Mrs. Turpin, le personnage principal, passe d'ailleurs le temps en classant cette communauté artificielle selon les différentes catégories sociales traditionnelles du Sud. C'est aussi l'univers des deux romans, *Wise Blood* et *The Violent Bear It Away*, bien plus urbains que la plupart des nouvelles.

La fixation nostalgique sur le vieux Sud suscite une autre série de types récurrents dans la littérature du Sud: celle des personnages qui perdent leur emprise sur la réalité contemporaine et qui croient à la survivance du rêve sudiste. Faulkner en présente de nombreux types, de Quentin Compson aux *Invaincues* de son roman homonyme. Les nombreuses matrones propriétaires terriennes d'O'Connor ne peuvent pas être considérées comme des nostalgiques de Scarlett O'Hara, mais la nouvelle "A Late Encounter with the Enemy" s'inscrit de façon intéressante sur cet arrière-fond culturel.

Enfin Flannery O'Connor hérite de la tradition littéraire du Sud un intérêt pour les laissés pour compte du développement humain, comme les handicapés mentaux ou physiques, qui deviennent des emblèmes caricaturales de la condition humaine.

La dimension essentielle du rapport de Flannery O'Connor à la région n'est pas documentaire, mais satirique. Si l'on rencontre chez Flannery O'Connor des types du Sud, ils sont caricaturés.

### **Un Sud "hanté de Dieu"**

Alors, comment "parler du Sud", pour reprendre le fameux défi lancé à Quentin Compson la fin de *Absalom, Absalom!*? Dans *Wise Blood* Hazel Motes trouvait sur son passage une galerie de personnages assez sordides représentant le Sud moderne: un prédicateur de rue faux-aveugle et sa fille sans charme, une prostituée trop enveloppée, un gardien de zoo, un vendeur de voiture aigri, un faux prophète, un prédicateur radiophonique... Si Flannery O'Connor peut, dans ses

---

*Conversion in Flannery O'Connor.* (Chicago, IL: Loyola University Press, 1989) sur la métaphore automobile et la figure de la conversion paulinienne.

premières nouvelles, montrer quelque inclination pour une littérature d'inspiration régionaliste, elle donne bientôt une coloration personnelle à cette appartenance régionale. En effet sa foi chrétienne est pour elle intimement lié à la question du régionalisme: le Sud est selon elle marqué par un rapport unique au spirituel, mis en évidence par une formule qu'elle explicite inlassablement: "I think it is safe to say that while the South is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted." (MM 44) Le Sud des années cinquante ne sait plus où il en est, son identité se dérobe, mais, comme les héros des deux romans, Hazel Motes et Francis M. Tarwater, hantés par le fantôme de leur grand-père, il sait qu'une dimension transcendante existe.

Sans s'en réclamer, O'Connor est dans une certaine mesure dans le prolongement des patriotes sudistes de *I'll Take My Stand* qui revendiquaient les valeurs d'un Sud moins préoccupé que le Nord par le matérialisme. Pour elle, le Sud ne partage pas la complaisance séculariste de l'occident moderne, qui a oublié sa tradition chrétienne et que Flannery O'Connor entend dénoncer après Jacques Maritain<sup>47</sup>. Bien qu'une telle crainte puisse paraître infondée au lecteur cinquante ans après, alors que le fondamentalisme reste prospère dans le Sud, elle craint de le voir suivre le reste de la nation sur la pente de l'abandon de la religiosité. Cette inquiétude spirituelle jugée résiduelle en fait pour elle une région privilégiée pour la redécouverte du mystère spirituel.

Spiritualité rémanente ne signifie pas détachement du réel: l'habitant du Sud se méfie de l'abstraction, parce que les réalités du Sud sont trop complexes pour se plier à l'analyse abstraite:

The South is a story-telling section. The Southerner knows he can do more justice to reality by telling a story than he can by discussing problems or proposing abstractions. We live in a complex region and you have to tell stories if you want to be anyway truthful about it.<sup>48</sup>

L'exception sudiste revêt deux aspects: d'une part cette inquiétude qui est une disponibilité à la spiritualité; d'autre part un matériau qui se prête davantage aux procédés qui permettent à la romancière de la traduire, ne serait-ce que parce que ses propres origines lui procurent une sensibilité particulière aux gens et aux choses du Sud:

---

<sup>47</sup> *Antimoderne*. Paris, Édition de la Revue des Jeunes, 1922.

<sup>48</sup> Entretien avec C. Ross Mullins, Jr. (1963), in Magee, Rosemary. *Conversations with Flannery O'Connor* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1987), 103. Dorénavant, *Conversations* dans le texte. L'argument d'une réalité trop complexe pour se plier aux développements abstraits doit être également vu comme une stratégie de défense contre les leçons de morales qui heurtent l'amour-propre du Sud en plein combat pour les droits civiques.



Question: Is there something to being a Southerner in terms of literature?

Answer: I think it's easier for a Southerner to begin writing than for anyone from almost any other section of the country, because we have so many conventions and so much tension in the South. We have a content to begin on.

[M]y characters are not sociological types. I write "tales" in the sense Hawthorne wrote tales—though I hope with less reliance on allegory. I'm interested in the old Adam. He just talks Southern because I do."  
(*Conversations*, 7; 98)<sup>49</sup>

Il ne s'agit pas de couleur locale, de singularités pittoresques et superficielles: "Southern identity is not really connected with mocking-birds and beaten biscuits and white columns any more than it is with hookworm and bare feet and muddy clay roads." (*MM* 58) Flannery O'Connor ne s'inscrit donc ni dans la tradition des romans nostalgiques à la Margaret Mitchell, ni dans le naturalisme de Caldwell ou le roman social de Steinbeck. Flannery O'Connor développe particulièrement ses arguments contre les dérives sociologiques aussi bien que biographiques (l'homme et l'œuvre) ou morales (quelles leçons de conduite?) dans l'interprétation de la littérature dans l'essai "The Teaching of Literature". (*MM*, 121-134) On peut parler, avec Asals, de "double vision"<sup>50</sup>: même si la vérité documentaire n'est pas la visée de la fiction, la réalité du Sud est décrite avec un réalisme convaincant avant d'être appelée à jouer un rôle symbolique. Le régional constitue les "ressorts inconscients" qui donnent vie à l'œuvre du romancier du Sud: "[The] descent into his region [...] will be a descent through the darkness of the familiar into a world where, like the blind man cured in the gospels, he sees men as if they were trees, but walking. This is the beginning of vision"<sup>51</sup>. Joyce Carol Oates note que dans la conception catholique de l'expérience humaine d'O'Connor, le sens de l'histoire humaine est incarné dans la Passion du Christ: tout autre événement terrestre ne peut donc être évoqué que dans une perspective rituelle: "Through the use of ritual, the temporal is united with the eternal [...]. She is not a clever satirist of modern society, for clearly she does not care for the temporal except as a contrast to the eternal."<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> On se reportera aussi à un remarquable développement—inattendu dans un tel texte—sur l'héritage de Hawthorne dans "Introduction to *A Memoir of Mary Ann*" (*MM* 213-228).

<sup>50</sup> Asals, *Imagination*, 79.

<sup>51</sup> "The Grotesque in Southern Fiction", *MM*, 50.

<sup>52</sup> Joyce Carol Oates, *op. cit.*, 155.

Un lecteur moins sensible que Oates au fonctionnement "sacramental" de l'écriture de Flannery O'Connor pourra trouver que son talent satirique est considérable, mais il est vrai que si les personnages des nouvelles sont des figures reconnaissables de la réalité du Sud, ce qu'il leur arrive n'est pas satisfaisant du point de vue du réalisme.

### **Bonnes et mauvaises manières**

Il faut donc considérer l'autre sens du mot *manners*, celui qui se traduirait en français par *manières*. La matière du romancier, dans cette perspective, c'est moins les mœurs du Sud que le Sud des manières. Il suffit de comparer les rapports entre le vieux Tanner et son complice noir Coleman avec la brutale sincérité des New-Yorkais, Blancs ou Noirs, dans "Judgment Day", pour comprendre à quel point l'exceptionnalisme du Sud est lié à la subsistance de conduites et de ritualisations sociales. Le Sud serait une région qui aurait plus que d'autres gardé le sens des manières nécessaires à la cohabitation sociale, même si la sincérité des sentiments et des relations devait en souffrir.

Flannery O'Connor s'inscrirait-elle à sa manière dans la jérémiade sudiste, la tradition de la déploration du Sud perdu? Voyons les nouvelles: dès "A Good Man Is Hard To Find", le lecteur rencontre une vieille dame très attachée aux bonnes manières traditionnelles, même si elle tente d'imposer ses désirs à la famille de son fils avec un égoïsme sans complexes. Sa tenue est soigneusement étudiée selon les canons d'une élégance surannée (soin que sa belle-fille ne partage pas):

The old lady settled herself comfortably, removing her white cotton gloves and putting them up with her purse on the shelf in front of the back window. The children's mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief, but the grandmother had on a navy blue straw sailor hat with a bunch of white violets on the brim and a navy blue dress with a small white dot in the print. Her collars and cuffs were white organdy trimmed with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady. (CS, 118)

Dans ce combat pour les bonnes manières, elle se trouve en effet un peu seule. June Star répond au propriétaire de "The Tower" avec une insolence à laquelle sa mère ne trouve rien à redire:

"No I certainly wouldn't," June Star said. "I wouldn't live in a broken-down place like this for a million bucks!" and she ran back to the table.

"Ain't she cute?" the woman repeated, stretching her mouth politely.

"Aren't you ashamed?" hissed the grandmother. (CS, 121)

En revanche, l'ange de la mort partage le même souci d'élégance formelle qu'elle. Ses cheveux grisonnants, ses lunettes cerclées d'argent, lui donnent un air de professeur; il s'exprime posément, courtoisement, et la grand-mère est si impressionné par ses bonnes manières qu'elle n'a aucun mal à se convaincre qu'il n'est pas ordinaire. La ressemblance paradoxale entre les deux personnages est soulignée par cette connivence de formalisme qui contribue à obliger la grand-mère à chercher ailleurs par où s'écroule son monde: sa complaisance se fend devant la culpabilité sans repères du Désaxé.

Il est ainsi évident que les bonnes manières traditionnelles du Sud sont superficielles et trompeuses. La nouvelle-titre du second recueil, "Everything That Rises Must Converge", va reprendre la satire de ce lieu commun sudiste, à propos de la convivialité entre les races et de l'aristocratie naturelle. La mère de Julian, comme la grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find", tient à apparaître en société convenablement habillée: "She was one of the few members of the Y reducing class who arrived in hat and gloves" –apparences qu'il faut d'autant plus maintenir, on l'imagine, quand on pense au sens propre du mot *reducing*. Entraînée dans ce mouvement d'abaissement, elle est fière de savoir se montrer polie même avec les gens qui ne sont pas de son rang, car les bonnes manières sont tout ce qui reste pour savoir ce que l'on est. Julian, l'intellectuel libéral ouvert à la modernité, fait la leçon à sa mère: "The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn" (CS, 419).

L'instruction semble bien en effet détruire l'éducation. Mrs. Turpin voit les effets des études à Wellesley, Massachusetts, dans "Revelation": face à l'étudiante désagréable assise en face d'elle, elle songe "Way up north, [...] well, it hasn't done much for her manners." (CS, 498)

Quant à l'hospitalité, autre vertu sudiste, elle apparaît trompeuse et pour celui qui l'offre (les matrones qui ouvrent leur porte aux étrangers s'en repentent toujours) et pour celui qui l'accepte (la personne déplacée).

Les "manières" ne sont donc pas à considérer sous l'angle éthique; il importe peu qu'elles soient bonnes ou mauvaises:

Manners are of such great consequences to the novelist that any kind will do.

Bad manners are better than no manners at all, and because we are losing our customary manners, we are probably overly conscious of them; this seems to be a condition that produces writers. [...] The [Southern] writer will probably feel that

the only way for him to keep from becoming [another amateur author] is to examine his conscience and to observe our fierce but fading manners in the light of an ultimate concern; others would say that the way to escape being a regional writer is to widen the region. Don't be a Southern writer; be an American writer. ("The Fiction Writer and His Country", 1957, *MM*, 29)

Le régionalisme n'est pas un isolement, mais le socle d'une écriture qui s'inscrit dans une histoire littéraire nationale. Et c'est pourquoi la question des manières ouvre sur un troisième sens.

### ***Manières d'écrire: Understanding Fiction***

Bien qu'elle ne veuille pas d'une fiction qui se contenterait d'être un miroir d'une société, la galerie des personnages de Flannery O'Connor représente un plaisant échantillonnage de *types* folkloriques du Sud, de ceux qui ont fait les délices du cinéma des frères Coen, qui comptent parmi ses admirateurs: les marchands de bibles et les petits blancs paresseux à la Caldwell comme dans « Good Country People », les ouvriers agricoles noirs comme dans « The Displaced Person », les faux anciens combattants de la Guerre de Sécession comme le Général Sash dans « A Late Encounter With the Enemy ».

La comparaison avec le cinéma des frères Coen est significative : les personnages de Flannery O'Connor, par leur outrance, relèvent davantage de la caricature grotesque que de la comédie de mœurs. Au-delà de ces caractères (trop) évidents de l'art de Flannery O'Connor, c'est l'humour qui colore tout son art. « The day has never dawned, disait-elle, that I couldn't find something to laugh at. » Le militantisme missionnaire de Flannery O'Connor la conduit souvent à insister sur le sérieux de son message religieux, mais la Flannery O'Connor qui expose cette signification religieuse n'est plus l'écrivain, mais une lectrice d'elle-même. Prendre au pied de la lettre le message théologique de Flannery O'Connor, comme l'ont fait de nombreux critiques, est oublier que Flannery O'Connor est avant tout un écrivain, pour qui l'art est l'objet premier. Dans le chapitre introductif d'une des bonnes études récentes sur Flannery O'Connor, Edward Kessler cite opportunément le penseur catholique Jacques Maritain, dans un de ses ouvrages qu'appréciait particulièrement Flannery O'Connor :

Any thesis, whether it profess to demonstrate or to move, is an alien importation in art and as such an impurity. It imposes

upon art, in its own sphere, that is to say in the actual production of the work, an alien rule and end; it prevents the work of art issuing from the heart of the artist with the spontaneity of a perfect truth [...]<sup>53</sup>

Cette conception de l'art pour l'art correspondait à la formation universitaire de Flannery O'Connor—car celle-ci était déjà de ces écrivains qui se formèrent dans les premiers ateliers d'écriture, en l'occurrence le plus célèbre de tous, celui de l'Université d'Iowa. C'est d'ailleurs peut-être la première de ces étudiants en *creative writing* à atteindre une telle envergure, des décennies avant son disciple Raymond Carver, qui devait lui rendre hommage dans un essai remarqué<sup>54</sup>.

Flannery O'Connor a laissé à l'université d'Iowa le souvenir d'une étudiante brillante, mais timide et ouverte à toutes les suggestions pour améliorer ses nouvelles, ce qu'elle allait rester jusqu'à son dernier souffle<sup>55</sup>. Elle n'a jamais renié sa formation littéraire, qui s'est faite dans le sillage des *New Critics*, pour qui l'écriture demande une adéquation exigeante entre pensée, émotion, et forme littéraire, l'accent étant mis sur la discipline, le contrôle des effets. Cette ascèse qui pourrait paraître opposée à la philosophie de O'Connor, pour qui les forces vitales et spirituelles sont radicalement irrationnelles, l'écrivain l'a résumé par la formule "a reasonable use of the unreasonable". (*MM*, 109)

On étudiait à Iowa la fiction par le biais de la nouvelle, avec pour support le manuel de deux professeurs illustres, le critique Cleanth Brooks et l'écrivain Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, destiné à devenir la bible du « New Criticism ». Dans la préface-manifeste, ou « lettre à l'enseignant », de leur manuel, Brooks et Warren mettaient en garde leurs lecteurs au sujet de la formation du goût de leurs jeunes lecteurs. Ils soulignaient que la vision communément admise de la fiction privilégiait l'intérêt superficiel, le « de quoi ça parle », le sujet et l'action. Il fallait amener l'étudiant à se rendre compte que ce qui le retenait dans la littérature dépassait les champs d'intérêt personnels qui l'avaient peut-être amené au texte, ces « intérêts liminaires ». Il fallait lui montrer que son plaisir de lecture relevait en fait de l'interaction « organique » entre l'action et les

---

<sup>53</sup> Jacques Maritain, *Art and Scholasticism : With Other Essays*, trans. J. F. Scanlan (New York: Scribner's, 1943), 66; cité dans Kessler, Edward. *Flannery O'Connor and the Language of Apocalypse* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), 6.

<sup>54</sup> Raymond Carver, "On Writing", 1981; *Fires* (London: Picador, 1985), 22-27.

<sup>55</sup> Le carbone de "Judgment Day" sur lequel elle porte ses dernières corrections porte les marques bleues du crayon de son éditrice, Catharine Carver, auxquelles elle porte grande attention: voir 15 juillet 1964, *HB*, 593.

personnages, de la « logique de l'ensemble », de la valeur universelle de l'expérience humaine qu'il pouvait y trouver :

The Wild West and baseball, finally, interest him in terms of certain persons, with certain motivations and with certain characteristics, who have certain experiences; and these experiences themselves are of little interest to him except in so far as they involve certain meanings—success and failure, courage and cowardice, generosity and cruelty, and the like—which are dramatized in character and action. This returns us to the notion that the liking for a piece of fiction does not depend upon the satisfaction of the threshold interest, whatever it may be, football or moral message-hunting or sociological documentation, but upon the total structure, upon a set of organic relationships, upon the logic of the whole.<sup>56</sup>

Cette mise en évidence de l'importance de la structure interne de l'œuvre littéraire (son "organicité") reprenait la tradition du maître, peut-être du fondateur de la nouvelle moderne, Edgar Allan Poe. L'école critique qui s'affirmait ici et qu'on appellerait « New Criticism » s'inscrivait à contre-courant du roman social de l'entre-deux-guerres, influencé par les préoccupations marxistes. Il entendait privilégier la lecture-analyse, démontant systématiquement, à travers une lecture inductive de nouvelles illustrant les différents traits, les rouages de l'œuvre dont l'interaction conduisait à son fonctionnement : intrigue, personnages, thèmes.... Enfin, ce manuel ambitieux proposait à l'apprenti écrivain une initiation aux notions de composition, tout en le mettant en garde contre l'impression que l'art de l'écrivain pourrait se réduire à la maîtrise d'une simple boîte à outils.<sup>57</sup>

Etudiante consciente et consciencieuse, Flannery O'Connor ne manquera pas tout au long de sa carrière de transmettre les conseils qu'elle avait reçus de ses maîtres aux aspirants écrivains qui les lui demandaient :

As soon as I read your story I thought of two other stories that I felt you should read before you start rewriting this one. One of these is "The Lament" by Chekhov, the other "War" by Luigi Pirandello. Both of these stories are in a book called *Understanding Fiction* by Cleanth Brooks and R. P. Warren, which you

---

<sup>56</sup> Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (1943; second edition, New York: Appleton-Century-Crofts, 1959), xv. Cette deuxième édition comprend "A Good Man is Hard to Find", nouvelle qui est incluse pour illustrer l'importance du thème.

<sup>57</sup> « Appendix : Technical Problems and Principles in the Composition of Fiction—a Summary », in *Understanding Fiction*, 645-668.

may know but should if you don't. It is a book that has been of invaluable help to me and I think would be to you.<sup>58</sup>

Le commentaire de « The Lament » dans *Understanding Fiction* insiste sur un aspect essentiel de l'art de la nouvelle pour Flannery O'Connor : comment une description neutre d'un personnage, réduisant au maximum l'aspect sentimental, peut néanmoins commencer à communiquer au lecteur une tension que la nouvelle va développer.

Cet "art poétique" que la studieuse Flannery O'Connor allait s'approprier éclaire utilement sa manière non seulement dans les nouvelles de jeunesse, qui faisaient partie de son mémoire de fin d'étude, telles que "The Geranium", mais dans son œuvre de maturité : on est frappé d'y trouver les notions d'« illumination » et de « distance », plus tard évoquées par Flannery O'Connor pour parler de sa technique.

Thématiquement, les moments clés d'« illumination », auquel il est d'autant plus tentant de donner un sens religieux que Flannery O'Connor elle-même insiste pour qu'on y voie l'irruption de la dimension numineuse, trouvent ainsi leur origine structurelle dans la nouvelle conçue comme forme efficace.

Il serait artificiel de séparer l'écriture de Flannery O'Connor de sa réflexion religieuse, car l'art de l'écrivain l'apparente à l'incarnation divine: "Le Verbe s'est fait chair et a habité parmi nous", dit le prologue de l'évangile de Jean (1:14). Pour elle, l'Incarnation est une des réalités les plus centrales qu'impose la foi, ce qui est pour l'écrivain chrétien un défi redoutable:

The Manicheans separated spirit and matter. To them all material things were evil. They sought pure spirit and tried to approach the infinite directly without any mediation of matter. This is also pretty much the modern spirit, and for the sensibility infected with it, fiction is hard if not impossible to write because fiction is so very much an incarnational art.<sup>59</sup>

Mais elle avertit aussi les catholiques qui voudraient une littérature catholique:

[T]he main purpose of the fiction writer is with mystery as it is incarnated in human life. [...] [I]f [the novelist] is going to show the supernatural taking place, he has nowhere to do it except on the literal level of natural events, and [...] if he doesn't make these natural things believable in themselves, he can't make them believable in any of their spiritual conceptions."<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> A Ben Griffith, 6 août 1955, in *The Habit of Being*, 83.

<sup>59</sup> "The Nature and Aim of Fiction", *MM*, 68.

<sup>60</sup> "Catholic Novelists and Their Readers", *MM*, 176.

Par *nature*, il faut entendre chez O'Connor le monde immanent, prosaïque—aussi bien les choses de la nature en tant qu'environnement que l'expérience quotidienne de l'existence humaine. Il s'agit donc de témoigner de cette incarnation de l'esprit dans la matière, tout en ayant conscience que la plus grande partie du public pour lequel on écrit a perdu le sens de l'incarnation. Il est important de ne pas l'aliéner avec un vocabulaire ou des concepts théologique, mais trouver, en partant du réalisme de l'expérience quotidienne le moyen de la révélation. "Art requires a delicate adjustment of the outer and inner worlds in such a way that, without changing their nature, they can be seen through each other."<sup>61</sup>

Flannery O'Connor mettait en parallèle sa démarche avec celle des exégètes médiévaux de l'Écriture:

The writer whose point of view is catholic in the widest sense of the term reads nature the same way the medieval commentators read Scripture. They found three levels of meaning in the literal level of the sacred text—the allegorical, in which one thing stands for another; the moral, which has to do with what should be done; and the anagogical, which has to do with the Divine life and our participation in it, the level of Grace.

Now if you use the word anagogical long enough, the idea of grace will become sufficiently disinfected for them to be able to take it. (*MM*, 468-469)

Si la visée anagogique était indubitablement primordiale pour l'écrivain, son insertion à l'âge du réalisme et du modernisme, attaché à rendre le plus immédiatement une expérience contemporaine, posait à l'écrivain un défi considérable. Il n'est pas étonnant que dans cette démarche l'écrivain américain dont elle se soit sentie le plus proche soit Hawthorne, comme le rappelle John Hawkes en citant une de ses lettres en préambule de son essai consacré à ce problème: "I think I would admit to writing what Hawthorne called 'romances,' [...] I feel more of a kinship with him than with any other American".<sup>62</sup>

<sup>61</sup> "The Fiction Writer & His Country", *MM*, 34. L'ouvrage récent de Karl-Heinz Westarp, *Precision and Depth in Flannery O'Connor's Short Stories* témoigne par une analyse des manuscrits de certaines nouvelles de Flannery O'Connor de la minutie de son travail de composition, et sa correspondance témoigne de la modestie avec laquelle elle sollicitait et recueillait les avis de ses amis.

<sup>62</sup> La citation complète est dans *HB*, 457 (à John Hawkes, 28 novembre 1961). John Hawkes, "Flannery O'Connor's Devil" (*Sewanee Review* 70 [1962], 395-407. Flannery O'Connor réagit à l'article de Hawkes le 5 avril 1962 (*HB*, 470). Sur l'influence de Hawthorne et de sa théorie du *romance*, voir aussi "The Grotesque in Southern Fiction", *MM*, 38-39.

La définition que donne Hawthorne de la "romance" au début de sa préface à *The House of the Seven Gables* est bien connue: "WHEN a writer calls his work a romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former -- while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws,



Flannery O'Connor apprécie aussi le travail de ses prédécesseurs plus récents qui se sont attelés à relever le défi. A l'atelier d'écrivains d'Iowa City, dans le cours d'Austin Warren, elle a choisi d'étudier *Dubliners* de James Joyce, qui appelle "épiphanie" "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture"<sup>63</sup>. Elle connaît aussi la notion d'*inscape* développée par Gerard Manley Hopkins, autre écrivain catholique et "incarnationniste", pour parler des structures ou formes intimes décelées dans le monde naturel. Mais elle admire aussi Conrad pour son souci de rendre justice avec le plus de fidélité possible à l'univers sensible. Pour Karl-Heinz Westarp, qui reproduit dans l'introduction synthétique de son étude un riche florilège des remarques de Flannery O'Connor sur son art, la synthèse de ces approches pourrait correspondre chez elle à la notion de "radiance".<sup>64</sup> Tout le long de sa carrière, elle allait continuer d'affiner sa réflexion sur l'écriture, dont témoignent les textes réunis dans *Mystery and Manners* et son abondante correspondance. On juge l'arbre à ses fruits: quelles que soient les racines spirituelles de l'écriture de Flannery O'Connor, force est de constater que celles-ci ne pouvaient que l'inciter à un art exceptionnellement exigeant; il n'est pas étonnant que, malgré une œuvre courte, elle ait été après Faulkner le second écrivain du Sud à trouver sa place parmi la collection des classiques de la Library of America.

---

and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart -- has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation. If he think fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights, and deepen and enrich the shadows, of the picture. He will be wise, no doubt, to make a very moderate use of the privileges here stated, and, especially, to mingle the marvellous rather as a slight, delicate, and evanescent flavor, than as any portion of the actual substance of the dish offered to the public."

<sup>63</sup> James Joyce, *Stephen Hero* (New York: New Directions, 1963), 211.

<sup>64</sup> Karl-Heinz Westarp, *op. cit.*, 15. Westarp cite *MM*, 189.



## VI. Le tragique et le comique

### **Modalités tragiques du récit**

La leçon de *Understanding Fiction* a été suivie: une nouvelle de Flannery O'Connor s'ouvre généralement sur un personnage. Celui-ci est même presque toujours mentionné dans la première phrase de la nouvelle, et le plus souvent dans les premiers mots de la nouvelle. Le procédé, présent dans "The Geranium", devient encore plus systématique dans *Everything that Rises Must Converge*, où le nom du personnage principal claque comme un coup de fouet, premier mot de la nouvelle dans cinq cas sur neuf, comme une puissante apostrophe : Mrs May, Asbury, Sheppard, Parker, Tanner. Pour le premier recueil, la seule nouvelle qui fasse complètement exception est « A Circle in the Fire », et « The Displaced Person » présente une variante intéressante sur laquelle nous allons revenir. On observe une focalisation quasi-myope sur un personnage. Et ce personnage, justement, est généralement myope, c'est-à-dire, avec la littéralité de la métaphore figée en anglais (*short-sighted*), que sa vue est courte. Il y a ceux dont la vue se concentre sur un petit objet, comme le géranium du vieux Dudley ("The Geranium", bien sûr). Il y a ceux dont la myopie est générique, comme la grand-mère de « A Good Man », qui ne sera jamais appelée par son nom, à l'abri dans ses représentations d'un Sud suranné, ou à l'autre extrémité de la vie le petit garçon de « The River », qui est au contraire trop jeune et trop innocent pour voir au-delà du sens littéral du Fleuve dont lui parle le prédicateur, de comprendre qu'il s'agit d'une métaphore symbolique.

L'accent est ainsi mis sur un personnage, un caractère, plutôt que sur le groupe ou le cadre de vie, les scènes de genre; la tonalité est psychologique, non pas sociologique. Alors que chez Hawthorne le parcours personnel menaçait toujours de tomber dans les ornières du solipsisme et de tourner ainsi le dos à l'humain, et que la morale du

conte soulignait la fonction sacrée de la communion avec autrui, si la démarche passe chez O'Connor par l'acceptation d'autrui, elle est subordonnée à une démarche de quête personnelle.

Le schéma est tragique, puisque la nouvelle représente la mise à l'épreuve d'un personnage, dont *l'harmatia*, inconsciente, est punie. Cette *faillite tragique*, qu'on définira rapidement ici comme un défaut de spiritualité, va amener le moment tragique où cette faille, ce manque va apparaître au héros, débouchant éventuellement, mais pas toujours, sur une catastrophe qui l'anéantit. Il est donc structurellement important pour Flannery O'Connor de présenter l'action au lecteur en focalisant le récit sur ce personnage tragique. Mais la narration est toujours à la troisième personne et la focalisation interne est complétée par plusieurs procédés de mise à distance qui contrôlent l'identification du lecteur et l'effet que la nouvelle doit avoir sur lui—c'est-à-dire, pour en revenir au schéma tragique classique d'Aristote, la *catharsis*.

Le premier procédé de distanciation relève du comique: c'est la comparaison incise inattendue, comme dans cet extrait de la première page de "A Good Man Is Hard To Find": " she wheeled around then and faced the children's mother, a young woman in slacks, whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green headkerchief that had two points on the top like rabbit's ears." (CS, 117) L'effet comique de cette comparaison inattendue est évident: un personnage humain y est comparé successivement et d'un même souffle à un chou et à une tête de lapin. Cette association est simultanément un procédé efficace et économique de caractérisation.

"Her entire narrative stance is designed to short-circuit the empathic response", note justement Frederick Asals: "O'Connor's use of melodramatic action is nowhere clearer than [here], the tensions between violent material and comic treatment nowhere more blatantly exploited."<sup>65</sup> Si les protagonistes sont fréquemment caractérisés par la myopie, les lecteurs sont constamment mis à distance, préservés de l'empathie: à la fin de "A Good Man Is Hard To Find", la détresse de la grand-mère qui vient d'entendre son fils se faire tuer est désamorcée par un autre recours au bestiaire: " There were two more pistol reports and the grandmother raised her head like a parched old turkey hen crying for water" (131), tandis qu'une page plus loin le Désaxé qui vient de la tuer de sang froid paraît vulnérable: " Without his glasses, The Misfit's eyes were red-rimmed and pale and defenseless-looking." (132-133). La violence et l'outrance dans la description des péripéties est systématiquement amortie par l'ironie de l'instance

---

<sup>65</sup> Asals, *op. cit.*, 132, 153. Le livre comporte une analyse approfondie de la question du déséquilibre dans cette nouvelle (142-154).

narrative. Flannery O'Connor évite les adjectifs, qualificatifs et subjectifs, pour leur préférer des comparaisons qui juxtaposent aux personnages des attributs corrélatifs.

Le second procédé de mise à distance n'en est pas tout à fait un: il s'agit de l'éclatement de la focalisation, d'où une complexification de l'intrigue qui produit un brouillage, et donc un retard dans l'identification du personnage tragique. Dans les nouvelles les plus longues, Flannery O'Connor propose au lecteur deux personnages en focalisation interne: dans "The Displaced Person", l'action se focalise d'abord sur Mrs. Shortley, l'héroïne tragique de la première version de la nouvelle, qui est exposée dès la première section à une révélation, puis meurt dans une première *catastrophe* à la fin de la section I. La première personne déplacée est donc le personnage principal: dans les deux dernières sections, la focalisation se déplace vers Mrs. McIntyre, exposée à son tour au déplacement et à la dislocation, qui prendra en ce qui la concerne la forme d'un long déclin, d'une dissolution, un autre personnage subissant la violence du moment tragique. Dans "Everything That Rises Must Converge" ou "Revelation", deux personnages paraissent présenter des caractères de héros tragiques, mais l'un est l'instrument de la révélation de l'autre.

Le troisième procédé est la satire. Les nouvelles présentent un certain nombre de personnages caricaturaux, aux comportements et aux caractères attendus, comme les petits blancs paresseux hérités de la tradition littéraire du Sud des années trente, ou les Noirs hypocrites et tire-au-flanc de la tradition sudiste.

La satire s'attaque en particulier au langage: Flannery O'Connor passe du récit à la troisième personne en focalisation interne à des reprises des expressions de ses personnages en style indirect libre. On peut considérer que l'utilisation la plus déroutante de ce style indirect libre est le titre de la nouvelle "The Artificial Nigger", où elle adopte le terme péjoratif que le narrateur n'emploie pas, mais qui fait partie du lexique ordinaire de Mr. Head. Elle se moque en particulier de l'accent de ses personnages (qui était aussi le sien), de leurs variations dialectales ou lexicales. Ils sont affublés de façon caricaturale de l'accent ou des dérives dialectales du parler du Sud, ou au contraire affectent un style intellectuel ou ecclésiastique en décalage avec les circonstances. Ainsi dans "Good Country People" l'envolée philosophico-religieuse de Hulga, en plein milieu d'un repas, a un effet comique évident:

To her own mother she had said – without warning, without excuse, standing up in the middle of a meal with her face purple and her mouth half full – "Woman! Do you ever look inside? Do

you ever look inside and see what you are *not*? God!" she had cried sinking down again and staring at her plate, "Malebranche was right: we are not our own light. We are not our own light!" Mrs. Hopewell had no idea to this day what brought that on. She had only made the remark, hoping Joy would take it in, that a smile never hurt anyone. (CS, 276)

O'Connor se moque des clichés et des idées reçues avec la cruauté d'un Flaubert<sup>66</sup>. Mais la satire porte aussi sur des lieux communs qui sont partagés par toute l'Amérique, ou par la sagesse populaire la plus universelle, comme dans cette salve nourrie tirée de la même nouvelle: "Nothing is perfect. This was one of Mrs. Hopewell's favorite sayings. Another was: that is life! And still another, the most important, was: well, other people have their opinions too." (272-273) L'accumulation est soigneusement dosée pour renforcer l'effet, le changement de rythme que représente ces quelques phrases courtes contrastant avec les phrases complexes qui les entourent.

### ***Le rire cruel***

...all comic novels that are any good must be about matters of life and death.  
(Avertissement de l'auteur, réédition de *Wise Blood*, 1962, CW, 1265)

I leave [the readers] not knowing exactly what I have said but feeling that they  
have been inspired. (HB, 80)

A la fin de "A Good Man Is Hard To Find", le Désaxé exprime sa frustration à l'égard de l'action du Christ en ces termes:

" If He did what He said, then it's nothing for you to do but throw away everything and follow Him, and if He didn't, then it's nothing for you to do but enjoy the few minutes you got left the best way you can-by killing somebody or burning down his house or doing some other meanness to him. No pleasure but meanness," (CS, 132)

Dans "Flannery O'Connor's Devil", John Hawkes relève le terme *meanness* et l'étrange définition du plaisir qu'il implique, pour se

---

<sup>66</sup> On songe évidemment au Flaubert du *Dictionnaire des Idées Reçues*, mais l'inspiration de Flannery O'Connor mériterait d'être comparée à celle de *La Tentation de Saint-Antoine* et des *Trois Contes*, en particulier "Un cœur simple".

demander si cette conception du plaisir n'a pas à voir avec la perversité de l'humour de Flannery O'Connor, le plaisir qu'elle prend à ridiculiser ses personnages. On peut tout simplement voir dans le Désaxé un sadique, dont le moment de grâce supprimerait le plaisir pervers.

Quel que soit l'arrière-fond théologique de son art, O'Connor n'a évidemment pas tort de souligner que "a golden heart is a positive interference in the writing of fiction." (MM 192) La divinité elle-même se moque, comme à la fin de "The Life You Save May Be Your Own": quand Mr. Shiftlet finit par invoquer Dieu, il reçoit en réponse "a guffawing peal of thunder" (156). John Hawkes parle à propos de Flannery O'Connor de "brilliant creative perversity".<sup>67</sup> Le relief des nouvelles de Flannery O'Connor vient effectivement probablement davantage des "perversités" de son écriture que de la constance sous-jacente de l'intrigue unique qu'elle y voit—la progression vers la manifestation de la grâce et la réaction du protagoniste.

### **La satire**

La dimension essentielle du rapport d'O'Connor à sa région n'est pas documentaire, mais satirique. Si l'on rencontre chez Flannery O'Connor des types du Sud, ils sont, on l'a vu, caricaturés.

A la parution de *A Good Man Is Hard To Find*, si les critiques avaient souvent du mal à comprendre le sens de ces nouvelles et ne voyaient pas en quoi la défiguration grotesque y contribuait, ils louaient le talent avec lequel Flannery O'Connor peignait les gens et en particulier leur langage.<sup>68</sup> Les déformations locales du langage sont transcrites avec une minutie ludique. La couleur locale est notée avec une fidélité exacerbée, parfois jusqu'à l'incompréhensible. Pénétrant dans l'agglomération d'Atlanta, les Head ("The Artificial Nigger") qui viennent des montagnes au nord-est de la grande ville entendent annoncer, sans mieux comprendre que la grande majorité des lecteurs, "Firstopppppmry" (257), c'est-à-dire "First Stop: Emory", la halte proche d'Emory University. D'autres retranscriptions visent à faire sourire en caricaturant l'accent du Sud, quand par exemple le Général Sash diphtongue le mot "sword" en prononçant "soward" ("A Late Encounter with the Enemy", 136). Ce jeu avec la transcription

---

<sup>67</sup> Hawkes, *op. cit.*, 406.

<sup>68</sup> L'ouvrage introductif de Margaret Earley Whitt, *Understanding Flannery O'Connor* (Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1995), donne un utile aperçu de la réception critique de l'œuvre.

dialectale est une vieille tradition de la littérature régionale du Sud (voir Mark Twain), comme probablement de toutes les littératures régionalistes du monde.

Mais le mode privilégié de satire morale pour O'Connor est la juxtaposition d'éléments incongrus: juxtaposition dans la phrase (comme dans le cas d'une comparaison) ou dans le récit et l'univers diégétique (par la conjonction de détails). Les éléments qualifiants ainsi juxtaposés jouent le rôle de corrélat objectif, mais aboutissent souvent à contredire l'impression que relaie le détail auquel ils sont accolés. O'Connor recourt souvent à ce moyen pour dédramatiser ce qui est grave et surtout rabaisser tout ce qui tente avec vanité de se grandir.

Le télescopage d'éléments sans rapports permet de dénoncer la superficialité des préoccupations de ses contemporains, figurant un monde disloqué, absurde. L'humour est proche de celui des Marx Brothers: Dans "Good Country People", Hulga fait semblant de retrouver une cohérence causale (et même mathématique) dans les bavardages de Mrs. Freeman, alors qu'en commentant hors propos le bon sens de Glynese et de sa sœur Mrs. Hopewell démontre que ses compliments sont vides de sens, relèvent du langage phatique:

Mrs. Freeman went into a description of how he had popped her neck. She said he owned a '55 Mercury but that Glynese said she would rather marry a man with only a '36 Plymouth who would be married by a preacher. The girl asked what if he had a '32 Plymouth and Mrs. Freeman said what Glynese had said was a '36 Plymouth.

Mrs. Hopewell said there were not many girls with Glynese's common sense. She said what she admired in those girls was their common sense. (283)

En plus de ses potentialités comiques, cette technique de juxtaposition est un élément extrêmement économique de signification. Dans "The Life You Save May Be Your Own", Flannery O'Connor suggère en trois phrases comiques, à quelques pages d'intervalle, le petit monde de Mrs. Crater, dont le domaine inclut naïvement le ciel qui l'entoure:

The sun which appeared to be balancing itself on the peak of a small mountain. (CS, 145)

A fat yellow moon appeared in the branches of the fig tree as if it were going to roost there with the chickens. (CS, 148)

The old woman's three mountains were black against the dark blue sky and were visited off and on by various planets and by the moon after it had left the chickens. (CS, 150)



Le procédé permet aussi, en juxtaposant des scènes, ou bien des actions et des discours, d'établir les contradictions ou petits mensonges des personnages, comme dans ce court passage relevé par Frederick Asals<sup>69</sup> ou la grand-mère montre que sa conception du respect d'autrui, valeur qu'elle considère comme en déclin, ne s'applique pas aux Noirs:

"In my time," said the grandmother, folding her thin veined fingers, "children were more respectful of their native states and their parents and everything else. People did right then. Oh look at the cute little pickaninny!" she said and pointed to a Negro child standing in the door of a shack. (CS, 119)

En revanche, dans la deuxième partie de la nouvelle, elle est amenée à émuler la courtoisie formelle du Désaxé, en acceptant l'euphémisme qu'il emploie pour raconter qu'il a volé des vêtements à des gens qu'il a assassinés:

We borrowed these from some folks we met," he explained.  
"That's perfectly all right," the grandmother said. "Maybe Bailey has an extra shirt in his suitcase." (CS, 129)

### **Comparaisons et métaphores**

La comparaison, qui consiste à utiliser un terme comparant pour faire mieux entendre les caractères du terme comparé, n'est pas a priori un procédé comique. Mais Flannery O'Connor en fait une utilisation presque toujours comique en recourant à des comparants inattendus, voire incongrus, en particulier dans le premier recueil de nouvelles.<sup>70</sup>

Examinons cet échange tiré de "A Circle in the Fire": "'You boys haven't been riding the horses when I asked you not to, have you?' she asked suspiciously and they all said, 'No mam!' at once in loud enthusiastic voices like the Amens are said in country churches." (CS, 183) La spontanéité et l'unanimité de la réponse, la tonalité manifestement outrée créent une accélération momentanée du récit. Le procédé évoque les facéties des bandes dessinées: l'effet comique (de farce) serait ainsi déjà atteint. Mais Flannery O'Connor enrichit son effet par la

---

<sup>69</sup> Asals, *op. cit.*, 144.

<sup>70</sup> Plus rarement, les mêmes comparants incongrus apparaissent dans des métaphores. Rappelons que "la comparasion établit entre comparé et comparant un lien de ressemblance véritable—ou donné comme tel", alors que "la métaphore établit un lien d'analogie symbolique" (voir Catherine Fromilhague, "Tropes et comparaisons", in *Les Figures de style*, Nathan 1995, 73-97). La comparaison dont il est question ici est à distinguer des propositions introduites par la copule *as if*, dont il sera question plus loin.

comparaison incongrue à l'assistance d'une église de campagne, transférant ainsi sur ce comparant le soupçon d'insincérité du comparé—donc satire sociale secondaire—tout en entretenant l'ambiguïté sur ces garnements qui finiront réellement par être comparés à des prophètes dans la dernière phrase de la nouvelle. Ainsi cette comparaison, incongrue dans son contexte immédiat, s'inscrit à l'échelle de la nouvelle dans le réseau sémantique du "mystère" sous-jacent qui construit graduellement le sens spirituel du texte.

Les comparants privilégiés rapprochent la condition humaine de celle d'autres créatures vivantes plus humbles, c'est-à-dire des animaux ou des végétaux (avec une prédilection pour les légumes), ou des objets inanimés, comme l'a remarqué John Hawkes<sup>71</sup>: le portrait de Ruby dans "A Stroke of Good Fortune" joue par exemple constamment sur le rapprochement entre l'humain et le végétal.

Dans "The Life You Save May Be Your Own" la taille de Mrs. Carter est suggérée par une comparaison riche de connotations à un objet: "She was about the size of a cedar fence post" (CS, 146)—la taille est comiquement minuscule, et contraste avec la solidité du poteau de barrière, en bois de cèdre, qui suggère la détermination inflexible à résister à toute intrusion (dans "Good Country People", Manley Pointer interpellera Mrs. Hopewell, une autre propriétaire sur la défensive, en l'appellant "Mrs. Cedars", CS, 277). Sa propre perception rabaisse tout ce qu'elle voit en fonction de sa myopie, propre et figurée. Implicitement, le soleil n'est ainsi qu'une balle: "the sun which appeared to be balancing itself on the peak of a small mountain." (CS, 145)

Ce parallélisme peut aussi être suggéré de manière subtilement métonymique. Dans "Bailey's teeth were clattering. He had on a yellow sport shirt with bright blue parrots designed in it and his face was as yellow as the shirt" (CS, 125), c'est la couleur du visage de Bailey qui est comparée au fond de sa chemise, mais les perroquets, évocateurs d'évasion tropicale et qui rappellent le bavardage incessant de la grand-mère, imposent par leur tonalité incongrue à la scène une tonalité ludique qui contraste de manière crue avec le pathos du moment, d'où un effet de *bathos* tragi-comique.

La comparaison peut aussi être implicite. C'est le procédé de l'allégorie, présent dans "The Geranium". Un autre exemple plus complexe serait la description alternée de Mrs. Shortley et du paon, dans les

---

<sup>71</sup> Hawkes, 403. Rappelons cette comparaison de "A Good Man Is Hard To Find": "the children's mother, a young woman in slacks, whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green head-kerchief that had two points on the top like rabbit's ears." (CS, 117).

premiers paragraphes de "The Displaced Person". Le caractère dominateur du personnage est souligné par des comparaisons secondaires, car Mrs. Shortley, malgré ce que suggère son nom (le lecteur comprendra plus tard que c'est la vision qui est courte), est comparée à une géante, elle-même comparée à une montagne en quoi elle finit par se confondre, les qualités du comparé (confiance en soi) qualifiant finalement le comparant: "She stood on two tremendous legs, with the grand self-confidence of a mountain, and rose, up narrowing bulges of granite, to two icy blue points of light that pierced forward, surveying everything." (CS, 194) La construction de la phrase, ambiguë, permet à la fois d'imaginer que Mrs. Shortley grimpe et se dresse sur des blocs de granit ou que, telle la montagne, elle est constituée de blocs de granit dont la masse s'affine vers le haut...

La déshumanisation peut s'inscrire dans le monde réel, comme dans la figure du Nègre factice, mobilier urbain du Sud qui sert à attacher sa monture à l'entrée d'une propriété. Par ailleurs, le fonctionnement des corps est souvent rapproché de celui des machines: Ruby ("A Stroke of Good Fortune") se trouve trop jeune pour "casser sa boîte de vitesse"; le nouveau nom de Hulga évoque pour sa mère la poupe d'un navire marchand, Mrs. McIntyre compare le fonctionnement de Mrs. Freeman à celui d'un camion à la boîte de vitesse rudimentaire. Enfin, dans "Everything That Rises Must Converge", c'est toute une conversation récurrente qui est comparée à un train:

"There are no more slaves," he said irritably.

"They were better off when they were," she said. He groaned to see that she was off on that topic. She rolled onto it every few days like a train on an open track. He knew every stop, every junction, every swamp along the way, and knew the exact point at which her conclusion would roil majestically into the station: "It's ridiculous. It's simply not realistic. They should rise, yes, but on their own side of the fence." (CS, 408)

Comme ce dernier exemple le prouve, le fonctionnement des comparaisons évolue dans la seconde moitié de l'œuvre, moins outrageusement incongrues, elles tendent à ne plus être imposées par le narrateur extérieur, mais à rendre compte des outrances du personnage focal—son récit idiosyncratique, sa comédie intérieure. Dans l'ouverture de "The Displaced Person", la fausse majesté de Mrs. Shortley était déjà une pose; l'agacement de Julian à l'égard de sa mère au début de "Everything That Rises Must Converge" est également mélodramatique: "She was almost ready to go, standing before the hall mirror, putting on her hat, while he, his hands behind him, appeared pinned to the door frame, waiting like Saint Sebastian for the

arrows to begin piercing him." (405) La comparaison ouvre ainsi sur une scène où se jouerait un autre récit: la comédie du solipsisme auto-suffisant. C'est aussi ce qu'on devine quand la mère d'Asbury le ramène à la maison: "'There's the house!' his mother said as if they were all blind but her." (362) Il ne s'agit plus alors strictement d'une comparaison, mais de la perception de la réalité qui l'entoure que pourrait avoir le personnage.

### ***Le changement de ton: "A Good Man Is Hard To Find"***

Comme les juxtapositions ironiques qui en sont une sorte de micro-forme, les changements de rythme (et de ton) contribuent puissamment à l'effet tragique au niveau de l'économie de l'ensemble d'une nouvelle. Avant d'examiner sous cet angle la nouvelle "A Good Man Is Hard To Find", notons que ce procédé est suffisamment particulier à l'écriture de Flannery O'Connor pour avoir joué des tours à des critiques amateurs un peu myopes, comme les trois professeurs et quatre-vingt dix élèves qui lui écrivirent en 1961 pour vérifier leur hypothèse sur l'interprétation de la nouvelle. Ne pouvant visiblement pas admettre un changement de ton qui aurait nui à l'unité supposée nécessaire de l'œuvre (une interprétation trop intégriste de la théorie organiciste de l'œuvre d'art dans *Understanding Fiction?*), ils ne pouvaient qu'imaginer que l'irruption du Désaxé dans l'histoire était un cauchemar de Bailey, provoqué par la rémanence des souvenirs diurnes des conversations qui avaient mentionné son évasion. Le seul gros problème était d'identifier à quel moment Bailey s'endormait: l'accident faisait-il partie du rêve ou non? Flannery O'Connor répondit que l'hypothèse proposée était totalement saugrenue, et tout en admettant un "changement de tension" entre les deux parties de l'histoire, faisait remarquer que le réalisme de l'histoire était évidemment stylisé.<sup>72</sup> La première moitié de la nouvelle adopte un ton léger, et l'intérêt est soutenu par une suite de petites péripéties amusantes mettant en évidence les menus travers d'une famille en vacances au début des années cinquante. L'ensemble constitue une satire d'un Sud contemporain qui s'adonne à la vacance: le voyage de la famille, en dépit de la menace annoncée au premier paragraphe et de la jérémiade à deux

---

<sup>72</sup> Voir *HB*, 436-437 (To a Professor of English, 28 mars 1961).

voix de Red Sammy et la grand-mère sur la disparition des valeurs, est une suite de petites scènes fragmentaires que domine la tonalité ludique des occupations qu'il faut bien trouver aux enfants pour qu'ils se tiennent tranquilles en voiture.

La nouvelle est enracinée dans les signes d'une topicalité contemporaine: les airs à la mode ("The Tennessee Waltz"), les films marquant la période (*Gone With the Wind*), les programmes d'une télévision alors balbutiante ("Queen for a Day"), le prestige des anciens combattants (la Seconde Guerre Mondiale est terminée depuis peu), l'incompréhension dans cette région déshéritée pour une politique fédérale qui met l'Europe ravagée sous perfusion grâce au Plan Marshall, alors que le Sud attend encore qu'on l'aide à combler son retard séculaire. Le ton est celui de la comédie de mœurs: les enfants se chamaillent et multiplient les caprices, tandis que leur mère est trop absorbée par son bébé pour les calmer et laisse le soin à la grand-mère de s'occuper d'eux; celle-ci, aussi puérile qu'eux, ne songe qu'à manœuvrer leur goût de l'aventure ludique pour forcer celui qu'elle considère encore comme son gros bébé, leur père, à satisfaire ses envies. Malgré le changement de ton, une unité entre les deux moitiés de la nouvelle est maintenue, notamment par les nombreuses allusions à la mort qui ponctuent la première partie. Dès le premier paragraphe le lecteur a été averti que la menace d'un dangereux forçat évadé plane sur le pays; plus loin sont mentionnés un cimetière de plantation, la ville de Toombsboro, l'éventualité d'être trouvée morte dans un accident, les risques d'asphyxie du chat s'il était laissé seul dans la maison.

Le *tournant* de l'histoire correspond ainsi au moment où la grand-mère semble être parvenue à ses fins: *détourner* la voiture familiale de sa route. Dès que la voiture s'engage sur le chemin de terre, la menace se précise, le courant sinistre prend le dessus: "*sudden washes in it and sharp curves on dangerous embankments*" (124). Quand, corrélat de l'horrible soupçon de se tromper de route qu'éprouve la grand-mère, son chat clandestinement embarqué bondit hors de sa boîte comme le chat noir de Poe, il précipite un accident. Celui-ci s'inscrit d'abord dans la logique de la comédie de mœurs: les enfants se réjouissent d'un événement qui met enfin un relief à la journée, et le terme "ACCIDENT!" s'inscrit typographiquement en capitales sur la page, signalant à la fois le renversement du véhicule et celui de l'action. C'est la remarque déçue de June Star qui relance l'action: "But nobody's killed". Remarque qui renvoie encore à la comédie qui s'achève, puisque la grand-mère s'était justement habillée pour qu'en cas d'accident

on voie bien qu'elle était une dame. Le manque affiché dans l'intrigue appelle un autre dénouement, et la famille s'assoit sur le talus pour l'attendre. Pas très longtemps:

The road was about ten feet above and they could see only the tops of the trees on the other side of it. Behind the ditch they were sitting in there were more woods, tall and dark and deep. In a few minutes they saw a car some distance away on top of a hill, coming slowly as if the occupants were watching them. The grandmother stood up and waved both arms dramatically to attract their attention. The car continued to come on slowly, disappeared around a bend and appeared again, moving even slower, on top of the hill they had gone over. It was a big black battered hearse-like automobile. There were three men in it. (CW, 125-126)

Le groupe familial est assis au fond d'un fossé, en contre-bas, dans une position d'attente passive où il va rester jusqu'à la fin, la translation horizontale du voyage en voiture ayant brusquement fait place à l'immobilité, avec les mouvements verticaux minimaux qui vont consister à sortir du fossé pour chaque exécution, et cette autre dimension verticale de la transcendance qui hante la conversation entre la grand-mère et le Désaxé.

Ce paragraphe installe aussitôt une angoisse, à la fois pour les personnages diégétiques et pour le lecteur: changement de rythme ("slowly", "slowly", "even slower"); présence de plus en plus intense du milieu naturel ("there were more woods"), soulignée par le rythme ternaire des adjectifs, leur connotation inquiétante et funèbre, et les allitérations ("tall and dark and deep", "big black battered", "hearse-like"). L'écrivain T. Coraghessan Boyle, grand admirateur de Flannery O'Connor, analyse la puissance de ce passage comme une rupture de l'équilibre comique: "It's very powerful when the safety net drops away from the comic universe where nothing can go wrong, and there's this overpowering, terrible violence."<sup>73</sup> Or la rupture de l'équilibre est justement ce que le Désaxé va énoncer comme l'aspect le plus frappant de l'action du Christ.

Les suites ternaires inquiétantes entrent en résonance avec la dernière phrase, qui souligne que les occupants de la voiture sont eux aussi au nombre de trois. L'espace est haché en zones visibles et zones invisibles. Le monde lisse et plat du début de la nouvelle se creuse d'une troisième dimension, la dualité se révèle entre *manners* et *mystery*.

---

<sup>73</sup> Cité par Frederick Asals, "Introduction" to *"A Good Man Is Hard To Find"* (Rutgers UP, 1993), 20.

"[T]he violent shattering of ordinary verisimilitude, of everyday events and logical connections, allows us to glimpse through the surfaces of actuality the working of irrational and suprarational powers and invests them again with the terror and awe which are their due", résume Frederick Asals.<sup>74</sup> Les mots prennent un double sens: par exemple, quand la grand-mère attire l'attention "dramatically", l'adverbe fonctionne comme une syllepse sémantique: il pointe l'exagération théâtrale du geste, qui correspond avec ce que nous savons de ce personnage qui calcule ses effets, mais aussi, au niveau métatextuel, le passage à un autre mode de récit, au ton plus dramatique.<sup>75</sup> La dizaine de pages qui suit déroule alors, inévitable, le massacre, comme une mise en scène au ralenti de l'intrusion absurde de la mort dans la vie quotidienne de chacun, d'autant plus frappante que le lecteur est encore porté par le ton léger de la première partie de la nouvelle: la révélation brutale est donc aussi pour lui, facilitant la *catharsis*.

Dans sa courte présentation de la tragédie grecque pour l'*Encyclopaedia Universalis*, Jean-Pierre Vernant souligne que le mythe y est utilisé pour figurer des conflits de valeur qui concernent "le présent de la *polis*", en soulignant que la langue de la tragédie s'appuie sur l'ambiguïté et l'équivoque, voire la syllepse: "les mêmes phrases ont un sens pour qui les prononce, un autre pour le chœur, un autre encore, souvent inverse du premier, pour qui voit les choses de plus haut, comme le font les spectateurs et les dieux".<sup>76</sup>

Dans l'univers de Flannery O'Connor, les héros tragiques découvrent, comme dans la tragédie grecque, qu'ils ne sont pas aussi maîtres de leurs actes qu'ils l'imaginent. Asals le souligne: l'illusion de maîtrise constitue un fantasme d'invulnérabilité qui revient à abolir la mort; les protagonistes s'arrogent ainsi les pouvoirs de Dieu.<sup>77</sup> Ils sont, on l'a vu, littéralement *disloqués*, tandis que leur connaissance du monde, instrument du pouvoir qu'ils croient avoir sur leur environnement, est remise en cause.

Mrs. Turpin, qui termine la nouvelle "Revelation" par une série de questions existentielles, remet en question une relation entre ses actes et son être qu'elle croyait acquise: "What do you send me a message like that for? [...] How am I a hog and me both? How am I saved and from hell too? [...] Why me? It's no trash around here, black or white,

---

<sup>74</sup> Asals, *Imagination*, 138.

<sup>75</sup> L'expression "off balance" qui intervient plus loin a également une double fonction: partie de la philosophie du Désaxé, elle est aussi commentaire métatextuel sur la nouvelle, dont les deux parties sont effectivement déséquilibrées.

<sup>76</sup> *Encyclopaedia Universalis*, 1985, 18, 142c.

<sup>77</sup> Asals, *Imagination*, 120.

that I haven't given to. And break my back to the bone everyday working. And do for the church." (CW, 506-7) La nouvelle pose au personnage (et à son lecteur) des questions qui renversent ses certitudes sur son être et ses actes, pour citer encore Jean-Pierre Vernant:

L[']a signification [des actions du héros tragique] ne lui demeure-t-elle pas jusqu'à la fin opaque, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte mais plutôt l'acte qui, révélant au terme du drame son sens authentique selon que les dieux en ont souverainement décidé, revient sur l'agent, le découvre à ses propres yeux, lui révèle après coup ce qu'il est et ce qu'il a fait, sans le vouloir ni le savoir.

Que le schéma tragique de Flannery O'Connor renvoie à la configuration antique (à la différence près, évidemment, qu'il s'agit dans son œuvre d'un seul Dieu) plutôt qu'à une lecture contemporaine du tragique ne saurait surprendre. L'amitié de O'Connor pour les Fitzgerald lui avait donné l'occasion de mieux connaître les classiques grecs, littérature dont Robert était un éminent spécialiste. Robert Fitzgerald venait de traduire *Œdipe Roi* et O'Connor reconnaîtra avoir beaucoup réfléchi à ce cycle tragique, notamment en composant le dénouement de *Wise Blood*<sup>78</sup>. Elle était d'autre part portée par une conscience aiguë de la contradiction entre les valeurs d'un monde contemporain où Dieu était devenu invisible et la nécessité de réveiller, dans un Sud qui portait encore l'empreinte spectrale de cette absence, la conscience de l'apocalyptique.

---

<sup>78</sup> Voir en particulier la lettre à Ben Griffith, 13 février 1954, *HB* 68.



## VII. Regards sur le Sud

L'observation des nouvelles les plus anciennes de notre corpus offre une perspective privilégiée sur une écriture qui cherche à marier efficacement la qualité de l'observation et la justesse de la représentation du quotidien à la profondeur symbolique du sens.

### « *The Geranium* »: autour d'une chute

I an old man,  
A dull head among windy spaces.  
Signs are taken for wonders, 'We would see a sign!'  
The word within a word, unable to speak a word,  
Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year  
Came Christ the tiger<sup>79</sup>

Même dans son premier texte publié, Flannery O'Connor n'est pas de ces écrivains qui commencent leur carrière littéraire en racontant leur vie, comme elle l'explique à son amie la dramaturge Maryat Lee. "The first story I wrote and sold was about an old man who went to live in a New York slum—no experience of mine as far as old men and slums went, but I did know what it meant to be homesick. I couldn't though have written a story about *my* being homesick."<sup>80</sup> Pour la première fois, elle était en effet séparée de sa Georgie natale et de sa maman, à qui elle allait écrire quotidiennement comme elle le ferait dès qu'elle serait séparée d'elle tout au long de sa vie, mais dans cette première nouvelle elle emprunte la voix d'un vieillard, un *géronte* obsédé par un *géranium*, ce qui pourrait constituer un premier exemple des jeux de mots qui caractériseront son œuvre. Il y a en fait *dédou*

---

<sup>79</sup> T. S. Eliot, « Gerontion ». Sally Fitzgerald a souligné l'influence de T. S. Eliot sur l'oeuvre de jeunesse de Flannery O'Connor: elle y voit d'ailleurs la source de l'association du géranium au vieil homme. Voir Sally Fitzgerald, « The Owl and the Nightingale », *Flannery O'Connor Bulletin* 13 (1984): 44-58.

<sup>80</sup> A Maryat Lee, 24 février 1957 (HB, 204).

blement, puisque la jeune fille qu'elle est figure aussi dans la nouvelle comme fille du vieux Dudley.

Cette configuration familiale préfigure celle de "Judgment Day", la réécriture de cette nouvelle de jeunesse dans une perspective notablement différente, comme on le verra, mais aussi celle de "A Late Encounter with the Enemy", et s'apparente à celles où un vieil homme plutôt obstiné s'intéresse de près à la formation d'un enfant, comme *Wise Blood*, "The Artificial Nigger" ou "A View of the Woods". Indépendamment des lectures distinctes qui peuvent être faites des nouvelles, il est utile de considérer l'œuvre comme un entrelacs de *variations*.

La pluralité des voix est évidente dès la première page de "The Geranium", puisqu'à la voix à la troisième personne du narrateur se mêle la voix du vieux Dudley, dont les pensées sont incorporées en dialecte du Sud très oralisé : « Ours are sho nuff geraniums ». Dans les premiers paragraphes de la nouvelle, le récit est constamment focalisée par Dudley, la troisième personne agissant comme un procédé de mise à distance. Mais le narrateur permet aussi des changements de focalisation, comme dans le dernier paragraphe de la page 6 qui effectue un fondu entre la focalisation interne sur Dudley, puis sur sa fille. Cette focalisation changeante, qui s'appuie sur un style indirect libre, est caractéristique de la manière de Flannery O'Connor.

En dehors bien entendu de « Judgment Day », qui en est la réécriture tardive<sup>81</sup>, « The Geranium » est la seule nouvelle de Flannery O'Connor dont l'action ne soit pas située dans le Sud. La tension entre les deux localisations, le Sud et New York, est d'autant plus frappante. La nouvelle supporte un message politique évident, comme si l'étudiante du Sud exilée dans le Nord qu'est encore Flannery O'Connor voulait donner des gages de son adhésion aux valeurs reçues des milieux intellectuels—les cinq autres nouvelles qui faisaient partie de son mémoire de fin d'études apparaissent aussi comme des tentatives pour se démarquer d'un Sud raciste et arriéré. Le racisme du vieux Dudley, qui lui fait regretter ce Sud où les Noirs déférents lui reconnaissaient une supériorité incontestée, est la raison principale de son mal-être à New York, où il ne comprend pas qu'un Noir s'installe à côté de chez sa fille, et qu'il le traite avec une

---

<sup>81</sup> A noter que Flannery O'Connor avait déjà récrit "The Geranium" sous le titre "An Exile in the East" (voir *HB*, 74, 88). Cette deuxième version aurait du trouver place dans le recueil *A Good Man Is Hard To Find*, mais la nouvelle avait finalement été écartée pour faire place à "Good Country People". En 1955, Flannery O'Connor n'était toujours pas satisfaite de cette réécriture d'une nouvelle trop précocement publiée et exprimait l'intention, selon sa métaphore fréquente, de lui faire subir un traitement à la corticotropine, l'hormone dopante qu'elle s'administrerait pour combattre les effets de son loupus.

bienveillante familiarité. L'obscurantisme du vieux sudiste est aussi attendu que la charitable patience du Noir (c'est d'ailleurs, comme le remarque Claire Kahane<sup>82</sup>, le portrait le plus positif d'un Noir dans toute l'œuvre). Comme le géranium chétif qu'il observe tous les jours, le vieil homme et ses préjugés racistes sont destinés à disparaître dans une Amérique contemporaine égalitaire. "Judgment Day" marquera l'aboutissement d'une réflexion sur la question raciale dans le Sud qui nuancera cette leçon de morale quelque peu simpliste.

Au-delà de ce message politique, la nouvelle met en avant une thématique essentielle dans l'œuvre de Flannery O'Connor: la question de l'espace et du déplacement dans l'espace. Identité régionale d'un Sud encore bucolique opposé à l'identité métropolitaine d'un New York trépidant ; structuration des espaces domestiques dans les deux lieux ; modalités des déplacements—et par extension le bouleversement que ce déplacement occasionne chez le personnage. Le vieux Dudley est en effet déjà, pour renvoyer au titre de la nouvelle concluant le futur recueil, une personne déplacée, incapable de comprendre et de hiérarchiser ce qu'il voit. Dans cette nouvelle relativement courte (12 pages), le mot *place* apparaît onze fois.

L'insistance sur les lieux, sur l'être qui est d'abord un "être quelque part" nous montre un écrivain qui se cherche encore. L'exil est un séjour, un état, alors que dans "Judgment Day" (et les autres récits de Flannery O'Connor où ses protagonistes se déplacent) ce sera immédiatement une quête : "Tanner was conserving all his strength for the trip home." (531) Ce retour au foyer natal n'est pas, ou en tous cas pas seulement, l'expression d'une nostalgie sudiste pour le vieux pays: le retour au chez-soi est d'abord un retour à soi pour y découvrir la dimension spirituelle qui était présente au départ et que l'on ne voyait pas, d'où un malaise qui ne se manifeste pas comme manque existentiel et qui peut conduire à des démarches néfastes ou mortelles les infortunés qui croient savoir et ne savent pas. Donald E. Hardy propose une lecture linguistique des structures syntaxiques de Flannery O'Connor qui traduisent l'importance du thème des limites de la connaissance humaine dans son œuvre<sup>83</sup>. Dans "A Good Man Is Hard To Find" le voyage n'est d'abord pour la grand-mère qu'un déplacement dans l'espace sans autre intérêt que le kilométrage parcouru entre aller et retour. C'est le tournant de l'histoire, le tournant hors de la route qui le transforme en un voyage

---

<sup>82</sup> Claire Kahane, "The Artificial Niggers". *The Massachusetts Review* 19.1 (1978): 183-198.

<sup>83</sup> Donald W. Hardy, *Narrating Knowledge in Flannery O'Connor's Fiction: A linguistic approach to the novels and short stories of Flannery O'Connor* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003).

intérieur sans retour dont la destination est la mort. La grand-mère a cherché en marge de la route de la Floride un Sud d'autant plus perdu qu'il est nourri d'imaginaire, alors que Mr. Head et son petit-fils reviennent enrichis de leur journée à Atlanta. D'où la mise en garde posthume que Tanner destine à son complice noir, où l'on mesure la distance parcourue depuis la condamnation sommaire d'un Sud archaïque dans "The Geranium": "STAY WHERE YOU ARE. DON'T LET THEM TALK YOU INTO COMING UP HERE. ITS NO KIND OF PLACE. La première syllabe du nom de Dudley suggère le sentiment d'inutilité qui pouvait le hanter dans la pension de famille où il habitait. Il était venu vivre avec sa fille à New York parce que le cinéma lui avait fait espérer que la grande ville était un lieu où l'existence était plus intense : « Big towns were important places. The thing inside him had sneaked up on him for just one instant. The place like he'd seen in the picture show had room for him! It was an important place and it had room for him » (4). Que le cinéma donne aux personnes âgées l'illusion d'une implication plus intense dans la réalité est un motif qu'on retrouvera dans "A Late Encounter With the Enemy."

L'espace tel qu'il le découvre dans la grande ville est en crise, frappé d'instabilité, d'irréalité. La nature des lieux est devenue incertaine, leur identité brouillée par la répétition, la négation, la pluralité : "his daughter didn't even live in a house. She lived in a building—the middle in a row of buildings all alike". Déréalisés, les lieux New-Yorkais deviennent aussi abstraits que des mesures : « there were just halls that reminded you of tape measures ». Immatériels, les lieux sont aussi changeants que des visions oniriques : « He remembered he'd been dazed by the building the first week. He'd wake up expecting thee halls to have changed in the night and he'd look out the door and there they stretched like dog runs. The streets were the same way. He wondered where he'd be if he walked to the end of one of the building—nowhere. » (6)

Parcourir la grande ville intensifie le malaise de l'indistinction : au lieu d'offrir des lieux délimités, la ville offre des espaces vectorisés, où les mouvements se contrarient, dans une confusion de prépositions et particules adverbiales : couloirs d'immeubles infinis comparés à des pistes pour chiens, tunnels de métro comme des grottes. Les rames du métro aérien filent au-dessus des têtes, tandis que les voitures « nagent » dans les rues en contrebas.

Dans "The Geranium", à présent inquiète du malaise de son père, la fille du vieil homme tente de le rassurer : « you'll feel better when we get home. » Mais le « réconfort du foyer » promis (on pense au titre

de la nouvelle future « The Comfort of Home ») le laisse incrédule : son chez lui, il l'a laissé dans le Sud, et l'appartement retrouvé ne peut pas faire l'affaire : « The apartment was too tight. There was no place to be where there wasn't somebody else. . . . you were always where you started from. At home there was upstairs and the basement and the river and downtown in front of Fraziers... » (7)

La deuxième partie de la nouvelle va transformer le déplacement en aliénation, révélant à Dudley qu'il ne comprend rien à la société des hommes qui l'entoure. C'est ce rapport aux Noirs qui va devenir central dans la seconde version de l'histoire, "Judgment Day". La relation entre les races sera également explorées dans plusieurs autres nouvelles, en particulier "The Artificial Nigger" et "The Displaced Person". Le Noir qui habite dans l'immeuble le renvoie à son jardinier Rabie, celui qui connaît si bien le fleuve où il pêche dans le Sud, celui qu'il force à venir chasser l'opossum avec lui. Mais le Noir de New York n'occupe pas la place subordonnée et périphérique qu'il a habituellement dans le Sud, puisque ici il lui parle d'égal à égal, l'interpelle affectueusement en l'appelant « old-timer », et est parfaitement à l'aise dans cet espace : « it's a swell place—once you get used to it. » (CS,13).

La nouvelle figure moins une intrigue que la révélation d'une tension existante. Le catalyseur, dans cette nouvelle de jeunesse où l'auteur force encore les traits de peur d'être trop allusive, c'est évidemment le géranium. Celui-ci, chétif et maladif par rapport à ses semblables du Sud, a l'avantage d'être prévisible : "The geranium was late today. It was ten-thirty. They usually had it out by ten-fifteen." Pour Dudley, le pot de géranium fait penser au jardin tenu au pays par Lutisha, la bonne noire de la pension, au petit garçon infirme Grisby à qui on fait prendre l'air. Cependant, par un renversement qui sera fréquent, ce qui paraît s'appliquer à autrui en vient à refléter la situation de la *persona* même (comme dans le titre "The Life You Save May Be Your Own"): c'est bien son propre sort que le destin du géranium préfigure. En ce jour d'anagnorèse, le géranium manque à sa place. L'absence du géranium, puis la révélation de sa chute et le constat de son déracinement, sont ce qui tient lieu de péripétie dans ce récit minimal: "It was at the bottom of the alley with its roots in the air." (14) Le destin du géranium représente la littéralité de la métaphore figée qui décrit en anglais le déracinement de Dudley: *uprootedness*. Ce détail intervient à la fin de la nouvelle, après un paragraphe qui a quelque peu laborieusement associé Dudley au déplacement vertical:

He walked slowly down the dog run and got to the steps. The steps dropped down like a deep wound in the floor. They opened up through a gap like a cavern and went down and down. And

he had gone up them a little behind the nigger. And the nigger had pulled him up on his feet and kept his arm in his and gone up the steps with him and said he hunted deer, "old-timer," and seen him holding a gun that wasn't there and sitting on the steps like a child. He had shiny tan shoes and he was trying not to laugh and the whole business was laughing. There'd probably be niggers with black flecks in their socks on every step, pulling down their mouths so as not to laugh. The steps dropped down and down. He wouldn't go down and have riggers pattin' him on the back. (14)

Renvoyant au motif de verticalité présent dans la promenade dans le métro aérien ou l'appartement en étage, la mort par déracinement du géranium connote (trop) clairement la mort prochaine de Dudley. Dans cette première version, la suggestion de cette mort imminente fonctionne comme la péripétie essentielle d'une intrigue bien mince; dans "Judgment Day", la chute n'est pas représentée par celle du pot de fleur (c'est Tanner qui tombe lui-même dans l'escalier); la mort est posée d'emblée, au premier paragraphe, le reste de la nouvelle consistant en une suite d'analepses grâce auxquelles le vieillard approfondit la complexité de ses rapports avec les noirs.

Dernière nouvelle de Flannery O'Connor, "Judgment Day" était peut-être encore relativement loin d'être considérée comme parfaitement achevée.<sup>84</sup> Mais telle quelle nous est parvenue, à l'opposition simpliste entre Nord et Suds, "Judgment Day" substitue une situation plus ambivalente et complexe, à la fois au plan des rapports entre les races qu'au plan des conduites (des manières) par lesquelles elles sont signifiées—ou masquées. La supériorité de l'homme blanc du Sud n'est en effet pas seulement remise en cause dans le Nord: elle faisait pleinement partie de l'expérience de Tanner, qui est devenu là-bas le locataire d'un dentiste noir, devant lequel il s'était efforcé de garder les apparences d'une supériorité selon les conceptions traditionnelles de l'honneur dans le Sud.

Dans "The Geranium" Flannery O'Connor n'invoque pas encore le symbolisme anagogique positif du déplacement vertical, qui est beaucoup plus ouvertement exploité dans la longue montée d'escalier vers la révélation qui constitue le "pilgrim's progress" de Ruby dans "A Stroke of Good Fortune", la nouvelle la plus ancienne de *A Good Man is Hard To Find*, et plus symboliquement central dans le titre choisi pour le deuxième recueil de nouvelles, *Everything That Rises Must Converge*.

---

<sup>84</sup> Ralph G. Wood s'émeut que les derniers efforts littéraires de Flannery O'Connor au seuil de la mort soient consacrés à réviser une nouvelle de jeunesse (*Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*, 134)..

### **"A Stroke of Good Fortune": l'esprit dans l'escalier**

I would therein describe men-even should that give them the semblance of monstrous creatures-as occupying in Time a place far more considerable than the so restricted one allotted them in space, a place, on the contrary, extending boundlessly since, giant-like, reaching far back into the years, they touch simultaneously epochs of their lives-with countless intervening days between-so widely separated from one another in Time.<sup>85</sup>

Comme "The Geranium", "A Stroke of Good Fortune" thématise l'opposition entre un Sud rural et la modernité de la grande ville, même si cette fois le cadre urbain est lui aussi situé dans le Sud. Dans "A Stroke of Good Fortune", la montée de l'escalier, avec ses paliers qui sont autant de stations sur ce que Ruby ressent comme un véritable calvaire au sens sécularisé du terme, doit être conçu comme une véritable élévation de l'âme vers le divin ou, pour reprendre le terme théologique qui contient cette métaphore verticale et qu'affectionne Flannery O'Connor, une *anagogie*.

"A Stroke of Good Fortune" n'est pas la meilleure nouvelle de Flannery O'Connor; dans sa correspondance, elle rappelle plusieurs fois qu'elle ne tenait pas particulièrement à son inclusion dans son premier recueil, au point de recommander encore en 1961 au traducteur allemand de l'omettre, ainsi que "A Temple of the Holy Ghost".<sup>86</sup>

"A Stroke of Good Fortune" met à nu un certain nombre de procédés exemplaires de Flannery O'Connor. Le mouvement anagogique d'ascension se double d'un resserrement centripète. Renversement lointain/proche d'abord: le malaise qu'on croit pouvoir résoudre par le déplacement, la fuite du mauvais lieu, se résoudra dans la proximité: l'attention au prochain, voire l'intime. Renversement extérieur/intérieur aussi, au moyen d'une syllepse sémantique: ce *stroke*, cette bonne fortune qu'on espère de circonstances extérieures, il faut apprendre à la voir, encore une fois, au plus près—le surnom du garnement—avant de l'identifier en soi-même, *heart-stroke*, coup de cœur

---

<sup>85</sup> Marcel Proust, derniers mots du *Temps retrouvé*, dernier volume de *A la recherche du temps perdu* dans la traduction de Scott Montcrieff, *Remembrance of Things Past* (New York: Random House, 1932), vol. 2, 1124. Mais c'est une lecture que Flannery O'Connor devait faire plus tard.

<sup>86</sup> A Elizabeth McKee, 1 mars 1961; *The Habit of Being*, 425.

pour cet enfant grandissant dans ses propres entrailles et qui installe l'altérité au cœur de ce corps au départ si satisfait de son intégrité. Au début de la nouvelle Ruby est tiraillée entre l'autosatisfaction—"the wholeness of hereself" (99)—et l'inquiétude: elle ne se reconnaît plus dans les miroirs. Elle est solidement ancrée dans une trajectoire d'ascension sociale où elle a tourné le dos à Pitnam, son village heureusement déserté par ses habitants. Il n'est pas impossible de voir en Ruby un auto-portrait, marqué naturellement d'autodérision: à l'époque où elle écrit cette nouvelle (1949), Flannery O'Connor a inscrit sa réussite d'écrivain en rupture avec le Sud (ce dont témoigne, on l'a vu, le ton satirique des nouvelles de jeunesse). Ce n'est que l'année suivante, avec les premières attaques de lupus, qu'elle doit se résigner à rentrer au pays, et la correspondance montre que c'est la mort dans l'âme et avec le sentiment de renoncer à toute la créativité littéraire qui ne pouvait s'épanouir que loin du Sud. Elle allait changer d'avis et découvrir que la distance critique ne nécessitait pas une distance géographique, comme l'atteste une lettre de 1957: "I stayed away [from the South ] from the time I was 20 until I was 25 with the notion that the life of my writing depended on my staying away. I would certainly have persisted in that delusion had I not got very ill and had to come home. The best of my writing has been done here."<sup>87</sup> Apprécier le lieu où l'on est placé est finalement une règle sage, comme elle devait l'écrire à la fin de sa vie: "I have never been anywhere in my life that it wasn't the place I was supposed to be—no matter how it looked at the time."<sup>88</sup> Cette acceptation de la place assignée est en accord avec l'enseignement de l'Eglise catholique: quand elle explique ce qu'est l'Eglise, O'Connor souligne que le chrétien doit accepter les règles de vie qu'elle impose même s'il ne les approuve pas, parce que le Christ lui parle à travers l'église et ses canons—ces règles sont une façon pour les réalités spirituelles d'affecter le chrétien dans sa chair.<sup>89</sup> L'histoire de Ruby, si on la compare aux nouvelles qui seront écrites après le retour en Géorgie, fait apparaître l'importance que pouvait avoir dans cette révolusion pour le pays natal son association avec Regina, la mère: Regina, veuve active, bonne gestionnaire de sa ferme, aimable et affable, tandis que Flannery était absorbée dans ses livres et peu tournée vers l'extérieur. Mais dans son abondante correspondance, Flannery utilise presque toujours le *nous* pour relater les événements de la ferme d'Andalusia, indice d'une connivence avec sa mère, l'une et l'autre se soutenant avec dévouement en dépit de leurs

---

<sup>87</sup> A Cecil Dawkins, 16 juillet 1957. *HB*, 230.

<sup>88</sup> Correspondante inédite, rapportée par Ralph C. Wood, *The Comedy of Redemption*, 84.

<sup>89</sup> Voir à Cecil Dawkins, 23 décembre 1959, *HB*, 365.



différences de goût et de sensibilité. En guise de dérivatif, la passion de Flannery pour l'élevage des oiseaux de basse-cour et en particulier d'une quarantaine de paons, qui dévoraient systématiquement les fleurs de Regina, déplaçaient sur le terrain du jardin d'agrément la guerre froide domestique, dont l'enjeu est la maîtrise d'un territoire.<sup>90</sup> Il est facile, mais guère utile de supposer que sa rancœur réprimée à l'égard de Regina trouvait un dérivatif dans l'hostilité à l'égard de leur mère qu'elle prêtait aux personnages qui lui correspondaient dans la fiction.

Ruby, comme les personnages de filles ou de fils qui vont lui succéder dans la fiction, craint avant tout ce qui peut l'assimiler à sa mère, personnage physique et charnel, alors qu'elle voudrait être libérée de ce poids de la chair (et des aliments qui la nourrissent), pour une élévation plus libre vers des préoccupations moins communes. Elle recherche le confort, et elle se croit l'énergie d'agir pour l'obtenir. Son petit monde lui paraît stable, elle sait où elle en est. Contrairement à Dudley, elle considère qu'elle a définitivement tourné la page du vieux Sud: il est donc exclu d'y revenir comme serait prêt à le faire son petit frère, à son grand désespoir, avec son attachement sentimental pour les choux Collard<sup>91</sup>, une nourriture de pauvre typique des campagnes du Sud. Cependant, l'ascension sociale doit continuer d'être corrélatif à un déplacement: grâce à son mari qui a une profession moderne, elle forme le projet de s'installer dans une banlieue résidentielle dont le statut supérieur est doublement signalé dans le nom de Meadowcrest Heights. Le nom du mari Bill Hill évoque pourtant ironiquement le terme *hill-billies*, qui désigne les bouseux du Tennessee dont il n'est pas originaire, au contraire pourrait-on dire, puisque selon la polarisation imaginaire de l'espace qui est commune à cette nouvelle et à "A Good Man Is Hard To Find", la Floride s'oppose au Tennessee. Formulé complètement, le nom complet du mari est presque un bégaiement—Bill B. Hill—, ce qui induit un doute sur sa capacité à progresser<sup>92</sup>.

Comiquement, le premier paragraphe amorce une identification du personnage au monde végétal, comme dans "The Geranium". Comme Dudley, Ruby entend s'assurer une maîtrise sur son monde, qu'elle manifeste par une propension à chiffrer.—"the four cans of number

---

<sup>90</sup> A la fin du texte "The King of the Birds", où Flannery explique sa passion pour les paons, elle évoque un rêve récurrent où elle s'imagine à cinq ans, en paon, et sur le point d'être mangée. (*MM*, 3-21)

<sup>91</sup> Le chou Collard (chou vert ou chou cavalier, *Brassica oleracea var. viridis*) a de grandes feuilles lisses, vert foncé, aux bords frisés.

<sup>92</sup> Effet d'allitération encore plus accentué dans le cas de "Tom T. Shiftlet [...] from Tarwater, Tennessee", mais l'intéressé laisse entendre que ce nom, riche en T dont la forme rappelle la croix qu'imite sa silhouette, est inventé.

three beans"—comptabilité absurde, déjà entrevue dans "Good Country People": on n'additionne évidemment pas des boîtes et des calibres. La métaphore légumière se déploie alors, déréalisant le personnage, mais en surchargeant ce portrait à la Arcimboldo de surdéterminations spatiales qui s'opposent. Comme sa tête ressemble à un légume, elle ne se reconnaît pas dans le miroir de sa cuisine, avec cette feuille de chou qui s'obstine à lui indiquer la direction du pays natal ("half the way home"). Echappant à la malédiction des choux Collard de l'arrière-pays, ses cheveux roux, comme le fruit du mûrier, imitent de plus urbains pains à hot-dog et promettent d'autres horizons bien imprécis, puisqu'ils s'élancent dans toutes les directions.

Délaissant ses courses trop lourdes, Ruby s'attaque aux quatre volées de vingt-huit marches qui la séparent de son appartement. Ces vingt-huit marches ajoutent une autre note ironique à la nouvelle, quand elle s'apercevra qu'elle aurait mieux fait elle-même de garder une comptabilité des jours de son cycle menstruel plutôt que de croire aveuglément que son mari prenait ses précautions. Certes, Ruby ne manque pas de vigilance, mais un peu tard: ce qui la fait sursauter quand elle s'assoit n'est que le canon du pistolet-jouet de Hartley Gilfeet, métaphore freudienne transparente de l'outil de Bill Hill dont elle ne s'est pas méfiée: "Nine inches of treacherous tin!" (98).

Bien que son esprit soit totalement libéré des préoccupations spirituelles—son mari vend des "Produits Miracle" qui sont bien sûr parfaitement sécularisés—elle aborde cette ascension comme une épreuve spirituelle, voyant les marches se dresser pour la défier comme un escalier de clocher (association religieuse à laquelle fera écho un "God Almighty" face à la deuxième volée de marches): la disponibilité au spirituel, consciemment niée, subsiste dans un inconscient qui se manifeste dans les métaphores du discours.

(Un peu trop) comme dans les contes, l'ascension est ponctuée de rencontres, dont la première est naturellement celle de la bonne fée. Madam Zoleeda prédit littéralement la bonne aventure, et selon la convention cette prédiction est perversément dissimulée sous une formulation ambiguë que le héros, encore non initié, ne veut pas comprendre. Le mystère s'enracine derrière la formule qui donne son titre à la nouvelle, souligné par l'énigmatique sourire figé de Madam Zoleeda, même si celle-ci se contente de ménager délicatement sa cliente qui ne veut pas reconnaître ce que tout le monde sait bien, qu'elle est enceinte de quatre ou cinq mois.

Comme le souligne Edward Kessler en concluant ses pages sur la fonction du sourire dans l'œuvre de O'Connor, « the smile is a mask for

a mystery that resists being divided into categories ». <sup>93</sup> Mais Ruby, comme la plupart des personnages à qui arrivent les histoires contées par Flannery O'Connor, commence l'histoire avec des catégories de pensée bien établies : "Ruby didn't need to be told. She had already figured out the good fortune. Moving. For two months she had a distinct feeling that they were going to move. Bill Hill couldn't hold off much longer. He couldn't kill her. Where she wanted to be was in a subdivision" (96). Flannery O'Connor joue plaisamment sur l'ambiguïté du mot *subdivision* (encore une syllepse): dans la langue de tous les jours de Ruby il signifie simplement un lotissement, mais suggère que le rêve de Ruby ne saurait mener qu'à la fragmentation, à l'isolement et à la marginalisation. Bien qu'elle se situe par ailleurs dans une démarche de réalisation du Rêve Américain, Ruby aimerait comme Mrs. Pritchard dans "A Circle in the Fire" se sentir protégée du changement comme par une barrière infranchissable. Le changement, la temporalité, est pour elle menace de mort, à tel point qu'elle préfère éviter de se situer dans le temps, tenter de se convaincre qu'elle parvient miraculeusement à échapper aux atteintes du temps, installée dans une éternelle jeunesse: "[y]ou better take it easy, baby, she told herself, you're too young to bust your gears." (97). "Baby"? le "bébé" va deux pages plus loin se voir comme sur une balançoire—"the steps were going up and down like a seesaw with her in the middle of it" (98). Ruby a réussi jusqu'ici à se préserver de tout: "no bad sick spells, no teeth out, no children, all that by herself."

En se comparant à sa mère au même âge, elle retrouve les métaphores fruitières qui l'avaient décrite au premier paragraphe de la nouvelle:

she had looked like a puckered-up old yellow apple, sour, she had always looked sour, she had always looked like she wasn't satisfied with anything. She compared herself at thirty-four with her mother at that age. Her mother's hair had been gray—hers wouldn't be gray now even if she hadn't touched it up. (97)

Comme souvent chez O'Connor, la comparaison, qui est ici le fait du personnage, est un outil d'ironie dramatique, rompant les codes de la focalisation interne pour transmettre au lecteur un sens opposé à ce que perçoit le personnage. Ces trente-quatre ans sont l'âge où le petit frère Rufus est né, plongeant sa mère dans la vieillesse: il est important que Rufus reste donc le bébé (d'où son indignation quand son amie Laverne souligne que le jeune home ne manque pas de charme), et de

---

<sup>93</sup> Edward Kessler (*Flannery O'Connor and the Language of the Apocalypse*, Princeton: Princeton UP, 1986), 48.

ne pas faire soi-même de bébé pour se préserver. Soulignant que les enfants apportent la mort, et en ajoutant une nouvelle couche de sens à l'expression "good fortune" au risque de déflorer prématurément la chute de son récit, Flannery O'Connor fait débouler dans l'escalier le petit Hartley Gilfeet et son pistolet, que sa mère surnomme improbablement "Little Mister Good Fortune"—non contente de créer pour le lecteur un écho entre la sonorité du prénom de l'enfant et le cœur, exposé à l'attaque que signifie le sens funeste de "stroke" ("She had wondered more than once if this breathlessness could be heart trouble"). Ruby a bien un "problème de cœur", mais, nouvelle ruse du langage, c'est parce qu'elle ne se rend pas aux raisons du cœur.

Les deux autres rencontres que va faire Ruby entre temps préparent la déstabilisation, l'inquiétude qui va permettre au mystère d'apparaître, à la révélation de déplacer les certitudes racornies de Ruby.

Premier étage: Mr. Jerger, l'enseignant retraité du premier, imprévisible, avec son visage de bouc évocateur des gargouilles médiévales. Sa première question pédagogique replie l'objet de la quête sur l'origine, puisqu'elle renvoie Ruby à l'Etat natal de son mari, la Floride. Ce jour est en effet un anniversaire (*birthday*), et le thème de la jeunesse éternelle à laquelle rêve Ruby reparaît avec l'évocation de la Fontaine de Jouvence, que le découvreur de la Floride pensait y découvrir. Or la Floride aurait été découverte un jour de Pâques: quelle date plus symbolique pour souligner que l'éternelle jeunesse ne saurait se confondre avec une immobilisation du temps, mais est liée à la mort et à la résurrection du Christ? Flannery O'Connor se souvient de Hawthorne et de sa nouvelle "Dr. Heidegger's Experiment", dont l'objet était aussi de rechercher un élixir de jouvence: comme chez son prédécesseur, la fontaine de l'éternelle jeunesse n'est pas un but de quête, de voyage; elle est à chercher en soi, dans son cœur.<sup>94</sup> Bien que proche de la mort, Jerger manifeste l'idée que mort et vie sont liés dans une cycle dialectique, idée qu'incarnait aussi le portrait de Ruby, qui unit une tête "like a big florid vegetable" et un corps "shaped nearly like a funeral urn".

A l'étage suivant, Ruby fait une pause chez sa bonne amie Laverne Watts, qui peut lui parler assez librement du temps qui passe bel et bien, de sa santé qui, tout en étant bien meilleure qu'elle ne le pense, n'empêcherait pas qu'elle consulte un médecin, ne serait-ce que pour savoir si—pour satisfaire sa passion des chiffres—elle attend un ou deux bébés.

---

<sup>94</sup> Dans "Good Country People", l'intellectuelle Hulga aura elle aussi un problème de "cœur" au double sens, médical et métaphorique.

Il ne faut pas plus d'une marche cette fois-ci pour qu'elle ressente une impression inconnue dans son ventre. L'hypothèse du cancer est exclue, et l'espace s'ouvre, caverne sombre de la cage d'escalier qui la ramène au cœur de son être, ce problème de cœur qu'elle avait d'abord cru un problème d'organe. A bout de souffle, Ruby paraît prête à s'exposer à celui du Saint Esprit. Révélation: "She opened her eyes and gazed down into the dark hole, down to the very bottom where she had started up so long ago". La quête a été longue, et elle ne mène pas ailleurs, mais au point de départ: cet amour régénérant qui se révèle avec l'évidence d'une équation mathématique: Good Fortune = Baby. La caverne (platonique?) de l'escalier résonne ironiquement de cette équation agrammaticale et absolue, tandis que le tressaillement du fœtus abolit la distinction dehors/dedans à laquelle tenait Ruby et rétablit toute la qualité de l'attente et du temps.

### **"A Late Encounter With the Enemy"**

Les deux nouvelles que l'on vient d'examiner figuraient une quête qui ne se savait pas spirituelle comme un départ du pays natal. "A Late Encounter with the Enemy", dont la composition succède à la précédente, est en revanche la seule nouvelle du corpus qui montre des personnages à ce point ancré dans la mythologie du Sud qu'ils en sont coupés du monde réel—des personnages apparentés à la Emily Grierson de la célèbre nouvelle de Faulkner "A Rose for Emily".

La première phrase de la nouvelle "A Late Encounter with the Enemy" plonge le lecteur dans l'exagération du *tall tale*, le merveilleux des légendes populaires: "General Sash was a hundred and four years old." Le nom du général lui-même est métonymique: il évoque les écharpes étroites, portées en ceinture sur la tunique, qui étaient un élément caractéristique de l'uniforme des officiers supérieurs et généraux de l'armée confédérée. L'âge canonique sollicite d'autant plus la crédulité du lecteur qu'il lit aussitôt une autre information à la limite du vraisemblable: sa petite-fille, Sally Poker Sash, se prépare à fêter l'obtention de son diplôme de fin d'étude universitaire à l'âge de soixante-deux ans! C'est le moment de vérité pour Sally Poker, un moment destiné à lui conférer enfin une épaisseur de vie, à compenser ses longues déceptions par l'affirmation d'une dignité héréditaire, à prendre sa revanche sur les arrivistes qui ont mis à plat les vieilles traditions. Sally Poker charge l'événement de sens, en prévoyant que son neveu John Wesley, le petit scout, symbolisera aux

côtés de son arrière grand-père la continuité des générations, la transmission entre les vieux et les jeunes. Mais l'enjeu n'est pas le même pour le petit scout, et comme pour la "Première" douze ans auparavant le scénario va lui échapper. A soixante-deux ans, Sally Poker, qui répète depuis vingt ans le même rituel de formation universitaire comme une névrose interminable, va échouer une nouvelle fois à satisfaire son narcissisme en tentant de s'affubler à la place d'une figure paternelle qui ne tient littéralement plus debout, bien qu'il se vante à toute occasion d'une virilité intacte. L'identification imaginaire au grand-père tient lieu d'insertion dans l'ordre symbolique contemporain.<sup>95</sup>

C'est un de ces rares moments de réalité tout court pour son grand-père, puisque sa seule réalité est celle de l'histriion—"real stage presence"— quand on l'exhibe lors d'une commémoration ou même au musée, comme une statue de cire de lui-même, séparé de l'assistance par un cordon qui marque la limite du territoire des symboles vivants—et les exclut. La nouvelle souligne à plusieurs reprises que la théâtralisation du Vieux Sud s'accompagne d'une confusion des sens (les drapeaux de la Confédération et de l'Union se croisent en arrière-plan de la scène de la commémoration) et d'un vulgaire racolage (les jolies filles en mini-jupes). En recyclant en folklore les souvenirs du passé, la culture contemporaine fabrique un objet de substitution, inauthentique, qui est sans rapport avec l'événement qu'elle commémore, de même que le bouquet offert à Sally Poker pour la Première est "made with gladiola petals taken off and painted gold to look like a rose."(136)

La nouvelle plonge ainsi le lecteur dans un monde irréel où les gens semblent voués à la vie éternelle. Rien de spirituel là-dedans, bien que le vocabulaire de la religion soit d'emblée largement convoqué. Mais si Sally Poker "prie", c'est pour que le général vive jusqu'à la cérémonie du diplôme; s'il est question de procession de participants en longues robes noires, il ne s'agit pas d'ecclésiastiques ou de choristes, mais d'étudiants en toge pour recevoir leur diplôme. Pour le général, c'est d'ailleurs une "damm procession" qu'il envierait bien, littéralement, au diable: "a procession full of schoolteachers was about as deadly as the River Styx to his way of thinking." (134) Il ne croit pas si bien dire: avant la fin de la nouvelle, cette procession d'étudiants en noir va se confondre avec le trou noir béant de la mort qui l'envahit, faisant de "deadly" une syllepse à retardement.

---

<sup>95</sup> Voir aussi David J. Knauer qui propose, entre autres, une lecture d'inspiration lacanienne de cette nouvelle dans "Flannery O'Connor: 'A Late Encounter' with Poststructuralism". *Mississippi Quarterly* 48.2 (Spring 1995): 277-289.

L'intrusion déstabilisante de l'extérieur n'est en effet pas ici le fait d'un personnage. C'est un discours qui s'insinue en lui, alors que lors des événements précédents il le laissait jusqu'ici glisser superficiellement sur lui, ne voulant rien savoir de l'histoire et se contentant de sa célébration. La rhétorique oratoire nostalgique du Vieux Sud, pleine de formules ronflantes et de mots évocateurs mais qui ne lui évoquaient plus rien, laisse se fixer les noms des grandes batailles de la Guerre Civile (Chickamauga, Shiloh, voir Marthasville<sup>96</sup>) qui se mêle à celle des grands généraux (Joseph Eggleston Johnston, Robert E. Lee). Ces "mots" du passé s'animent dans sa tête et agrandissent ce vertigineux trou noir, bientôt une mare noire comme le Styx ou le marécage qui engloutit la maison Usher. Le verbe s'est fait chair, et la violence avec laquelle il s'est incarné fait du vieillard un cadavre, dans le coin à côté de la machine à Coca-Cola qui symbolise l'Atlanta du nouveau Sud mécanisé et marchand, et dont il n'a été qu'un "Confédéré factice", loin des valeurs de "dignité, honneur, courage" que Sally Poker voulait voir en son grand-père contre toute vraisemblance.

---

<sup>96</sup> Ancien nom d'Atlanta, jusqu'en 1847, c'est-à-dire avant la naissance théorique du Général Sash. Il est possible que ce nom fasse partie des anachronismes qui font partie du folklore passéiste.





## VIII. Paysages au soleil: l'enchantement du monde

The clown-faced peacock  
Dragging sixty suns  
Barely looks west where  
The single one  
Goes down in fire.<sup>97</sup>

Dans un célèbre passage de "The Custom House", Nathaniel Hawthorne, l'un des écrivains préférés de Flannery O'Connor, a tenté de rendre compte de la transfiguration de l'expérience que constitue le récit qu'il appelle *romance*, par opposition au réalisme plus scrupuleux de ce qu'on appelle *novel*:

Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet, and showing all its figures so distinctly,--making every object so minutely visible, yet so unlike a morning or noontide visibility,--is a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his illusive guests. There is the little domestic scenery of the well-known apartment; the chairs, with each its separate individuality; the centre-table, sustaining a work-basket, a volume or two, and an extinguished lamp; the sofa; the book-case; the picture on the wall;--all these details, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of intellect. Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. A child's shoe; the doll, seated in her little wicker carriage; the hobby-horse;--whatever, in a word, has been used or played with, during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight. Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other.

---

<sup>97</sup> "The Peacock Roost", poème de Flannery O'Connor, *HB*, 56.

Ghosts might enter here, without affrighting us. It would be too much in keeping with the scene to excite surprise, were we to look about us and discover a form, beloved, but gone hence, now sitting quietly in a streak of this magic moonshine, with an aspect that would make us doubt whether it had returned from afar, or had never once stirred from our fireside.

Tout en s'inscrivant dans cette tradition, Flannery O'Connor revendique une démarche un peu différente, comme elle l'expliquera à Gerrard E.

Sherry en 1963: "I write "tales" in the sense Hawthorne wrote tales-- though I hope with less reliance on allegory." (*Conversations*, 98)

O'Connor élabore en effet une écriture qui est à la fois symboliste comme celle de Hawthorne et parfaitement réaliste, dualité très bien décrite par Frederick Asals.<sup>98</sup>

Le géranium qui donne son nom à la première nouvelle était un équivalent allégorique du vieux Dudley, un symbole vivant de son isolement. L'art de Flannery O'Connor va progressivement éviter de recourir à des objets externes dont la fonction serait trop ouvertement d'incarner une idée: " In her best work the key images are firmly lodged in a convincing actuality before they are asked to function symbolically, and her artificial niggers, club feet, wooden legs, and tattoos are persuasively part of a physical landscape as well as the means to a larger revelation." (Asals, 73) Avant d'étudier cet aspect, notons que tout l'univers de la romancière ne s'inscrit pas uniformément dans cette féconde dualité. Le paon qui accompagne Mrs Shortley au début de "The Displaced Person" est incongru d'un point de vue strictement réaliste, alors qu'il lui sert d'emblème, de totem animal (si pour Flannery O'Connor les paons faisaient partie de la banalité quotidienne de la vie à la ferme d'Andalusia, elle savait évidemment que dans la plupart des fermes on n'élève pas des paons--à moins qu'il ne s'agisse là, comme le suggère Asals, d'un des rares moments où O'Connor aurait confondu sa fascination personnelle avec le sens commun). A l'inverse, les tracteurs qui s'affairent sur le domaine de Mrs McIntyre ne sont guère que les prosaïques accessoires de l'activité agricole. Au début du roman *The Violent Bear It Away*, le jeune Tarwater rencontre une figure diabolique qui signale à son intention un monde vidé de Dieu, où la lumière du soleil est chichement mesurée : "You're left by yourself in this empty

---

<sup>98</sup> Asals, *Imagination*, chapitre II: "The Duality of Images".

place. Forever by yourself in this empty place with just as much light as that dwarf sun wants to let in. You don't mean a thing to a soul as far as I can see." (CW, 352-353)

Dans cette section, on s'intéressera au rôle que jouent les paysages dans trois nouvelles, en suggérant des pistes de comparaison permettant de poursuivre l'analyse sur l'ensemble de l'œuvre.

### **“The Artificial Nigger”**

La nouvelle préférée de Flannery O'Connor commence par une scène au clair de lune qui pourrait être une illustration de la méditation de Hawthorne. Avant d'examiner cette page, notons que pour le lecteur qui découvre les nouvelles dans l'ordre où elles figurent dans le recueil, la première phrase—"Mr. Head awakened to discover that the room was full of moonlight."—s'articule avec "A Temple of the Holy Ghost", dont le dernier paragraphe correspondait à un coucher de soleil. L'atmosphère lunaire est ainsi contrastée avec l'atmosphère solaire, contraste qui va être effectivement poursuivi dans "The Artificial Nigger". La scène nocturne est médiatisée par le regard de Mr. Head, qui s'éveille en pleine nuit pour découvrir une chambre ordinaire complètement ennoblie et transfigurée par la lumière argentée de la lune<sup>99</sup>. Les objets familiers, des lames du parquet au pot de chambre, paraissent des objets précieux, le banal, le quotidien (homely) devient fantastique. Dans "L'Inquiétante étrangeté" (*Das Unheimliche*), Freud explique comment la terreur fantastique peut provenir des objets les plus familiers, de sorte que la réalité la plus tangible peut ouvrir l'abîme d'une insondable étrangeté. Cette démarche fantastique, dont Poe, l'un des maîtres de Flannery O'Connor, avait exploré les potentialités littéraires, est au cœur de la dimension gothique de son art.

La lune elle-même, qui se reflète dans le miroir qui lui sert à se raser, est personnifiée comme un jeune visiteur respectueux. Comme le remarque Frederick Asals dans sa belle analyse de ce passage, la lumière est ainsi doublement réfléchie, puisque la Lune qui se contemple dans le miroir réfléchit la lumière du soleil (Asals, 81-82). Ainsi, une tonalité

---

<sup>99</sup> On comparera ce passage avec le début de la nouvelle "Greenleaf", qui commence par une phrase, saisissante par son économie, qui installe la mise en relation entre l'atmosphère argentée, le sujet bucolique et l'arrière-plan mythologique et spirituel: "Mrs. May's bedroom window was low and faced on the east and the bull, silvered in the moonlight, stood under it, his head raised as if he listened—like some patient god come down to woo her—for a stir inside the room." (CS, 311)

narcissique insistante colore la scène: cette chambre empreinte de dignité et de noblesse reflète le souhait du vieux Head, qui se considère comme doté de la grâce naturelle de l'âge, et donc digne de guider les jeunes. Mr. Head est certain de posséder un contrôle parfait sur tout ce qui l'entoure, et contemple son visage qui atteste ce contrôle. Le plaisir de l'auto-contemplation et la vanité de l'auto-satisfaction lui font interpréter ce clair de lune comme une gratification miraculeuse mais justifiée. Un seul point obscur dans la pièce: la paillasse de Nelson, son petit-fils. Le programme de la journée est justement d'éclairer le jeune garçon en complétant son éducation morale (quand il songe à son projet, Mr. Head utilise des constructions en *be to*, qui soulignent qu'il n'a aucun doute sur sa réalisation: sa maîtrise s'étend sur les événements futurs). Mais ce point obscur va se révéler le point aveugle du vieil homme, par lequel la vision miraculeuse va s'effriter. Le clair de lune retrouvé à la dernière page de la nouvelle évoquera une toute autre dimension spirituelle.

Dès l'aube, un pâle soleil va suffire à battre en brèche les illusions narcissiques de Mr. Head. Alors que le vieil homme et son petit fils attendent le train, les signes du doute s'ajoutent: la lune n'est plus que " a gray transparent moon, hardly stronger than a thumbprint and completely without light", bientôt qualifiée de "useless", cédant la place à un soleil désacralisé, aussi grossier et vulgaire que la lune était digne: " A coarse-looking orange-colored sun coming up behind the east range of mountains was making the sky a dull red behind them" (CS, 252). La halte du train est à peine marquée, et les trains semblent en sursis, sous le coup de la menace de la lumière: " Trains passing appeared to emerge from a tunnel of trees and, hit for a second by the cold sky, vanish terrified into the woods again." Les voies ferrées paraissent fragiles, et Mr. Head craint même que le train ne s'arrête pas malgré l'arrangement convenu. Même si le train finit par "apparaître", cette inquiétude a mis les Head, à leur insu, dans une position d'espérance quasi religieuse, "as if they were awaiting an apparition."

L'arrivée du train redonne confiance aux voyageurs, et pendant un moment des visions lunaires leur sont de nouveau offertes—les reflets dans la fenêtre: " [The boy] saw a pale ghost-like face scowling at him beneath the brim of a pale ghost-like hat. His grandfather, looking quickly too, saw a different ghost, pale but grinning, under a black hat." (CS, 253) Le visage inquiétant reviendra hanter le jeune homme au moment où ils se découvriront perdus dans la grande ville (CS, 262).

Après la visite de la voiture-restaurant, le jour levé révèle un paysage infiniment plus prosaïque, et Mr. Head, qui ne s'intéresse plus à son reflet, lit avec délectation les noms des entreprises dont ils longent les bâtiments, tous évocateurs du folklore populaire du Sud alors que les biens qui y sont élaborés circulent concrètement dans un Sud moderne. Le ciel s'est évanoui: "Outside, behind rows of brown rickety houses, a line of blue buildings stood up, and beyond them a pale rose-gray sky faded away to nothing." (CS, 258) La promenade dans la grande ville achève de saper l'amour propre et l'assurance des deux personnages, et en plein égarement la lumière du soleil révèle une réalité sans far: "The sun shed a dull dry light on the narrow street; everything looked like exactly what it was." (CS, 264) Asals commente: "Unlike the romantic moonlight, the sun allows no fanciful self-aggrandizement. The simile form collapses into itself [...], achieving no illusory transcendence" (Asals, 83) Mr. Head avait voulu faire découvrir à son petit-fils une idée: la ville comme contre-exemple moral. Sa vision était surdéterminée par son identification, au départ du voyage, à un Virgile guidant Dante en Enfer, ou mieux encore à l'ange Raphaël guidant Tobi. Pour reprendre l'initiative à un moment où l'impression de la ville sur Nelson semble sur le point de lui échapper, il explique effectivement le dantesque circuit d'égouts souterrains qui menace de les aspirer dans ses noirs tunnels ("pitchblack tunnels", CS, 259). Il suffit, remarque Nelson, de faire attention " " but you can stay away from the holes". Mais, dans un renversement caractéristique de la méthode ironique de Flannery O'Connor, la métaphore culturelle importée par le sujet va prendre une nouvelle pertinence. L'expression "pitchblack tunnel" réapparaît quelques pages plus loin pour décrire le vertige qui prend Nelson face à la grosse femme noire qui l'attire irrésistiblement (plus possible donc d'y échapper par un acte de volonté). L'enfer est bien à Atlanta, mais pas comme on l'attendait. On ne peut pas l'éviter, parce que ces abîmes sont au cœur de l'être humain. Mais l'expérience est plus bouleversante encore pour Mr. Head, qui avait si bien extériorisé l'enfer et le découvre dans sa propre "dépravation". Lui qui s'imagina parfaitement auto-suffisant découvre dans la colère froide de Nelson la menace de l'inférieure solitude à laquelle ses faiblesses pourraient condamner sa vieillesse:

Nelson, though he had not had water since some he had drunk out of a paper cup on the train, passed by the spigot, disdaining to drink where his grandfather had. When Mr. Head realized this, he lost all hope. His face in the waning afternoon light looked

ravaged and abandoned. He could feel the boy's steady hate, traveling at an even pace behind him and he knew that (if by some miracle they escaped being murdered in the city) it would continue just that way for the rest of his life. He knew that now he was wandering into a black strange place where nothing was like it had ever been before, a long old age without respect and an end that would be welcome because it would be the end. (CS 266-67)

Le quartier qu'ils ont atteint est habité par des Blancs, mais ironiquement déserté et ses rues imitent les cercles dantesques:

Here everything was entirely deserted. For blocks they didn't pass even a dog. The big white houses were like partially sub-merged icebergs in the distance. There were no sidewalks, only drives, and these wound around and around in endless ridiculous circles. (CS 267)

Cette fois le vieil homme demande *grâce*, au sens fort du terme, invoquant un Dieu dont le matin il croyait ne pas avoir besoin:

He waved both arms like someone shipwrecked on a desert island. "I'm lost!" he called. "I'm lost and can't find my way and me and this boy have got to catch this train and I can't find the station. Oh Gawd I'm lost! Oh hep me Gawd I'm lost!" (CS 267)

L'aveu d'impuissance permet un retour des Enfers: Mr Head regarde le passant qui l'oriente " as if he were slowly returning from the dead" (CS 268). Les deux bulldogs que promène l'homme en font une sorte de Cerbère, gardien des Enfers, mais renvoient au contrôleur qui les avait fait monter dans le train le matin, qui était, lui, comparé à un bulldog. Rétrospectivement, c'est toute l'excursion qui prend le sens d'une descente aux Enfers, depuis les formes contournées des voyageurs assoupis du train, évocatrices des damnés, ou les reflets fantomatiques de la fenêtre du train, aux rues courbes d'Atlanta évocatrices de l'Enfer de Dante. Mais l'enfer dont reviennent les Head n'est pas un enfer extérieur qu'on visite en touriste pour se convaincre qu'il est irréductiblement autre. Les tunnels noirs sont ceux d'un enfer personnel: encore le renversement extérieur/intérieur..

La révélation de son appartenance au genre humain pécheur et souffrant culmine avec l'identification au Nègre factice. Semblables à ce qu'ils sont sous le soleil de midi, les deux Head se découvrent semblables l'un à l'autre, et voient dans la figurine leur image. Dissolution des différences dans la Miséricorde divine qui va permettre un retour à la maison, un retour à un clair de lune modifié. La lumière nimbe doucement la clairière où les laisse le train, semblant tomber du ciel où flottent des nuages blancs qui ressemblent à des lanternes géantes:

l'illumination festive a remplacé la glorification narcissique. Le mâchefer qu'ils foulent brille d'une lueur nouvelle, et les grands arbres paraissent border un jardin—celui d'un Paradis regagné, bien sûr, puisque dans une note qu'on pourra trouver quelque peu forcée le train s'en éclipse comme un serpent et que Mr. Head y reconnaît qu'il a hérité du péché d'Adam, et est donc digne de la Miséricorde divine, proportionnelle à l'offense. "In those last two paragraphs, commentera Flannery O'Connor, I have practically gone from the Garden of Eden to the Gates of Paradise."<sup>100</sup> Cas rare dans la fiction d'O'Connor, voire unique, note Asals:

"The Artificial Nigger" contains a double action which appears nowhere else—the reductive movement toward unmasking and the pain of awareness, the redemptive movement toward abnegation and atonement. The result [...] is that the characteristic tensions of O'Connor's vision here produce an anguished but healing restoration rather than a violent sundering, and life, transformed, goes on. (Asals, 91)

L'exception de "The Artificial Nigger" est relativement secondaire, puisque l'on pourra interpréter la remarque finale de Nelson comme un signe qu'au fond rien n'est changé. La remarque finale de Mr. Head face au Nègre factice correspond à sa tendance constante à avoir le dernier mot face à Nelson, et l'auteur suggère que la profondeur elliptique de son commentaire inspiré lui échappe—"[he] heard himself say"—comme s'il devenait à son corps défendant le prophète d'une Providence qui énoncerait la morale de l'histoire. Quoi qu'il en soit, c'est Nelson qui a objectivement le dernier mot de la nouvelle: "I'm glad I've went once, but I'll never go back again!". Comme l'a bien perçu Ralph Wood<sup>101</sup>, les deux Head continuent d'être prisonniers de leur rivalité pour le pouvoir. Rien ne prouve que l'irruption de la grâce conduise les Head à corriger leur vanité, mais au moins la brutalité de l'expérience ne les aura pas physiquement anéantis et la porte de la réconciliation avec l'autre aura été temporairement ouverte.

---

<sup>100</sup> A Ben Griffith, 4 mai 1955 (*HB*, 78)

<sup>101</sup> Wood, *Comedy*, 118.

## "A Good Man Is Hard To Find"

Ce qui n'est évidemment pas le cas dans "A Good Man Is Hard To Find": dans sa remarque finale, le Désaxé considère d'ailleurs que seule la récurrence constante de la mort imminente aurait pu maintenir la grand-mère dans l'état de réceptivité à la miséricorde divine qu'elle atteint. La comédie de mœurs et l'humour grinçant de la première moitié de la nouvelle laisse brutalement la place, à la faveur d'une péripétie qui a la force de l'accident, à un drame d'une froide violence qui est d'autant plus bouleversante.

Pas de réfraction lunaire de la lumière solaire ici. C'est sous le soleil écrasant du Sud que le paysage joue son rôle. Ce rôle complexe est souligné dans les premières pages par la grand-mère qui, en alertant son fils sur les traquenards policiers de la route, signale également au lecteur que les apparences sont trompeuses; mais elle mentionne dans le même souffle la valeur touristique du paysage, la valeur esthétique du milieu naturel et des champs, et enfin la valeur ajoutée par la lumière du soleil, qui transforme (comme la lune pour Mr. Head) les arbres en bijoux précieux:

she cautioned Bailey that the speed limit was fifty-five miles an hour and that the patrolmen hid themselves behind billboards and small clumps of trees and sped out after you before you had a chance to slow down. She pointed out interesting details of the scenery: Stone Mountain<sup>102</sup>; the blue granite that in some places came up to both sides of the highway; the brilliant red clay banks slightly streaked with purple; and the various crops that made rows of green lace-work on the ground. The trees were full of silver-white sunlight and the meanest of them sparkled. (CS, 118-119)

Ce passage effectue un glissement saisissant entre les aspects les plus prosaïques et la rêverie imaginaire. Dans sa complexité, il complète utilement le portrait du personnage, et son premier rôle est donc de renforcer la caractérisation. Un parallélisme s'établit entre la tenue de voyage de la grand-mère et les éléments du paysage, comme l'a finement relevé Claude Richard: mêmes couleurs (blanc, bleu, mauve)

---

<sup>102</sup> Stone Mountain, curiosité naturelle des environs d'Atlanta, est un impressionnant dôme granitique de 200 m de haut. La grand-mère peut aussi y voir un symbole du vieux Sud: à l'initiative des Daughters of the Confederacy, un bas-relief monumental représentant trois figures équestres de la Confédération, Robert E. Lee, Stonewall Jackson, et Jefferson Davis, y avait été entrepris par Gutzon Borglum au début du siècle, avant qu'il n'abandonne le projet et sculpte le plus célèbre Mount Rushmore. Le monument allait être achevé de 1963 à 1970.



et présence, dans les deux cas, de dentelle<sup>103</sup>. Une couleur manque à la grand-mère: le vert, bien présent en revanche dans la description de la mère, qui est par surcroît comparée à un légume: "whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green kerchief" (117). Ce vert fait partie de la grammaire de la révélation: il est même conceptualisé dans "A Temple of the Holy Ghost" quand la vision de l'incarnation du corps du Christ se confond avec le disque sanguinolent du soleil couchant au-dessus de la "gathering greenness" des pâturages. On évoquera aussi le titre "Greenleaf", puisque c'est aussi l'ordre naturel, et donc sacramentel, dont les Greenleaf sont les agents, qui s'impose à Mrs. May.

Après cette ouverture, la présence du paysage va continuer de jouer sa basse continue à l'arrière-plan du récit. Les enfants, plongés dans leurs illustrés, manifestent leur impatience, et la grand-mère ne se prive pas du plaisir de les provoquer davantage en poursuivant sa lecture du paysage: "Tennessee has the mountains and Georgia has the hills." Classification qui satisfait sa prédilection pour un monde bien rangé, mais qui rappelle une autre classification binaire, qui opposait le Tennessee à la Floride. Le nom de Floride, apparenté à fleur, peut être rattaché au champ sémantique du vert et de l'éclosion; auquel s'opposerait le champ de la culture passéiste ("In my time", "Gone with the wind") qui est celui de la grand-mère. Claude Richard remarque que l'organisation spatiale affecte l'intérieur du véhicule: alors que "la mère des enfants", qui n'est jamais désignée que génériquement, occupe la place avant avec son bébé (celle de la nature), la grand-mère (qui n'est pas une femme, mais une "lady") et les enfants occupent la banquette arrière (lieu de la culture). L'accident projette brutalement la grand-mère vers l'avant, violent plongeon dans l'ordre naturel où le processus de révélation va s'engager malgré elle, faisant éclore un sens auquel rien ne l'avait préparée.<sup>104</sup>

Malgré la tension qui existe entre eux, tous trois se rencontrent dans leurs préoccupations culturelles: les soucis éducatifs de la grand-mère sont évidents, pour qui tout ce qui a à voir avec le Tennessee est intéressant (même la "Tennessee Waltz", 121). Elle s'impose dès les premières lignes comme prescriptrice de l'attention à porter et arbitre autoritaire du sens à donner: "Now look here, Bailey, see here, read this" (117). Les enfants et leur père représentent d'autres valeurs

---

<sup>103</sup> Claude Richard, 65. L'analyse qui suit est largement redevable à cette lecture remarquable de la nouvelle.

<sup>104</sup> L'opposition avant/arrière, signifiant de l'opposition de valeurs entre réel et apparence, naturel et culturel, péché originel et péché véniel (Pitty Sing, paronomase de "petty sin"), licite et illicite, se retrouve dans plusieurs aspects de l'histoire, détaillés par C. Richard.

culturelles: les pages sportives du journal pour Bailey, les illustrés pour les enfants. Les prénoms des enfants, doubles comme c'était la mode dans le Sud<sup>105</sup>, sont également des indices culturels: June Star, visiblement intéressée par les *stars* d'Hollywood ou de la télévision; John Wesley, dont le nom est celui du pasteur fondateur du méthodisme, personnalité illustre de Savannah. S'ils s'intéressent au paysage, c'est pour y déceler du sens, qu'il s'agisse de sens historique, sociologique, ou tout simplement de l'interprétation de la forme des nuages. Le désir de peindre de la grand-mère entre aussi dans une logique culturelle de représentation:

["]Oh look at the cute little pickaninny!" she said and pointed to a Negro child standing in the door of a shack. "Wouldn't that make a picture, now?" she asked and they all turned and looked at the little Negro out of the back window. He waved.

"He didn't have any britches on," June Star said.

"He probably didn't have any," the grandmother explained. "Little niggers in the country don't have things like we do. If I could paint, I'd paint that picture," she said. (CS, 119)

Double sens culturel de la scène: alors que June Star, sociologue en herbe, remarque un détail qui suggère la grande pauvreté des Noirs, mais qui révèle aussi le corps dans toute son intimité, ce qui ne correspond certes pas à l'idée que la grand-mère se fait de la bienséance, celle-ci souligne la potentialité esthétique de ce qui pourrait être une scène de genre. *If I could I would*: la sphère de la grand-mère est celle du pouvoir et de la volonté. Elle utilise le terme condescendant de *pickaninny* qui correspond à une conception des Noirs comme figures attendrissantes de la misère sous-humaine. Quelques kilomètres plus loin, une autre vue est l'occasion de l'évocation d'un autre cliché sur le vieux Sud des plantations, Cette fois c'est John Wesley qui fait remarquer que la plantation a disparu, à quoi la grand-mère ne peut répondre qu'en évoquant *Gone With the Wind* avec un rire gauche. L'après-midi, elle parviendra à détourner toute la famille de la route des vacances vers une maison de plantation mythique (dont incidemment elle se rappellera trop tard qu'elle se trouvait, comme il se doit, au Tennessee), grâce à une habile manipulation de la curiosité des enfants.

Les surdéterminations historiques ou mythiques du paysage ayant épuisé leur charme, il ne reste plus qu'à observer le ciel, et à se livrer au test Rorschach sur l'interprétation de la forme des nuages—recherche de sens futile, qui tourne à vide et qui dégénère d'ailleurs rapidement.

---

<sup>105</sup> Flannery O'Connor s'appelait elle-même Mary Flannery avant d'aller à l'université.

Dès que la voiture s'est engagée dans le chemin de terre à la recherche de la plantation imaginaire, le paysage change de nature:

The dirt road was hilly and there were sudden washes in it and sharp curves on dangerous embankments. All at once they would be on a hill, looking down over the blue tops of trees for miles around, then the next minute, they would be in a red depression with the dust-coated trees looking down on them.

"This place had better turn up in a minute," Bailey said, "or I'm going to turn around." (CS 124)

Le paysage devient ici-troisième fonction-un corrélat objectif ("objective correlative") de l'aventure, annonçant des péripéties effectivement aussi soudaines que dangereuses. Mais un petit jeu grammatical autour des verbes et de leurs sujets annonce aussi un renversement de la maîtrise des événements, le paysage se faisant menaçant: à tour de rôle, ce sont les voyageurs et les arbres qui dominent du regard (looking down), et Bailey laisse à la maison l'initiative de se manifester (turn up) avant qu'il ne décide de repartir (turn around). Deux pages plus loin les arbres domineront la scène de l'accident, de plus en plus menaçants, accompagnant la menace de l'arrivée de la voiture noire des gangsters; la forêt va bientôt préfigurer plus clairement encore les intentions des gangsters, jusqu'à paraître les amplifier:

The road was about ten feet above and they could see only the tops of the trees on the other side of it. Behind the ditch they were sitting in there were more woods, tall and dark and deep. In a few minutes they saw a car some distance away on top of a hill, coming slowly as if the occupants were watching them.

[...]Behind them the line of woods gaped like a dark open mouth.

[...]There was a pistol shot from the woods, followed closely by another. Then silence. The old lady's head jerked around. She could hear the wind move through the tree tops like a long satisfied insuck of breath. (CS, 125, 127, 129)

Pendant ce temps, le Désaxé, pour gagner du temps, attire l'attention sur le ciel sans nuages, dépourvu du soleil glorifiant du matin, du soleil blanc de la halte du déjeuner, et des nuages avec lesquels on pouvait jouer innocemment:

"Ain't a cloud in the sky," he remarked, looking up at it. "Don't see no sun but don't see no cloud neither."

"Yes, it's a beautiful day," said the grandmother. (CS, 127)

La réponse distraite de la grand-mère est une esquive, qui n'a plus rien à voir avec sa remarque du matin—"It was going to be a good day for driving." (CS, 118) S'il y a un sens dans le paysage, il échappe maintenant aux hommes, ce qui correspond davantage à l'inquiétude existentielle du Désaxé qu'aux certitudes de la vieille dame. Même incertitude inquiétante dans le ciel de Mr. Fortune, au moment où il s'apprête à conclure la vente qui dépossède son gendre de la vue sur les bois et n'est plus très sûr de dominer sa protégée: "The weather was a indifferent as her disposition. The sky did not look as if it were going to rain or as if it were not going to rain. It was an unpleasant gray and the sun had not troubled to come out." (CS, 349)

Quatrième fonction du paysage: sa fonction symbolique, mais sans que sa vraisemblance objective ait jamais été abandonnée, de sorte que l'allégorie ne devient jamais pesante. Le ciel vide, la dernière conversation de la grand-mère et du Désaxé est dominée par les bois: "there was not a cloud in the sky nor any sun. There was nothing around her but woods." (CS, 131) Le paysage vidé connote le néant qui aspire la vieille dame et lui fait comprendre que la prière n'est pas simplement un moyen de compenser un déficit existentiel momentané: elle s'écroule en souriant énigmatiquement au ciel toujours sans nuages, comme l'enfant sans défenses qu'elle est redevenue. Détresse de la créature, besoin d'une Providence qui ne se manifeste pas.

### **"A Circle in the Fire"**

La ligne des bois sous le soleil est un élément essentiel du paysage chez O'Connor. Dans le même recueil, elle figure de façon privilégiée dans "A Circle in the Fire", puisqu'elle y est décrite dans la première phrase: "Sometimes the last line of trees was a solid gray blue wall a little darker than the sky but this afternoon it was almost black and behind it the sky was a livid glaring white." A l'ouverture de cette nouvelle, les bois jouent le rôle d'une muraille qui contient l'éblouissante blancheur du ciel, menace d'illumination dont Mrs. Cope se méfie (à comparer avec la configuration ciel/ligne des bois à la fin de "The Artificial Nigger"). Le soleil ne l'intéresse que quand il se couche et se prête à l'esthétisation, mais le reste du temps sa chaleur suscite des fantasmes d'embrasement. Elle craint par-dessus tout que sa forteresse végétale ne prenne feu, une des rares choses dont elle ne saurait pas s'accommoder en dépit de son nom. Cette menace va se réaliser très concrètement quand Powell et sa bande se mettent à y

camper. On observe la même collusion de fait entre les garnements et le soleil qu'entre les bois et le Désaxé dans "A Good Man Is Hard To Find". Son employée Mrs. Pritchard l'entretient avec délectation des malheurs des autres. C'est celle-ci qui lui fait passer l'avertissement des garçons: "Gawd owns them woods and her too. [...] I reckon she owns the sky over this place too" (186). Heureusement, les trois garçons semblent finalement être partis, et Mrs. Cope en tire une leçon à l'adresse de sa fille: she began to tell the child how much thy had to be thankful for, for she said they might have had to live in a development themselves or they might have been Negroes or they might have been in iron lungs or they might have been Europeans ridden in boxcars like cattle, and she began the litany of her blessings in a stricken voice (CS, 190)

Prenant les choses en main, l'enfant part en expédition dans les bois. Le ciel change de physionomie: "The sun had risen a little and was only a white hole like an opening for the wind to escape through in a sky a little darker than itself, and the tops of the trees were black against the glare." (CS, 191) La perspective s'inverse: la forteresse apparaît comme une prison dont il faudrait s'échapper vers la lumière. L'enfant est le témoin passif de la mise à feu de la forêt—pouvait-on attendre autre chose de ces voyous "infernaux"? Mais en fait, ce feu apparaît plutôt comme un feu divin, destiné à purifier: un feu de Purgatoire, en somme. L'enfant est le témoin de la soudaine impuissance de sa mère: "It was the face of the new misery she felt, but on her mother it looked old and it looked as if it might have belonged to anybody, a Negro or a European or to Powell himself." (CS, 193). Flannery O'Connor dénonce avec insistance le pharisaïsme de ceux qui croient pouvoir remercier Dieu de ne pas être comme les autres: pour eux la grâce divine consiste à découvrir, aussi brutalement que nécessaire, le dénuement qui les rendra digne du Royaume des Cieux qu'annonçait le Christ dans le Sermon des Béatitudes.<sup>106</sup>

Le dénouement de la nouvelle en explicite le titre, allusion au Livre de Daniel (3:11-28), en établissant une étonnante analogie entre les trois garnements et les trois Juifs que la roi Nabuchodonosor avait jeté dans une fosse pleine de feu, et qu'un ange envoyé de Dieu avait préservés du feu en les plaçant dans un cercle, ce qui avait amené le roi à accepter leur Dieu Yahweh.

---

<sup>106</sup> Le Sermon sur la Montagne figure dans le chapitre 5 de l'Évangile de Matthieu. La condamnation des Pharisiens est récurrente dans les trois Évangiles synoptiques, mais on se reportera particulièrement à la parabole du Pharisien et du Publicain dans Luc 18:9-14.

"A Temple of the Holy Ghost" se termine aussi sur un paysage champêtre fermé par la ligne sombre des bois. Le soleil se couche derrière cet horizon comme une hostie baignée de sang. C'est cette "View of the Woods" en noir et rouge qui trouble le "confort" de Mr. Fortune:

it was almost six o'clock and the gaunt trunks appeared to be raised in a pool of red light that gushed from the almost hidden sun setting behind them. The old man stared for some time, as if for a prolonged instant he were caught up out of the rattle of everything that led to the future and were held there in the midst of an uncomfortable mystery that he had not apprehended before. He saw it, in his hallucination, as if someone were wounded behind the woods and the trees were bathed in blood. After a few minutes this unpleasant vision was broken [...]. He returned to his bed and shut his eyes and against the closed lids hellish red trunks rose up in a black wood. (CS, 348)

Mr. Fortune sent bien que la prémonition du mystère menace la projection narcissique de son rêve. Il s'identifie à la machine qui creuse et modèle l'argile, comme une divinité concurrente du créateur, pour en faire sortir une créature urbaine modelée à son image, et dont le cœur battrait au même rythme: derrière le vacarme des bêtes de la nuit, "he could hear he throb of the future town of Fortune." (CS, 349) Dès lors boucher la vue, c'est conjurer la vision.

### **Le vertige de l'espace**

L'image des grands espaces champêtres s'étendant jusqu'à un horizon boisé baigné de soleil, qui suggère la distance entre le réel et le potentiel, fait partie d'une sorte de boîte à images constante de *Everything That Rises Must Converge*, où elle apparaît dans presque toutes les nouvelles, jusqu'à "Judgment Day":

Tanner's gaze drove on past the farthest blue edge of the tree line into the pale afternoon sky [...] he continued to look across the field as if his spirit had been sucked out of him into the woods and nothing was left on the chair but a shell." (CW, 685; cf. CS, 540)

Mais il est des personnages qui résistent absolument à cette aspiration vers l'altérité. Mrs. May, de "Greenleaf", est de ceux là:

She [...] gazed at the scene in front of her. The cows were grazing on two pale green pastures across the road and behind them,

fencing them in, was a black wall of trees with a sharp sawtooth edge that held off the indifferent sky. The pastures were enough to calm her. When she looked out any window in her house, she saw the reflection of her own character. (CS, 321)

On ne saurait dire plus économiquement combien Mrs. May, tel l'ange déchu de Milton, fait concurrence au créateur en se croyant autonome, autosuffisante. Comme les personnages d'intellectuels, elle vit dans un monde d'après la chute où le fruit de l'arbre de la connaissance a été cueilli, mais elle ne sait pas que le Christ, nouvel Adam, est venu s'incarner pour racheter le Péché originel. L'indifférence du ciel, derrière la violence suggérée par l'horizon découpé de la cime des arbres, est un effet de la focalisation sur le personnage, une projection du narcissisme suffisant de Mrs. May. Au moment où elle rencontre la violente manifestation de l'incarnation de l'esprit dans les cornes de ce taureau apparu à la première page, tel Jupiter à Europe, "like some patient god come down to woo her"( CS, 311), le paysage change brusquement: "the tree line was a dark wound in a world that was nothing but sky—and she had the look of a person whose sight has been suddenly restored but who finds the light unbearable."(CS, 333) On pourra trouver cette manifestation du divin, qui n'est pas même précédée d'un commencement d'intuition de la part de sa victime, comme une démonstration extrême du mystère divin.

En revanche, dans "Parker's Back", le lecteur fait la connaissance de Parker alors qu'il est déjà atteint d'un doute, dont il ne mesure pas encore la nature, et sa perception des prés qui l'entourent n'est déjà pas la même. A la certitude commence à se substituer un certain vertige d'indistinction, première intuition de la transcendance:

The view from the porch stretched off across a long incline studded with iron weed and across the highway to a vast vista of hills and one small mountain. Long views depressed Parker. You look into space like that and you begin to feel as if someone were after you, the navy or the government or religion. (CS 516)

Le paysage dans l'œuvre apparaît comme une vision qui s'impose avec tellement d'évidence que les nombreux personnages séculiers des nouvelles doivent, comme ici Parker, détourner le regard pour échapper à la vision qui implique une perte des repères. Le vertige est suspension temporaire de la distinction, mise en réserve de la raison. Non que la nature de la distance soit destinée à se révéler clairement: on atteint tout au plus, comme le docteur Block dans "The Enduring Chill", la certitude que quelque chose d'inatteignable, surtout par la raison, se trouve au-delà.

Pour Flannery O'Connor, il est clair que la raison éloigne de la révélation, parce qu'elle est abstraction du monde concret, de la terre comme de la chair. Dans "Everything That Rises Must Converge", Julian se retire "into the inner compartment of his mind where he spent most of his time. This was a kind of mental bubble in which he established himself when he could not bear to be a part of what was going on around him." (CS, 411) L'espace confiné est métaphore de l'abstraction, l'espace ouvert de l'imagination qui ouvre vers la connaissance instinctive du spirituel. C'est ce que même Asbury, l'intellectuel athée, entreverra dans les dernières pages de "The Enduring Chill":

The light in the room was beginning to have an odd quality, almost as if it were taking on presence. In a darkened form it entered and seemed to wait. Outside it appeared to move no farther than the edge of the faded treeline, which he could see a few inches over the sill of his window. Suddenly he thought of that experience of communion that he had had in the dairy with the Negroes when they had smoked together, and at once he began to tremble with excitement. [...]

A blinding red-gold sun moved serenely from under a purple cloud. Below it the treeline was black against the crimson sky. It formed a brittle wall, standing as if it were the frail defence he had set up in his mind to protect him from what was coming. (CS, 378, 382)

Dans "Revelation", la transformation de l'espace sous le soleil est développée sur les deux dernières pages de la nouvelle, corrélant de la révélation que reçoit le personnage focal, Mrs. Turpin. Comme l'a noté Joyce Carol Oates à propos de ce passage dont elle fournit une lecture stimulante, Mrs. Turpin est tellement préparée à l'accueil de la révélation que l'invective lancée par une folle dans une salle d'attente est reçue comme un message personnel du Christ qui lui est destiné: "Not only is the spiritual world a literal, palpable fact, but the physical world—of other people, of objects and events—becomes transparent, only a means by which the 'higher' judgment is delivered"<sup>107</sup> La transfiguration de l'espace instaure en effet la transparence ("a transparent intensity", CS 507) où était l'opacité, l'obstacle.

En même temps que les couleurs du paysage s'illuminent d'une "intensité transparente", une lueur rougeoyante semble émaner du troupeau de cochons qui semblent animés d'une "vie secrète", les lois de la perspective s'abolissent, faisant apparaître le camion de Claud, son mari, comme un jouet fragile. Figure centrale de cette image

---

<sup>107</sup> Oates, 171.



pieuse dans la tradition médiévale, Mrs. Turpin, "hiératique", a la vision d'un rayon de lumière céleste qui serait un pont pour les âmes appelées au paradis—les âmes de tous, noirs et pauvres blancs en tête, les gens de bien comme elle fermant la marche (*CW*, 507-509).

La structuration de l'espace impose d'autres images complémentaires, au fonctionnement complexe. Le mur, protecteur et solide, peut connoter les limites des personnalités, mais en devenant friable il signifie au contraire la possibilité d'un au-delà qui remet en cause ces limitations. Le mur, la barrière, peut d'ailleurs céder la place à des images de contenants vides, destinés à être remplis ou carrément insondables, comme le tunnel qui s'ouvre pour Nelson Head en face de la femme noire: "He wanted to look down and down into her eyes while she held him tighter and tighter. He had never had such a feeling before. He felt as if he were reeling down through a pitchblack tunnel." ("The Artificial Nigger", *CS*, 262)

### **"As if...": Le carrefour de la fiction**

Le réseau métaphorique de l'espace, dont nous avons exploré quelques exemples, permet de mieux comprendre les enjeux de l'écriture de Flannery O'Connor et les techniques qui en découlent. Le goût de O'Connor pour la forme courte des nouvelles la rapproche naturellement d'un des auteurs dont elle revendique l'héritage, Nathaniel Hawthorne, mais aussi des poètes dont elle se sentait proche (Robert Lowell, Elizabeth Bishop). Dans les formes courtes, il n'y a pas de place pour les rebondissements d'une intrigue, mais plutôt, comme dans les paraboles, du développement d'une métaphore dynamique—ou d'un système de métaphores.

Dans "The Regional Writer" O'Connor tente de définir quel est pour un romancier comme elle le territoire de la fiction: "The writer operates at a peculiar crossroads where time and place and eternity somehow meet. His problem is to find that location." (*MM*, 59). Cette image du carrefour revient dans ce passage de "The Grotesque in Southern Fiction" où elle explique la stratégie de l'écrivain qui s'appuie sur le grotesque:

He's looking for one image that will connect or combine or embody two points; one is a point in the concrete, and the other is a point not visible to the naked eye, but believed in by him firmly, just as real to him, really, as the one everybody sees.

It's not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine. (*MM*, 42-43)

Presque immédiatement, l'écrivain donne un exemple d'image exprimant la vision dont elle parle, assimilant les réalités concrètes, insérées dans la temporalité et la spatialité, à la notion de proximité, et les réalités spirituelles qui relèvent de l'éternité à la distance, pour aboutir à une formule concise et saisissante, fréquemment reprise par les commentateurs de son art:

In the [prophetic] novelist's case, prophecy is a matter of seeing near things with their extensions of meaning and thus of seeing far things close up. The prophet is a realist of distances, and it is the kind of realism that you find in the best modern instances of the grotesque. (*MM*, 44)

Par distance, il faut entendre ici ce qui est distant, caché, métaphore qu'O'Connor emprunte à Thomas d'Aquin<sup>108</sup>. Il ne s'agit évidemment pas de définir d'une façon générale ce que fait la littérature, mais le type d'écriture qui correspond au projet d'un écrivain chrétien du Sud comme Flannery O'Connor. Plus que les sujets, les contenus concrets, c'est le fonctionnement métaphorique, les images qui sont en jeu, puisque ce sont les procédés rhétoriques qui mettent en relation le monde sensible et le spirituel. Rien d'étonnant à ce que parmi ces premières images on trouve, comme nous l'avons observé au sujet des premières nouvelles, la métaphore platonicienne de la caverne, modifiée en abîme obscur. Mais cette conception de la construction du sens dans la fiction conduit Flannery O'Connor à privilégier certaines tournures rhétoriques favorisant le *télescopage* des distances, auxquelles elle donne une coloration et une force particulière.

L'image du télescope intervient justement dans l'une de ces tournures, dans un passage qui illustre remarquablement cette technique. Quand Ruby Turpin reçoit le livre que lui a jeté Mary Grace ("Revelation"), tout se passe comme si la comparaison, au lieu d'appartenir au discours, s'incarnait dans l'espace diégétique, comme si l'idée (le logos) se faisait objet tangible: le livre (qui n'est plus réceptacle du discours abstrait, mais objet concret) effectue brutalement le passage entre le lointain et le proche, et la révélation se produit immédiatement comme un allongement de la perspective: "she saw every

---

<sup>108</sup> "According to St. Thomas, prophetic vision is not a matter of seeing clearly, but of seeing what is distant, hidden." *HB*, 365. Dans ce passage, O'Connor ajoute que selon St. Thomas la vision n'a rien à voir avec les qualités morales du prophète.

thing as if it were happening in a small room far away, or as if she were looking at it through the long end of a telescope. [...] Mrs. Turpin's vision suddenly reversed itself and she saw everything large instead of small." (CS 499).

Expansion/contraction: le mouvement de la longue-vue télescopique fait de cet objet une métaphore idéale du mouvement qui conduit de l'observation du banal à l'intuition du spirituel. Mais c'est un objet ambigu, qui peut aussi signifier l'inverse—l'absorption sollipsiste dans la vérité scientifique, comme dans le cadre de "The Lame Shall Enter First". Comme l'a montré Edward Kessler, la tournure stylistique qui est caractéristique de l'écriture de O'Connor est la copule *as if*: alors que *as* implique la similarité entre comparant et comparé, *if* souligne le caractère fragile, subjectif, éventuel du rapprochement. *As if* établit une mise en relation imaginaire avec l'inconnu, l'apocalyptique: il sert d'indicateur anagogique.<sup>109</sup>

To approach the unknown, the story may be saying, one must first comprehend the inadequacy of the the known, and the Misfit is correct when he declares that Christ has "thrown everything off balance." Unlike the comparisons of *like* and *as*, built on similarity, O'Connor's *as if* also throws everything off balance. (Kessler, 62)

Ainsi à deux pages d'intervalle Mr. Shiftlet ("The Life You Save May Be Your Own") est caractérisé de deux manières contradictoires, l'une l'assimilant, sur un mode conjectural, au Christ—"He had an expression of serious modesty on his face as if he had just raised the dead."—l'autre, plus directement, au diable—"Mr. Shiftlet's smile stretched like a weary snake waking up by a fire" (CS, 151, 152).

---

<sup>109</sup> Edward Kessler, *Flannery O'Connor and the Language of Apocalypse* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986). On se reportera à cette étude pour de nombreux exemples commentés de ce type de comparaison.



## IX. Dynamiques de pouvoir

Schématiquement, le déroulement de la plupart des nouvelles va de la focalisation sur un protagoniste qui croit sa position dans le monde bien assurée à la révélation. L'ordre initial est vite troublé par l'arrivée d'un étranger auquel le protagoniste fait bon accueil, mais qui sape progressivement sa muraille protectrice jusqu'à porter le coup décisif, et parfois fatal. Quelque vertueux que puisse être leur comportement quotidien, les gens bien de Flannery O'Connor se distinguent par leur esprit prosaïque et leur vulnérabilité naïve.

Donald E. Hardy fait remarquer que "The Geranium" présente quelques phrases atypiques pour O'Connor, telles que cette description de l'animation des rues de New York: "People boiled out of trains and up steps and over into the streets. They rolled off the street and down steps and into trains—black and white and yellow all mixed up like vegetables in soup. Everything was boiling. The trains swished in from tunnels, up canals, and all of a sudden stopped." (CS, 7) Ce passage présente une succession paratactique de propositions indépendantes, ce qui est plutôt inhabituel chez O'Connor.<sup>110</sup> Le basculement soudain dans le *paratactique* est d'autant plus frappant, comme dans la scène où le lecteur voit Hulga perdre le contrôle de la situation devant Manley Pointer: "She saw him grab the leg and then she saw it for an instant slanted forlornly across the inside of the suitcase with a Bible at either side of its opposite ends. He slammed the lid shut and snatched up the valise and swung it down the hole and then stepped through himself." (CS, 290) L'accélération entre les deux phrases, indice du vertige est à noter: si des verbes de perception subsistent encore dans les deux propositions de la première, les quatre propositions de la seconde sont seulement coordonnées par la copule *and*.

Ce qui caractérise au contraire le discours qui rend compte de l'illusion de maîtrise des personnages est un style nettement *hypotactique*, chargé de subordinées, qui montre que le personnage distingue bien

---

<sup>110</sup> Hardy, *Narrating Knowledge*, 43. Hardy compare cette construction paratactique à celle des phrases qui traduisent la perception de l'idiot Benjy dans la première section de *The Sound and the Fury*.

les faits établis: ce qu'il sait ou possède, fréquemment introduit par des verbes factifs comme *realize* ou *know*, mais aussi par le recours au style indirect libre pour traduire les pensées du personnage focalisateur.

Précisons que le style indirect libre peut être considéré comme un cas particulier de phrase complexe dont la principale serait sous-entendue, la subordonnée marquant encore par le recours au passé la concordance des temps que supposerait cette principale. Ainsi une principale à verbe factif du type "she knew that" est tout à fait inutile quand Mrs May pense à propos des Greenleaf:

They had no worries, no responsibilities. They lived like the lilies of the field, off the fat that she struggled to put into the land. (CS 319).

La narration non médiatisée par le personnage supposerait:

They *have* no worries, no responsibilities. They *live* like the lilies of the field, off the fat that *Mrs. May struggles* to put into the land.

Non seulement le temps de verbe révèle le style indirect libre, mais le contexte confirme cette interprétation. Le lecteur retrouve un thème récurrent des jérémiades de Mrs. May jusque dans le plaisant télescopage de la référence à l'évangile de Matthieu (6:28) et d'une métaphore populaire, et sait donc qu'il ne s'agit pas ici d'un fait avéré.

Ainsi l'arrière-plan de l'action (autrement dit le paysage, avec son horizon sûr, pour en revenir à ce corrélat objectif) contraste avec l'objet intéressant du moment. Cette particularité stylistique est d'autant plus frappante (avec un effet d'ironie) quand le personnage est particulièrement incompetent à comprendre son environnement: Hardy donne l'exemple de la façon dont Mrs. McIntyre s'imagine avoir le devoir moral de licencier le travailleur polonais, alors que l'obligation est tout simplement sociale, imposée par ce qu'elle ressent comme le regard de la ville.<sup>111</sup>

### **Savoir et pouvoir**

Bien qu'il n'y ait pas encore de territoire à défendre, ce schéma se vérifie métaphoriquement dans "A Good Man Is Hard To Find", où l'espace discursif de la grand-mère est soudain envahi par la présence dérangeante du Désaxé. La grand-mère apparaît dès la première page comme quelqu'un qui "par le langage, exerce—ou s'efforce d'exercer—un pouvoir sur autrui"<sup>112</sup>: "Now look here, Bailey, see here, read this" (117). Cette manipulation d'autrui peut efficacement passer par le mensonge et l'omission, dont elle fait également un usage conscient.

---

<sup>111</sup> Hardy, 58. Voir CS, 233.

<sup>112</sup> Richard, 66.

Pendant toute la première partie de la nouvelle, elle s'efforce ainsi d'altérer par le pouvoir du discours l'insertion dans l'espace de la famille, et c'est quand elle y parvient que survient l'accident. Elle passe la première partie de la nouvelle à donner sens à tout ce que permet de voir le voyage en automobile, mais a aussi prévu tout ce qui pourrait se produire: l'accident dont pourrait être victime son chat, la réaction des gens qui pourraient la voir morte dans un accident. C'est en fonction de cet événement imprévisible qu'elle a choisi sa tenue: "In case of an accident anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady" (118). Or, comme l'a noté Claude Richard, la réalité va, trait pour trait, démentir le programme de rêve imaginé par la volonté de puissance: l'accident va s'inscrire dans les majuscules criardes de vulgarité d'une "une" du *Journal*, au lieu d'un "anyone" qui était en fait réduit aux gens bien qui seraient capables de reconnaître qu'elle est une dame, ce seront les bandits qui la regarderont mourir, et ce regard aura la direction du mépris ("looking down"), la mort abstraite se concrétisera dans une posture indéterminée dans une flaque de sang ("half sat and half lay in a puddle of blood") qui la fera ressembler à un enfant (132). Plus de mensonge possible, ou de paroles vaines dans cette deuxième partie de la nouvelle: la formule magique "a good man is hard to find", qui faisait son effet sur Red Sam, est maintenant inopérante. Les premiers mots du Désaxé sont pour rectifier le compte-rendu inexact de l'accident que lui fait la grand-mère, une correction qui, poussée à son paroxysme logique, sera le meurtre, seule façon de faire triompher la vérité en réprimant définitivement le langage et ses leurres. Dans ses derniers mots, la grand-mère perd sa qualité d'acteur de son discours et se sent invoquer Jésus: passivité qui suggère qu'elle est prête à recevoir la révélation de la Grâce divine et naturelle.

### ***Doubles : le retour du dionysiaque***

Frederick Asals décrit le système des personnages dans l'œuvre de Flannery O'Connor comme un système de doubles: les intrus de ses histoires, quelque différents qu'ils soient (du Désaxé à Shiftlet, Sarah Ham ou Rufus Johnson; du délinquant qui ne recule pas devant le meurtre au réfugié européen qui est presque un saint ou à la nymphomane), incarnent une force dionysiaque, et un savoir non rationnel que les protagonistes qui défendent un ordre plus maîtrisé ont oublié et qu'ils leur rappellent avec brutalité. Ils viennent troubler par l'intrusion

du mystère et de l'inconnu la surface calme de la vie ordinaire. La théorie qui sous-tend les nouvelles de Flannery O'Connor n'est pas sans ressemblance avec le freudisme, qui passionnait les Etats-Unis dans les années où O'Connor écrivait<sup>113</sup>. Asals note que la révélation intervient quand la conscience du protagoniste, avec les présupposés et les défenses qui lui faisaient s'imaginer gouverner le *moi*, s'ouvre à une conscience plus profonde, qui est à la fois un inconscient personnel (l'autre en moi) et la dimension Autre qui transcende le moi.<sup>114</sup>

A partir du moment où la révélation consiste pour le protagoniste à abandonner la vanité de l'exceptionnalisme et à reconnaître sa communauté de sort avec ses semblables, la présence de figures de doubles dans les nouvelles de Flannery O'Connor peut effectivement être attendue. C'est dans ce schéma que peuvent s'inscrire les couples narcissiques de personnages comme les grands-pères (les prophètes illuminés des deux romans, Mr. Head de "The Artificial Nigger", Mr. Fortune de "A View of the Woods") et leur petit-fils ou petite-fille qu'ils entendent former à leur image, étant donné qu'ils se félicitent des prédispositions favorables de l'enfant. C'est ainsi que Mr. Fortune voit sa petite-fille:

She has a head of thick, vey fine, sand-colored hair-the exact kind he had had when he had had any-that grew straight and was cut just above her eyes and down the sides of her cheeks to the tips of her ears so that it formed a kind of door opening onto the central part of her face. Her glasses were silver-rimmed like his and she even walked the way he did (CS, 339)

L'image du miroir est reprise quelques pages plus loin (CS, 349). Une rivalité oedipienne plus ou moins sourde charge la relation entre ces personnalités semblables, comme les Head dont le patronyme dit également l'obstination et la volonté d'avoir le dessus. La dynamique de "The Artificial Nigger" est un conflit de pouvoir. La division n'est pas entre noirs et blancs, mais entre les deux Head. L'épreuve du voyage leur fait découvrir leur dépendance, admettre leur insuffisance, ce que Nelson n'est pas davantage prêt à faire que son grand-père. "Nelson prizes, paradoxically, his grandfather's treachery. It becomes a weapon for beating the old man into submission. [...] Whether at the racial or personal level, sin is fundamentally a denial of community."<sup>115</sup> Le cheminement de la nouvelle les fait aboutir à reconnaître leur

---

<sup>113</sup> Il suffirait d'évoquer la filmographie d'Alfred Hitchcock pour apprécier la popularité d'un certain freudisme, maintenant devenu abscons: *Vertigo*, 1958; *Psycho*, 1960, *The Birds*, 1963...

<sup>114</sup> Asals, 117.

<sup>115</sup> Wood, *Comedy*, 116.



ressemblance et leur dépendance qu'ils font devant la statue du Nègre factice:

Mr. Head looked like an ancient child and Nelson like a miniature old man. [...] They could both feel [the artificial Negro] dissolving their differences like an action of mercy. Mr. Head had never known before what mercy felt like because he had been too good to deserve any, but he felt he knew now. He looked at Nelson and understood that he must say something to the child to show that he was still wise and in the look the boy returned he saw a hungry need for that assurance. (CS, 269)

Fréquemment, ce rapprochement se fait par un renversement dynamique: là où le protagoniste croyait détenir une position forte de pouvoir ou de savoir, à laquelle il souhaitait élever son double plus jeune, c'est le personnage dont la position était la moins assurée qui constitue le modèle pour la reconstruction de l'identité des deux personnages.

Dans une autre configuration, les doubles sont d'emblée posés comme des versants opposés de la condition humaine, dans la tradition du conte de Stevenson, "Dr. Jekyll and Mr. Hyde". Mais cette opposition peut très bien être une variante de la rivalité née de la similarité: dans sa volonté de se démarquer de sa mère en reniant son prénom, Joy/Hulga de « Good Country People » ne fait jamais que se construire en s'opposant au désir de sa mère, toutes deux étant également sûres de leur représentation du monde.

L'optimisme de Mrs. Hopewell s'entretient lui-même de la confrontation avec son double pessimiste, et dont on l'avait averti qu'elle était insupportable, Mrs. Freeman. Au moment où commence la nouvelle, les deux femmes constituent pourtant, à la grande fierté de Mrs. Hopewell, une sorte de double personnalité équilibrée entre deux pôles: "Mrs. Hopewell had no bad qualities of her own but she was able to use other people's in such a constructive way that she never felt the lack." (CS, 272)

Le cas de Mrs. Hopewell est une exception: sa situation au début de la nouvelle cristallise une rivalité potentielle (on l'avait mis en garde à l'embauche de Mrs. Freeman), qu'elle a su contenir en la figeant dans la complémentarité. Mais dans la plupart des cas—et ce sera d'ailleurs le cas avec l'arrivée de Pointer dans cette nouvelle—l'étranger comme double met en danger l'intégrité individuelle. L'exemple paradigmatique en est peut-être le "coup de livre" qui bouleverse les représentations de Mrs. Turpin dans "Revelation": la dame convenable du Sud est soudain conduite à s'interroger, à se comparer à l'animal: "How am I a hog and me both? How am I saved and from hell too?" (CS, 506)

Dans la nouvelle "The Comforts of Home", Thomas, comme Mr. Head, est convaincu que le mal est extérieur, et que sa première caractéristique est d'être incontrôlable. Toute la nouvelle raconte sa bataille contre une évidence—le démon intérieur qui va, à force de dénégations, prendre le dessus. Un jeu de doubles extrêmement riche, mais que le texte souligne avec insistance, s'ensuit. Sarah Ham représente pour lui cette intrusion démoniaque d'une sexualité animale. Mais elle est son double inconscient, et Asals y voit une incarnation de *l'anima* de Jung, "that female component of the male psyche that a man ignores at his peril"<sup>116</sup>. Cette intrusion est vécue par cet intellectuel névrosé—"he is a case", dit de lui Sarah Ham (403)—comme un bouleversement : "the girl had caused a disturbance in the depths of his being, somewhere out of the reach of his power of analysis" (393). Thomas comptait sur la protection de sa mère, mais elle l'a trahi en laissant pénétrer l'intruse (sa mère lui demande d'imaginer qu'il pourrait être à sa place—ce qu'il s'interdit en persistant à l'appeler "the little slut"). Il ne lui reste plus qu'à recourir à la domination fantasmée du père, dont il n'est qu'un pauvre imitateur ("You ain't like me. Not enough to be a man" [CS, 393]) et qui le renvoie au shériff. Le shériff Farebrother, champion d'un ordre imposé à tout prix, apparaît, comme son nom l'indique (mais le *fair* fait antiphrase) comme un frère jumeau qui lui révèle son côté obscur et lui propose de prendre sa place.

Impossible désormais de se contenter de l'impotence. Le jeu par lequel Sarah Ham lui dérobe le pistolet de son père, pour le lui rendre avant de pénétrer nue dans sa chambre, est une projection transparente de pulsions à peine inconscientes. En tuant accidentellement sa mère, Thomas tue l'agent de la censure parentale. L'évolution qui l'a mené de sa position caractéristiquement modérée d'historien ("a moderation of good produces likewise a moderation in evil" [CS, 386]) à la caricature violemment extrême des pulsions inconscientes qu'il persiste à nier. Ce n'est qu'aux yeux du shériff qu'une union des contraires paraît s'accomplir dans l'étreinte finale au-dessus du cadavre de la mère.

Autre figure assiégée, Mrs. Crater, de "The Life You Save May Be Your Own", est aussi enracinée dans son domaine et sûre de ses murailles que s'il s'agissait d'un... cratère, donc ce qui se passe au-dessus de son trou ne l'intéresse guère:

The tramp stood looking at her and didn't answer. He turned his back and faced the sunset. He swung both his whole and his short arm up slowly so that they indicated an expanse of sky and

---

<sup>116</sup> Asals, 110.

his figure formed a crooked cross. The old woman watched him with her arms folded across her chest as if she were the owner of the sun, and the daughter watched, her head thrust forward and her fat helpless hands hanging at the wrists. She had long pink-gold hair and eyes as blue as a peacock's neck. He held the pose for almost fifty seconds and then he picked up his box and came on to the porch and dropped down on the bottom step. "Lady," he said in a firm nasal voice, "I'd give a fortune to live where I could see me a sun do that every evening."

"Does it every evening," the old woman said [...] (CS 146)

D'une part le matérialisme prosaïque de Mrs. Crater, aux bras croisés, considérant jusqu'au soleil comme une chose immanente qu'elle pourrait bien posséder ; d'autre part la vision, la capacité d'émerveillement de Shiftlet, souligné par les amples mouvements de ses bras, alors même que le qualificatif « crooked », apposé à « cross », alerte le lecteur sur les apparences problématiques de ce charpentier christique.

Même si cette nouvelle peut apparaître à première vue comme une épure de "Good Country People", John Desmond a raison de souligner qu'il ne faut pas confondre Manley Pointer, personnage secondaire dans la nouvelle plus tardive, et Mr. Shiftlet.<sup>117</sup> C'est en effet à celui-ci, non à l'obtus Mrs. Crater, qu'advient la révélation finale. Il faut l'imaginer dans la continuité du Désaxé de « A Good Man Is Hard To Find » (tous deux ont d'ailleurs une façon semblable d'évoquer leurs parents), et préoccupé comme les héros des deux romans par la certitude inconfortable de la présence de l'Esprit Saint. En effet si, après avoir rendu maint services à la ferme, il finit par sombrer dans le satanisme, c'est faute d'avoir découvert le signe qu'il attend de Dieu (autre que le panneau routier dont le texte est repris en titre). La spiritualité telle qu'il la conçoit est manichéiste: elle sépare l'âme du corps: "a man is divided into two parts, body and spirit. [...] The body, lady, is like a house: it don't go anywhere; but the spirit, lady, is like a automobile: always on the move" (152). Lucynell est ainsi tiraillée entre le matérialisme de sa mère et la spiritualité désincarnée de Mr. Shiftlet.

Le même contraste s'exacerbe dans « The Lame Shall Enter First », où le laïc Sheppard est confronté à l'utilisation perverse que Johnson fait de l'ordre transcendant : on observe que dans les deux cas l'intrus diabolique mais hanté par la transcendance est un infirme. Dans un cas comme dans l'autre, l'univers intellectuellement stable de ceux

---

<sup>117</sup> John F. Desmond, "The Shifting of Mr. Shiftlet: Flannery O'Connor's 'The Life you Save May Be Your Own'", *Mississippi Quarterly* 28.1 (Winter 1974/1975), 55-59.

qui prétendent se comporter dans le monde avec un froid bon sens montre que, sans en être conscients, ils sont hantés par l'idée de Dieu—Mrs Crater en créatrice de son domaine et des sphères célestes, Sheppard en providence immanente, qui caresse l'ambition de prouver qu'à l'âge de la conquête spatiale (O'Connor lui a donné le nom du premier astronaute américain à pénétrer dans l'espace, Alan Sheppard<sup>118</sup>) il est possible de racheter un jeune délinquant infirme par la bonté et la compréhension, sans le secours de la religion. En face, l'idée de la transcendance s'impose avec violence, même si celle-ci est grossièrement déformée, à travers les escrocs pseudo-chrétiens : manichéisme dans le cas de Shiftlet (auquel Dieu va répondre par un cosmique éclat de rire), supercherie religieuse dans le cas de Johnson.

La violence de la révélation finale ne saurait étonner, si l'on se rend compte que la confrontation entre le protagoniste et son double dionysiaque s'exacerbe, se radicalise dans le cours de la nouvelle, de sorte que la confrontation finale peut très bien laisser le protagoniste mort (l'ultime dislocation du moi); la nouvelle s'achève typiquement sur une note de déstabilisation radicale. Aucune réconciliation possible, bien sûr, puisque le double révèle au protagoniste son *hubris*, lui rappelle son incomplétude de créature déchue. C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre la place du grotesque chez O'Connor quand elle parle du grotesque comme une modalité du réalisme.

### ***Chaque chose à sa place: Classes et classements***

Pour Flannery O'Connor l'esprit humain est l'une des pires ruses de Satan: ses victimes croient pouvoir trouver la sécurité dans une bulle mentale qui non seulement les protège de l'extérieur mais leur permet d'observer à loisir les défauts de leurs prochains. Dès les premières nouvelles, la conscience des classes et castes sociales—petits blancs contre représentants de commerce, noirs contre blancs—est un moyen privilégié pour se situer dans une case protectrice. Dans "Everything That Rises Must Converge", Julian explicite bien cette position, alors même que lui-même s'affiche comme un spécimen d'ouverture libérale, partisan de la fraternisation entre les races mais qui se révèle totalement incompetent pour la pratiquer dans l'expérience quotidienne:

Behind the newspaper Julian was withdrawing into the inner compartment of his mind where he spent most of his time. This

---

<sup>118</sup> C'est le 5 mai 1961 qu'Alan Sheppard effectuait le premier vol suborbital. La composition de la nouvelle date de la fin de la même année.

was a kind of mental bubble in which he established himself when he could not bear to be a part of what was going on around him. From it he could see out and judge but in it he was safe from any kind of penetration from without. It was the only place where he felt free of the general idiocy of his fellows. His mother had never entered it but from it he could see her with absolute clarity.

Que l'observation détachée isole de toute fraternité humaine, de tout sens de la communauté, est ici évident. A l'opposé, on observera que pour cet autre intellectuel retranché qu'est Asbury ("The Enduring Chill"), l'intuition de la révélation est connotée par le besoin de "communion" avec les Noirs. Le journal de Julian est un accessoire significatif: il représente justement le modèle que l'écrivain doit fuir, en ce que le traitement factuel et anecdotique de la réalité est à l'opposé de sa mission prophétique.

Nombreux sont les personnages sollipsistes de l'œuvre qui se réfugient dans une ségrégation sociale mentale, masquée par une respectable foi dans le progrès. La grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find" se contente de séparer les nègres et de distinguer les braves gens. L'enfant de "A Temple of the Holy Ghost" se distingue des Protestants, mais l'hermaphrodite du cirque remet en cause la division qui paraissait la plus naturelle, celle qui distingue les sexes. Ce qui n'exclut pas un minimum de propotion sociale: Mrs. May reconnaît que pour des petits blancs, les garçons Greenleaf ont "fait du chemin".

Le Sud de la ségrégation inscrit en effet les rapports sociaux dans l'espace: les espaces réservés dans les trains (voir "The Artificial Nigger") ou les bus ("Everything That Rises Must Converge") sont à l'époque remis en cause par des utilisations dérogatoires de l'espace: manifestations ("marches"), "sit-ins". Il n'est donc pas étonnant que les personnages de Flannery O'Connor se représentent les classes sociales de manière spatiale. Dans "Revelation", Mrs. Turpin imagine la société comme un tas: tout en bas, la plupart des Noirs; au-dessus, les petits blancs minables; ensuite les propriétaires de leur logement, et tout en haut les propriétaires terriens comme elle et son mari.

L'action des nouvelles détruit constamment ces barrières pour créer de nouvelles interactions, de nouvelles équivalences. Comme Parker, ses personnages sont forcés à renverser la perspective.



## **X. "Human Dealings": l'économie humaine**

### **Rivalités mimétiques**

It requires considerable grace for two races to live together, particularly when the population is divided about fifty-fifty between them and when they have our particular history. It can't be done without a code of manners based on mutual charity. . . . Formality preserves that individual privacy which everybody needs and, in these times, is always in the danger of losing. . . . When you have a code of manners based on charity, then when the charity fails--as it is going to do constantly--you've got those manners there to preserve each race from small intrusions upon the other. . . . In practice, the Southerner seldom underestimates his own capacity for evil. For the rest of the country, the race problem is settled when the Negro has his rights, but for the Southerner, whether he's white or colored, that's only the beginning. (*Conversations*, 104)

Il est clair que la courtoisie ainsi évoquée fonctionne comme la politesse dans le rivalité mimétique que décrit René Girard: elle est une esquivé du conflit pour le pouvoir, comme la courtoise paix armée entre Regina et Flannery, donc une façon d'en gommer l'enjeu. Dans toutes les nouvelles qui concernent les relations familiales (c'est-à-dire toutes les nouvelles sauf "Parker's Back"), remarque Asals, les rapports entre les générations reviennent à un conflit de pouvoir, et le personnage sur lequel l'action se focalise peut être aussi bien l'enfant que le parent.<sup>119</sup>

Les matrones de *A Good Man Is Hard To Find* croyaient déjà contrôler leur monde par la force de leur volonté, et finalement de leur

---

<sup>119</sup> Asals, chap. 4.

intellect, ce que ressent encore Mrs. May dans "Greenleaf", la nouvelle la plus ancienne du second recueil: "When she looked out of any window in her house, she saw the reflection of her own character" (CS, 321). Même volonté de contrôle chez les intellectuels comme Rayber, dans *The Violent Bear It Away*, tel que l'appréhende le vieux Tarwater: "every living thing that passed through [Rayber]'s eyes into his head was turned by his brain into a book or a paper or a chart. [...] 'Where he wanted me was inside that schooteacher magazine. He thought once he got me in there, I'd be as good as inside his head and done for'" (CW, 342).

### **"Good Country People": les signifiants flottants**

L'ordre des générations garantit évidemment que ce soit le parent qui représente l'ordre appolonien, l'enfant rival cherchant, structurellement, à transgresser les règles (comme June Staret John Wesley dans "A Good Man Is Hard To Find"): le problème est que les intellectuels de O'Connor ont échoué à asseoir un autre mode de maîtrise, qui serait d'ailleurs le type de maîtrise qui définit pour elle l'écrivain: le pouvoir de vision. Dans "A Late Encounter with the Enemy", Sally Poker Sash arrive enfin, à soixante-deux ans, à décrocher son diplôme de l'école normale. Dans "Good Country People", Joy/Hulga (trente-deux ans et un doctorat) n'a inventé que son nouveau prénom. Dans "Everything That Rises Must Converge" Julian, qui voudrait écrire, se contente de vendre des machines à écrire en attendant que l'inspiration vienne. Dans "Greenleaf", Wesley, le fils professeur d'université de Mrs. May, est un aigri qui déteste son travail, ses étudiants et son université, mais n'entreprend rien d'autre. Thomas, dans "The Comforts of Home", est un historien raté. Dans "The Enduring Chill", Asbury est conscient que ce qu'il a écrit n'a pas d'intérêt, mais il en rend dans le même élan responsable sa mère: "I have no imagination. I have no talent. I can't create. I have nothing but the desire for those things. Why didn't you kill that too? Woman, why did you pinion me?" (CS, 364). Pourtant, en arrivant à la gare de la ville natale, il avait eu l'intuition d'une vision:

The sky was a chill gray and a starling white-gold sun, like some strange potentate from the east, was rising beyond the black woods that surrounded Timberboro. It cast a strange light over the single block of one-story brick and wooden shacks. Asbury



felt that he was about to witness a majestic transformation, that the flat roofs might at any moment turn into the mounting turrets of some exotic temple for a god he didn't know. (CS, 357)

Le soleil, à l'orient, est bien le signe d'une présence spirituelle, mais ce n'est pas ce qu'Asbury est prêt à recevoir—un merveilleux exotique—puisque pour lui la terre natale est par définition prosaïque, obstacle à l'imagination. Frederick Asals: "The failure of these pseudoartists [...] is [...] their willful denial of [imagination], their refusal to trust it, their attempt to coerce it, to lead rather than be led by it."<sup>120</sup> Il ne reste plus à ces velléitaires de l'imagination retournés au foyer maternel qu'à revendiquer sur le même terrain leur place de paralysie: leur pharisaïsme d'intellectuels s'inscrit comme le pharisaïsme de leurs parents dans la rivalité de pouvoir.

C'est dans « Good Country People » que ces deux modalités de contrôle entrent pour la première fois en compétition frontale, ce qui complique ainsi le schéma de base (conflit entre un protagoniste et un étranger) qui était exactement celui de "The Life You Save May Be Your Own". Dans le schéma familial, la place de Lucynell, la fille handicapée mentale de la nouvelle précédente, est occupée par Joy/Hulga, même âge, dont l'infirmité est physique mais qui est dotée d'un doctorat, estampille d'une maîtrise intellectuelle dont elle se prévaut à toute occasion. Quelle maîtrise illusoire l'intrus va-t-il remettre en cause?

Il est intéressant de remarquer que pour une fois aucune des deux dépositaires du pouvoir, foncier ou intellectuel, n'est présentée dès le premier paragraphe, qui est focalisé sur Mrs. Freeman. La nouvelle est en effet enrichie de personnages qui rappellent d'autres nouvelles: le nom de Mrs. Hopewell, à la tête du domaine agricole, comme celui de Mrs. Cope dans "A Circle in the Fire", suggère que quoi qu'il arrive, elles comptent s'en sortir. Elle est secondée par Mrs. Freeman, qui occupe la place et la fonction de double pessimiste, passionnée par les récits des infortunes et difformités d'autrui, que Mrs. Pritchard occupait auprès de Mrs. Cope. C'est de Mrs. Freeman qu'il s'agit d'abord, elle qui ressemble à Mrs. Shortley, la première victime de la révélation provoquée dans "The Displaced Person". Voici donc un troisième protagoniste possible pour subir le coup de la révélation—d'autant plus que le titre de la nouvelle la désigne, puisque sa patronne la situe dans la classe des "braves gens de la campagne". Mrs. Freeman ressemble aux Head de "The Artificial Nigger": elle veille à toujours avoir le dernier mot

---

<sup>120</sup> Asals, 128.

pour masquer ses erreurs. Nelson avait conclu cette nouvelle en murmurant "I'm glad I've went once, but I'll never go back again!", tandis que Mrs. Freeman conclut une conversation typique en bottant en touche: "I see you ain't ate many of them figs you put up last summer." La remarque n'a aucun rapport avec la conversation auquel elle met un terme, mais vise à marquer symboliquement un point en mettant en cause la gestion du domaine de Mrs. Hopewell.

Le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir que la description de Mrs. Freeman est faite du point de vue de Mrs. Hopewell, de sorte que ce paragraphe s'intègre rétrospectivement au portrait de Mrs. Hopewell. En comparant Mrs. Freeman à un camion dont le levier de vitesse n'a que trois positions: point mort, marche avant, marche arrière, Mrs. Hopewell se félicite de savoir comment s'y prendre avec son employée, comme l'avoué du "Bartleby" de Melville décrivait avec complaisance la manière de profiter au mieux des moments d'efficacité complémentaires de ses deux clercs, Turkey et Nippers. En fait elle est très fière de ses propres qualités et de savoir utiliser au mieux les défauts des autres. Après avoir filé la métaphore du camion en manœuvre, elle termine la description par une série de phrases modalisées qui décrit les comportements prévisibles de Mrs. Freeman. Mrs. Hopewell estime en effet posséder la maîtrise de ce qui peut se produire, mais au cours du second paragraphe le point de vue passe à Hulga, qui s'estime également capable de prévoir ce que vont se dire les deux aînées.

Bien que très différentes, le mère et la fille Hopewell ainsi que Mrs. Freeman se ressemblent dans leur façon d'envisager leur rapport au monde en termes économiques (Hulga utilise même le terme "économie" pour parler de son système de pensée). Il est largement question de ce que chacune "a" : les trois vitesses pour Mrs. Freeman, les Freeman pour Mrs. Hopewell—"in the Freemans she had good country people"—et une prothèse de jambe pour Hulga/Joy, possession qui symbolise évidemment avec puissance la paralysie, la fossilisation qui a pris la place de la vie. Il revient à Manley Pointer de mettre le doigt sur, ou plutôt, pour reprendre le rôle que lui prépare le patronyme qu'il se donne, de *désigner*, "le manque qu'elle a": la Parole de Dieu devrait être dans le salon. Le diplôme de Hulga est aussi envisagé par Mrs. Hopewell en termes de pertes et profits—et en l'occurrence il s'inscrit pour elle comme une perte sèche, qui la laisse sans voix ("at a complete loss"). Quant à Hulga, c'est une économie à somme nulle qui l'intéresse: "If science is right, then [...] science wishes to know nothing of nothing."

L'économie implique des transactions: les trois femmes discutent de leurs "affaires" à la cuisine—même si la comptabilité dont il est question est quelque peu insolite: le nombre de vomissements de Carramae, puis les 77 Bibles vendues en 4 mois par un jeune homme de 19 ans, le prix qu'on est prêt à mettre pour être marié à l'église, ou le millésime minimum de la voiture qui pourrait rendre la chose possible. Or le marché est instable: les personnes sont contaminées par les choses: nous avons vu que Mrs. Freeman était comparée à un camion, mais Hulga est en partie démontable, avec sa jambe postiche (réminiscence, sans doute, de "The Man that Was Used Up", un des contes drolatiques de Poe qu'affectionnait Flannery depuis son enfance) et son comportement est dénué de tout sentiment humain; son nouveau nom évoque pour sa mère la coque d'un gros bateau, et elle répond comme une machine. Hulga et Mrs. Freeman sont dans un rapport d'équivalence économique: pour Mrs. Hopewell, Mrs. Freeman remplace Hulga pour ses inspections de son domaine, ce dont Hulga est également reconnaissante à Mrs. Freeman. Les deux filles ont également l'avantage d'accaparer la somme d'attention des deux mères, évitant un investissement sur elle-même. Plus loin, pendant le repas avec Pointer, c'est Mrs. Hopewell qui estime devoir compenser la grossière indifférence de Joy à l'égard de leur hôte en redoublant elle-même d'hospitalité.

Les transactions de ce système économique sont menacées par une crise des valeurs symboliques: d'abord, les noms sont frappés d'instabilité. Hulga n'a pas seulement changé de nom, elle a fait enregistrer ce changement administrativement. Le nom des filles Freeman est aussi un symbole labile, même si c'est de manière ludique: Glynese/Glycerin, Carramae/Caramel; quand à Mrs. Hopewell, Manley Pointer s'adresse d'abord à elle comme Mrs. Cedars, ayant mal interprété le nom de la boîte aux lettres, avant d'oser un jeu de mots consternant sur son vrai nom, Mrs. Hopewell. Autre fausse monnaie: quel est ce Willohobie d'où dit provenir le visiteur, sinon une déformation du Willoughby, le nom du jeune homme redoutablement séduisant de *Sense and Sensibility*?

L'approximation est d'ailleurs immédiatement connotée, puisque Pointer est "d'un pays d'à côté": "not even from a place, just from near a place" (280). Il s'avérera en fin de nouvelle que le nom de Manley Pointer, surabondamment phallique, est un pseudonyme: l'homme en change pour chaque victime.

Il ne croyait pas si bien dire: la Parole de Dieu, celle qui s'est incarnée, manque effectivement dans cette maison. Cette incertitude des valeurs d'échange que sont les signifiants grippe le système symbolique: c'est effectivement l'échange que Joy/Hulga a voulu interrompre

en changeant de nom comme si le nom était une fin en soi, un fétiche, une arme absolue pour marquer sa victoire sur sa mère:

She considered the name her personal affair. She had arrived at it first purely on the basis of its ugly sound and then the full genius of its fitness had struck her. She had a vision of the name working like the ugly sweating Vulcan who stayed in the furnace and to whom, presumably, the goddess had to come when called. She saw it as the name of her highest creative act. One of her major triumphs was that her mother had not been able to turn her dust into Joy, but the greater one was that she had been able to turn it herself into Hulga. (275)

Le langage se réduit à l'envoi des signaux figés, inarticulés, comme les maximes générales de Mrs. Hopewell, qui sont produites automatiquement comme si l'on actionnait un levier de vitesse. Il suffit à Manley Pointer d'utiliser le mot codé "country people" pour que Mrs. Hopewell lui offre en échange un riche assortiment de ses platitudes favorites.

Toujours confiante dans le pouvoir de son intelligence supérieure, Hulga imagine au contraire une transsubstantiation athée : " She imagined that she took his remorse in hand and changed it into a deeper understanding of life. She took all his shame away and turned it into something useful." (285) Si Hulga est trop ironique pour se laisser aller à proférer des clichés, sa naïveté n'a rien à envier à celle de sa mère. Alors qu'elle s' imagine contrôler complètement la séduction qu'elle exerce sur Pointer, sans jamais se laisser emporter par l'émotion, celui-ci lui demande de lui dire qu'il l'aime: mais c'est encore un signifiant vide, à la valeur symbolique dévaluée, et que Hulga répugne par conséquent à utiliser: le langage est vide, comme le ciel au-dessus de la grange.

Jusqu'ici Hulga croyait avoir atteint le sollipisme parfait, l'aveuglement parfait, l'absence de dépendance par rapport au monde: "If you want me, here I am—LIKE I AM". Tout en invoquant Malebranche pour faire la leçon à sa mère—"We are not our own light!"—Hulga est convaincu d'être sa propre lumière. Elle croit avoir acquis l'absence totale de conscience du regard d'autrui sur soi (donc de honte), mais les pressantes demandes du jeune homme lui font découvrir que, malgré son cœur malade (la métaphore est reprise de Hawthorne), ce sentiment n'a pas disparu dans le néant recherché: sa prothèse est le refuge inconnu de sa pudeur. Rendant littéral l'aveuglement mental qui faisait la fierté de Hulga, Pointer lui confisque ses lunettes de myope.

Pointer met un terme aux échanges en énonçant une nouvelle économie, paradoxale et d'inspiration biblique (malgré la fausse terminaison verbale archaïque): "He who losest his life shall find it." (281). Prophétie qui se réalise quand, une dizaine de pages plus loin, elle cède à sa demande de voir comment sa prothèse s'attache, convaincu d'avoir la révélation de l'"innocence véritable" de l'enfant qu'elle croit voir en lui: " It was like losing her own life and finding it again, miraculously, in his." (292) Sans sa jambe, Hulga est incomplète, et le "You got me instead" de Pointer énonce ironiquement une vérité oubliée: le sens de la communauté. Trop tard: la valise contient une fausse Bible, qui dissimule une bouteille de whisky, des cartes à jouer pornographiques et des préservatifs (dont le mode d'emploi est encore un exemple de tricherie sur le signifiant), et l'amant n'est pas un brave gars de la campagne comme Hulga, aussi désemparée que la grand-mère devant le Désaxé, avait fini par le croire. C'est Hulga "sitting in the straw in the dusty sunlight" comme un chérubin de la crèche éclairé par un rayon de soleil romantique, qui est finalement une figure d'innocence à la fin de la nouvelle; sa vision brouillée lui révèle une silhouette (Jésus?) marchant sur les eaux: "his blue figure struggling successfully over the green speckled lake" (294). Les deux femmes qui voient dévaler le faux marchand de Bible tirent ironiquement la leçon de l'histoire, en revenant au fil conducteur du recueil: si les braves gens étaient plus innocents? Mrs. Freeman a le dernier mot: pour elle, pas question.

### ***Voir et dire: la dynamique des points de vue***

En rédigeant un avertissement au lecteur pour la réédition de *Wise Blood* en 1962, Flannery O'Connor résumait avec son goût du paradoxe qui fait mouche sa perception de l'incompréhension persistante dont son oeuvre était à son avis l'objet de la part de la majorité de ses lecteurs :

[For secular readers] Hazel Motes' integrity lies in his trying with such vigor to get rid of the ragged figure which moves from tree to tree in the back of his mind. For the author Hazel's integrity lies in his not being able to. Does one's integrity ever lie in what he is not able to do? I think that usually it does, for free will does not mean one will, but many wills conflicting in one man. (CW, 1265)

La plupart des protagonistes de Flannery O'Connor, depuis Hazel Motes, tentent de trouver leur intégrité dans une volonté de pouvoir, une volonté d'être les maîtres de leurs actes, d'être maîtres de leur propre récit. Flannery O'Connor suggère ici, dans une formulation vigoureuse et agressivement idiosyncratique, que cette prétendue maîtrise revient à une perte d'intégrité, qui sera plus complète si l'individu se découvre clivé, terrain d'affrontement entre plusieurs volontés.

Il n'est pas étonnant que l'entreprise de dénonciation des discours confortablement installés dans leur certitude attaque aussi les certitudes de l'écrivain elle-même. Quelle que soit la solidité de sa foi, O'Connor est une moderniste, lectrice de Freud, qui sait que les mécanismes mentaux ne sont pas tous conscients. Elle se sait sujète à la suffisance qu'elle dénonce avec tant d'acharnement à travers ses personnages, comme elle l'a écrit dès 1956 à "A.": "Smugness is the Great Catholic Sin. I find it in myself and don't dislike it any less."<sup>121</sup> L'écriture d'O'Connor peut ainsi être tiraillée entre deux tendances rivales: l'urgence de témoigner de la présence spirituelle dans un monde de plus en plus indifférent, et la nécessité, pour être fidèle à cette foi, de ne pas imposer un discours qui usurperait le seul pouvoir de vérité admissible, qui appartiendrait à Dieu selon cette théologie. Entreprise contradictoire par essence, inatteignable, mais dont l'écriture s'efforce de faire sentir le lieu.

Comme on l'a vu, l'un des procédés pour désamorcer les prétensions de son discours est de se moquer dans ses nouvelles de personnages qui lui ressemblent, comme Hulga, lectrice de Malebranche; ou Asbury dans "The Enduring Chill". Sa fascination pour les paons, son identification avec eux, est raillée à travers le personnage du vieux prêtre, prompt à voir en eux une image de la transfiguration.

Pour décrire cette dynamique conflictuelle au cœur de l'œuvre de O'Connor, Robert Brinkmeyer emprunte à Bakhtine le concept de dialogisme. Selon lui, les nouvelles de O'Connor présentent une rivalité entre "auteur catholique et narrateur fondamentaliste". Tandis que le narrateur "fondamentaliste" attaquerait sans ménagement la suffisance des pharisiens, au discours monologique sur le monde, la catholique proposerait une approche plus charitable des personnages. Brinkmeyer prend pour exemple quatre nouvelles: "Everything That Rises Must Converge", "The Artificial Nigger", "The Enduring

---

<sup>121</sup> A "A.", 17 janvier 1956, *HB* 131.

Chill" et "The Lame Shall Enter First".<sup>122</sup> Selon lui les nouvelles divergent souvent moins par les intrigues que par la position du curseur entre ces deux instances narratives. "The Artificial Nigger" présente ainsi, comme "Everything That Rises Must Converge", la rivalité entre deux représentants de générations successives, mais dans "The Artificial Nigger" les signes abondent que, même avant le moment de vérité, Mr. Head et Nelson tiennent l'un à l'autre, et que la rivalité relève d'un jeu assez bénin—comme le petit triomphe de se lever avant l'autre pour préparer le petit déjeuner.

Bien plus grave est le moment du reniement de Nelson par son grand-père, déni qui ouvre les insondables profondeurs de l'inhumain, mais fonde en même temps un retour vers l'autre qui fait partie de la révélation. (CS 255)

Tel qu'il nous est présenté par le narrateur de "Everything That Rises Must Converge", Julian voue au contraire à sa mère une haine totale, et absurde: pour Brinkmeyer, la "voix fondamentaliste" se déchaîne contre lui, analysant sans pitié son parti pris, alors que la mère, fragile et innocente est présentée avec sympathie. L'agacement exagéré de Julian à l'égard de sa mère est stigmatisé à travers des images outrées tirées de l'iconographie chrétienne: "he, his hands behind him, appeared pinned to the door frame, waiting like Saint Sebastian for the arrows to begin piercing him." Quant à la mère, le narrateur nous indique d'emblée que si son insécurité et son indécision actuelle est touchante, comme celle d'une petite fille, c'est une veuve énergique qui s'est battu pour permettre à son fils de faire les bonnes études qui correspondent à l'idée qu'elle se fait du niveau social de sa famille. Le narrateur souligne sans arrêt par des qualificatifs ravageurs l'ingratitude de Julian, son hostilité immature, sa brutalité (exemple: "vicious", "savagely", "tensely", "jerkily", CS 407). Le narrateur ridiculise, mais toujours en renvoyant aux modes de pensée religieux, les initiatives de Julian, qui n'ont d'autre but que de blesser davantage sa mère: "When he got on a bus by himself, he made it a point to sit down beside a Negro, in reparation as it were for his mother's sins." (CS, 411) De même pour sa froideur, contrastée avec le dévouement de sa mère: "Most miraculous of all, instead of being blinded by love for her as she was for him, he had cut himself emotionally free of her and could see her with complete objectivity." (CS, 412)

---

<sup>122</sup> Robert H. Brinkmeyer, *The Art and Vision of Flannery O'Connor*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1989, chapitre 3: "Narrator and Narrative: the Stories".

La réussite d'O'Connor doit être apprécié dans le contexte politique où la nouvelle est publiée. Julian affiche, en la caricaturant, l'attitude des libéraux qui rêvent d'exercer toute la puissance de feu de ce qu'on appellera plus tard leur *political correctness* contre les Sudistes racistes et arriérés tels que cette vieille dame si naïvement attachée aux "belles manières" d'un Sud qui n'existe plus. Pour Julian, la mère s'est recroquevillée: "he saw his mother across the aisle, purple-faced, shrunken to the dwarf-like proportions of her moral nature, sitting like a mummy beneath the ridiculous banner of her hat." (CS 415). Le lecteur sera sensible au double sens qu'on peut voir dans "reducing class": cette figure grotesque symbolise l'émouvant résultat d'un processus par lequel la Sudiste accepte d'apprendre l'humilité. Vision symbolique qui réjouit Julian, bien qu'un inconfortable instant (l'adjectif *uncomfortable* est récurrent en de telles circonstances) Julian perçoit effectivement sa détresse et son innocence. Les "principes" libéraux reprennent le dessus, justifiant son aveuglement: "Your punishment exactly fits your pettiness. This should teach you a permanent lesson." (CS, 416) O'Connor permet à ses lecteurs de s'identifier aux jugements sans appel de Julian, mais il leur est difficile à eux aussi de le faire confortablement: les détails qui ponctuent les diatribes de Julian ne leur permettent pas d'ignorer qu'il pousse lâchement son avantage alors que sa mère est aux abois: "the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn. [...] From now on you've got to live in a new world and face a few realities for a change." (CS 419) Mais c'est Julian lui-même qui bascule brutalement dans un autre monde, la chute (mortelle sans doute) de sa mère le faisant basculer dans ce "power of darkness" que Melville avait identifié chez Hawthorne: "The tide of darkness seemed to sweep him back to her, postponing from moment to moment his entry into the world of guilt and sorrow." (CW, 420)

Selon Brinkmeyer (même si l'on peut objecter à son approche qu'il n'est pas nécessaire de parler de dialogisme plutôt que d'une forme d'ironie), le traitement que le narrateur "fondamentaliste" inflige au personnage finit par se retourner sur lui: ce narrateur apparaît lui aussi comme une figure cynique qui se pose en censeur cruel de ses semblables, quitte à simplifier et à déformer, par le recours au grotesque, de sorte que la défaite de Julian serait la métaphore de la défaite du narrateur. Si O'Connor était aussi perverse que le prétendait John Hawkes, en soumettant ses personnages charitables à une impitoyable cruauté, ce serait en somme par pénitence, par auto-flagellation.

Cette approche a le mérite de souligner que le rapport au savoir qui découle philosophiquement de la perspective de Flannery O'Connor



impose à la narration un parcours oblique<sup>123</sup>. Le savoir est un moyen qui débouche sur une fin: il est l'instrument de la capacité d'agir (*agency*), du pouvoir. La satiété, le plein, est une métaphore récurrente de ce vain appétit de pouvoir, dans une fusion du narcissisme et de la glotonnerie. Au moment de sa révélation, Sheppard ("The Lame Shall Enter First") s'en rendra compte: "He had stuffed his own emptiness with good works like a glutton. He had ignored his own child to feed his vision of himself." (CS, 481) Cette image se combine avec celle de la machine, objet fascinant de la volonté de puissance chez O'Connor: c'est la pelleuse qui a le premier et le dernier mot dans "A View of the Woods", "gorging itself on clay" (CS, 356). La machine est puissance efficace, monstre sans âme et sans inconscient. Elle est l'image du pouvoir—qu'il soit propriété ou maîtrise intellectuelle: un facteur d'aveuglement. Vouloir savoir, c'est vouloir pouvoir, et c'est se damner, comme Hawthorne le présentait, de "The Birthmark" à "Ethan Brand". Heureux ceux qui ont faim, disait le Christ des Béatitudes: la négativité, la frustration s'offre comme un principe d'accès à cet autre savoir, ouvert au mystère spirituel, qu'est l'abandon à ce qui est figuré comme la radiance convergente du soleil.

### **Manières de traiter les Noirs**

Bien que les nouvelles de Flannery O'Connor soient situées dans une région des Etats-Unis peuplée à peu près à moitié de Noirs, et que la décennie où sont publiées ses nouvelles soit celle du combat contre la ségrégation, il faut constater que les questions raciales semblent l'avoir fort peu occupée, aussi bien dans la vie, dans la correspondance que dans l'œuvre. La place des Noirs dans les nouvelles est faible, et le plus souvent anecdotique. Flannery O'Connor reconnaissait volontiers qu'elle ne se sentait pas capable de s'identifier à un personnage noir pour le faire vivre en focalisation interne. On voit les Noirs dans leurs fonctions sociales traditionnelles dans le Sud: employés des chemins de fer, ouvriers agricoles, coursiers. Mais dans *Everything That Rises Must Converge* on les voit aussi s'impliquer dans les mouvements pour les Droits Civiques: dans la nouvelle-titre, il est question de la cohabitation des Noirs et des Blancs dans un bus; l'intérêt des intellectuels de gauche du Nord pour le sort des Noirs joue aussi un rôle essentiel dans "The Enduring Chill" ou dans "The Lame Shall Enter First",

---

<sup>123</sup> L'étude de Donald E. Hardy se penche opportunément sur les caractéristiques linguistiques des structures cognitives de la narration chez Flannery O'Connor.

tandis que "Judgment Day", on l'a vu, est une réécriture d'une nouvelle qui parlait des rapports entre les races avant que la problématique de la ségrégation ne soient venus au premier plan des préoccupations de la nation. La présence des Noirs n'est d'ailleurs pas seulement quantitative, puisque ceux-ci apparaissent dans des textes particulièrement remarquables, au premier rang desquels se trouve la nouvelle que Flannery O'Connor disait toujours préférer, "The Artificial Nigger."

En ce qui concerne "The Artificial Nigger", on peut cependant tirer de la lecture de la nouvelle quelques enseignements démographiques et sociologiques sur la condition des Noirs et leur place dans le Sud. "There is nothing that screams out the tragedy of the South like what my uncle calls 'nigger statuary'", note O'Connor dans une lettre (*HB*, 101). Ainsi, les *Head* vivent dans une région où ils n'ont pas l'occasion de côtoyer des Noirs: ce n'est pas le Sud des basses terres, colonisées par l'économie de plantation, mais celui des hauteurs, ces terres pauvres habitées par les petits blancs arrivés plus tard, qui vivent dans des conditions économiques proches de celles des Noirs, qu'ils perçoivent comme des concurrents et tiennent à l'écart de la zone appalachienne. Il n'est donc pas absurde que la ville d'Atlanta, avec la présence nombreuse des Noirs, soit insolite pour les montagnards. Quant au "nègre artificiel", figurine peinte placée à la grille des maisons bourgeoises et à laquelle on pouvait attacher son cheval, elle est évidemment un élément du mobilier urbain du Sud aussi traditionnel que les statues d'Indiens de bois placées devant les débits de tabac au Nord comme au Sud.

Il faut se demander si la quasi-absence du "problème noir" dans l'œuvre ne vient pas d'une conception plus globale: s'agit-il vraiment d'un problème, auquel il suffirait de trouver une solution? Les libéraux comme Sheppard qui tendent par activisme militant à faire bouger les choses à leur niveau paraissent aussi coupables de vanité que les femmes propriétaires enfermées dans leur bonne conscience. "The Enduring Chill" tend certainement à démontrer que l'auto-satisfaction des réformateurs de gauche est plus dévastateur que l'injustice raciale –ce qui revient à assimiler tout désir de briser le carcan de la ségrégation comme une forme de vanité, donc de résistance au dessein de Dieu.<sup>124</sup>

Ou bien les rapports raciaux ne sont-ils pas, comme Melville l'avait suggéré à propos de Hawthorne, un épiphénomène d'une "darkness" américaine, une conscience du mal destinée à remettre en cause l'opti

---

<sup>124</sup> C'est l'implication que perçoit Frederick Crews dans un article du *New York Review of Books* où il fait le point sur les perceptions de l'œuvre de Flannery O'Connor (37.7, 26 avril 1990), 53

misme naïf de l'Amérique? Toni Morrison avance que l'"africanité" est dans le littérature américaine blanche un signifiant central, une métaphore qui dépasse la réalité sociologique de la présence des Noirs: "Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free"<sup>125</sup>.

Dans "The Artificial Nigger", "The Displaced Person", "Judgment Day" ou "The Enduring Chill", la présence des Noirs fait partie de ces éléments de la réalité du Sud que l'écrivain utilise, le matériau qui lui permet de soumettre ses personnages à l'épreuve qui leur fera sentir à quel point ils ont besoin du don de Dieu. Pourtant, il est évident que la statuette de Noir de "The Artificial Nigger" ne symbolise pas, contrairement à ce qu'avance Morrison, la liberté achetée aux dépens de la servitude de l'autre, mais une image d'eux-mêmes auxquels les Head, se mettent à ressembler, et donc la prise de conscience d'une communauté de destin (le miroir du malheur sous le masque du sourire superficiel), d'où découle l'humilité et la conscience de la dépendance à l'autre—qui sera au moins la morale finale de "Judgment Day".

Si l'interprétation de cette abstraction du problème racial peut être diverse, l'usage que les personnages de Flannery O'Connor font des Noirs vérifierait bien souvent le constat de Morrison: ils ne figurent pas dans les nouvelles comme personnages à part entière, mais comme révélateurs, catalyseurs de l'identité des Blancs. L'exemple de Julian, "ami des Noirs" pour choquer sa mère, en est un exemple extrême. Intellectuellement intéressé par "le problème des Noirs", Asbury s'en sert surtout pour régler ses comptes avec le pays de sa mère, et au seuil de la mort la communion avec les Noirs est la réponse rationalisante qu'il trouve au besoin de dépassement qu'il ressent. Mais les commis noirs de sa mère ne sont pas dupes et, tout en gardant une distance respectueuse, dénoncent dans son dos la sécheresse de son cœur: "Howcome he talks so ugly about his ma?" (370)

La compassion des noirs pour la mère d'Asbury, malgré les marques d'intérêt de celui-ci, rappelle l'alliance objective entre propriétaires blancs et leurs employés noirs qui avait coûté la vie à Guizac dans "The Displaced Person". Dans plusieurs nouvelles, les Blancs s'appuient sur les commis noirs, mais l'impression se dégage que les Noirs manipulent leurs maîtres davantage que l'inverse. Quand Mrs. Turpin vient se plaindre de l'insulte que lui a lancé Mary Grace la bien nommée, le chœur des Noirs renchérit avec la même mauvaise foi que le chœur d'*Agamemnon* d'Eschyle quand le roi assassiné par Clytemnestre appelle à l'aide. Par leur parodie de servilité, ils dénie à leur

---

<sup>125</sup> Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992: London, Picador, 1993), 52.

patronne le pouvoir d'accéder à leur sincérité. De la même manière, comme le montre Claire Kahane, la jérémiade incessante de Mrs. McIntyre qui prétend travailler pour entretenir toute sa maisonnée est contredite par sa dépendance à la fin de la nouvelle, livrée aux soins d'une Noire.<sup>126</sup>

Le Noir comme *trickster*, comme *pantaloon*, comme bouffon, reprend une longue tradition sudiste. Traditionnelle aussi, l'utilisation de la figure du Noir souffrant comme incarnation du Christ (elle est une dimension essentielle du type de l'"Oncle Tom", d'après le personnage d'Harriet Beecher Stowe). Autre cliché évoqué mais sur un mode ouvertement satirique: celui du métis tragique ("tragic mulatto") qui ne sait pas à quel race il appartient, évoqué par la mère dans "'Everything That Rises Must Converge" (CS 408) Le noir comme abstraction, figure de la noirceur réprimée, est aussi une façon de ne pas poser la question de l'oppression économique-sociale des Noirs, pourtant sous-jacent dès "The Geranium". Pour avoir malgré lui ouvert la boîte de Pandore des conflits de pouvoir et d'intérêt, pour n'avoir pas compris les codes de conduite interraciaux, Mr. Guizac meurt à la satisfaction de tous les personnages, Noirs et Blancs. Comme si, finalement, la grand-mère de "A Good Man" n'avait pas tout à fait tort de croire en la vertu des bonnes manières du Sud dans un monde contemporain où la violence menace. Ce qui renvoie aux propos défensifs d'O'Connor sur la courtoisie entre communautés raciales dans le Sud qui ouvraient ce chapitre. Or O'Connor s'est elle-même chargée de ridiculiser ailleurs ceux qui croient exagérément aux vertus du formalisme dans le Sud (on a vu plus haut l'effet d'ironie créé par la courtoisie incongrue du Désaxé).

Comme la nouvelle titre qui commençait le recueil, "Everything That Rises Must Converge", "Judgment Day", nouvelle-testament, comporte une courte discussion sur les manières et leur rôle dans la définition de l'identité personnelle: au lieu de la mère et de Julian, ce sont la fille de Tanner et son mari qui s'affrontent sur l'idée qu'une certaine tenue permet d'être quelqu'un. La conversation glisse sur les Noirs et comment les manier. Car cette nouvelle est l'occasion pour Flannery O'Connor de reprendre tout ce qu'elle avait associé aux Noirs dans son œuvre. Dans un essai plein de sensibilité publié dans le magazine *Ms.*, Alice Walker a raconté son retour à Milledgeville, où elle avait brièvement habité en 1952 tout près de Flannery O'Connor sans le savoir, de

---

<sup>126</sup> Claire Kahane, "The Artificial Niggers", *Massachusetts Review*, 19.1 (1978), 189.

l'autre côté de la barrière entre les races.<sup>127</sup> Alice Walker sait gré à O'Connor d'avoir libéré sa peinture du Sud de tout son folklore romanesque, et ceci aussi bien pour les Noirs que pour les Blancs, tous considérés avec la même impitoyable sévérité: "She destroyed the last vestiges of sentimentality in white Southern writing; she caused white women to look ridiculous on pedestals, and she approached her black characters—as a mature artist—with unusual humanity and restraint." En somme, O'Connor évite d'ajouter à la blessure de l'asservissement passé l'insulte de la violation de l'intimité de la race opprimée, de la vanité de comprendre l'autre (attitude dont on observera qu'elle est justement incarnée par Sheppard, avec toutes ses néfastes conséquences). Etant donnée la tradition raciste du milieu auquel appartient O'Connor, Walker préfère qu'elle évite la question... jusqu'à ce que sa réflexion ait mûri, ce qu'elle situe justement à "Judgment Day". Mais le mouvement vers une meilleure reconnaissance de la réalité des tensions raciales se dessinait tout au long du deuxième recueil de nouvelles.

Dans "Judgment Day", Tanner est présenté comme quelqu'un qui sait manier les Noirs, en leur montrant de façon incontestable qu'il est plus malin qu'eux. C'est ainsi qu'il a su mater l'esprit rebelle de Coleman, en lui offrant de fausses lunettes fabriquées avec son couteau en écorce et fil de fer.

[Tanner] saw the exact instant in the muddy liquor-swollen eyes when the pleasure of having a knife in this white man's gut was balanced against something else, he could not tell what.

The negro reached for the glasses. He attached the bows carefully behind his ears and looked forth. He peered this way and that with exaggerated solemnity. And then he looked directly at Tanner and grinned, or grimaced, Tanner could not tell which, but he had an instant's sensation of seeing before him a negative image of himself, as if clownishness and captivity had been their common lot.

The vision failed him before he could decipher it. (CW 683; CS, 538-539)

Claire Kahane voit dans cet échange de regards une dédramatisation du conflit racial: le couteau de Tanner étant momentanément transformé en outil inoffensif, l'inégalité sociale étant masquée par la révélation spéculaire de l'identité et de l'égalité. Mais il faut noter que le doute porte bien plutôt sur la nature des sentiments du Noir: Tanner choisit d'ignorer l'agressivité de Coleman, ou la dissimulation que couvre son sourire. Il croit avoir résolu le problème racial de son côté,

---

<sup>127</sup> Alice Walker, "Beyond the Peacock: The Reconstruction of Flannery O'Connor" (*Ms.* 4.6 [1975]), 77-79, 102-106.

par une débonnaire intimité avec Coleman accentuée par leur communauté de statut social (tous deux sont locataires du Docteur Foley, un Noir-personnage qui n'existait pas dans "The Geranium"). Mais Tanner ne va pas jusqu'à accepter de travailler pour Foley, et c'est pourquoi il a préféré aller habiter New York avec sa fille. C'est là que la violence des rapports inter-raciaux se révèle, enrichie d'une composante sexuelle: l'acteur noir qui est son voisin a une femme métisse à la chevelure cuivrée qui éveille en lui la phobie de la miscegenation. L'acteur n'est pas un *pantaloon* ou un *minstrel*, tout le contraire: quand Tanner persiste à l'appeler "Preacher", comme Coleman, montrant qu'il ignore l'autre comme personne, non seulement il refuse les masques habituels du Noir fuyant les ennuis, mais il néglige toutes les bonnes manières du Sud (dont son accent traduit pourtant qu'il est originaire) et insulte Tanner avec la violence la plus extrême avant de le repousser avec brutalité. Le Noir new-yorkais finit par venger tous les Noirs qui ont eu à supporter la condescendance de Tanner et de ses semblables: c'est bien le jour du jugement, mais Tanner aurait pu en voir l'avertissement dans ce premier épisode avec Coleman, des années auparavant. Par rapport à "The Geranium", conclut Alice Walker, "the quality added is rage, and in this instance, O'Connor waited until she saw it *exhibited* by black people before she recorded it."

## **XI. Les corps dans l'œuvre, le corps de l'œuvre**

It is the business of fiction to embody mystery through manners and mystery is a great embarrassment to the modern mind. (*MM*, 124)

Le message que Flannery O'Connor veut transmettre ne fait aucun doute. La vie, le fardeau croissant d'une maladie très douloureuse et à l'issue inexorablement proche et fatale, incite à rechercher dans l'œuvre une urgence, un besoin de "faire passer" l'idée du scandale de l'incarnation. Plus on avance dans sa carrière, plus les dernières pages des nouvelles martèlent ce message, à grand renfort de métaphores et de symboles, comme un médicament nauséabond qu'elle ferait avaler au lectorat en le lui présentant à chaque fois enrobé dans un aliment différent. Les conférences publiques et articles expliquant avec éloquence l'œuvre, la correspondance abondante, témoignent effectivement de ce souci d'être bien comprise avant qu'il ne soit trop tard. Le message martelé par O'Connor pourrait suggérer que ses dernières nouvelles n'étaient qu'une variation sur un thème unique—la condamnation de l'intellectualisme libéral, le scandale inéluctable du numineux. Mais depuis quand les œuvres de plume devraient-elles être caressées dans le sens du poil? Flannery O'Connor serait-elle devenue de son vivant un des plus grands écrivains américains de son siècle si elle était seulement une habile allégoriste catholique? Et s'il y avait un autre message?

### ***Le sexe de l'œuvre***

Si, comme on l'a vu, Flannery O'Connor se disait incapable de se mettre dans la peau d'un Noir, il est étonnant de constater à quel point elle semble pouvoir choisir indifféremment ses protagonistes dans l'un

ou l'autre sexe. Les intrigues et problématiques des nouvelles sont fréquemment si comparables que l'élément distinctif prépondérant paraît en être la permutation du sexe de tel ou tel protagoniste dans le schéma actanciel, comme si le genre n'avait qu'une importance secondaire dans la personnalité de l'individu et dans ses rapports avec autrui<sup>128</sup>. Ainsi le triangle constitué dans « Good Country People » par Mrs. McIntyre, sa fille Joy/Hulga et l'intrus au caractère sexuel très marqué, Manley Pointer, correspond au triangle de "The Comforts of Home", la mère, Thomas, et Sarah Ham la "nymphomane". Il n'y a pas de symétrie parfaite: ce ne sont pas tous les membres du triangle qui changent de sexe—Flannery O'Connor est trop fine psychologue pour ignorer que dans le schéma oedipien le père et la mère figurent toujours à la même place, que l'enfant soit une fille ou un garçon.

Ces permutations de rôle donnent du fil à retordre aux adeptes de certaines lectures critiques féministes. Ne peut-on pas en effet considérer les paysages d'O'Connor, défendues par des matrones, comme des métaphores du corps féminin, les visites masculines comme des intrusions sexuelles (voire des viols)? Considérant O'Connor comme cédant à l'idéologie dominante, ces lectures dénoncent comme répression du désir féminin le fait que cette prise de pouvoir de la femme soit toujours punie par une fin funeste (ce qui oblige à considérer comme donnée négligeable l'épiphanie telle que la conçoit O'Connor, pour les hommes comme pour les femmes, c'est-à-dire comme un dérangement par le mystère). Le féminisme contrarié de O'Connor remettrait ainsi en cause le contrôle que peuvent souhaiter avoir les femmes sur leur territoire/corps/temple du Saint-Esprit en l'absence de protection masculine. Louise Westling conclut que le message de O'Connor est clair: "the sex of the person close to the land is the determinant of her fate. Females connected with the land will be assaulted, whereas males like Mr. Head and Old Tarwater will be vindicated in their claim of ownership."<sup>129</sup>

De telles interprétations mettent l'accent sur un aspect des personnages de matrones: leur situation de pouvoir social, conféré par la

---

<sup>128</sup> Certains ont pu s'amuser à mettre au point un schéma de composition automatique de chefs d'œuvre potentiels à la Flannery O'Connor, comportant à chaque stade un choix d'éléments indifférents, comme celui que Sarah Gordon reproduit dans *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination* (Athens, University of Georgia Press, 2000), 247.

<sup>129</sup> Louise Westling (*Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fictions of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor* [Athens, University of Georgia Press, 1985]), 170. On peut objecter que Mr. Head n'est jamais présenté comme maître d'un autre territoire que son intérieur modeste illuminé par la clarté de la lune, la lumière du jour remettant bien vite en cause cette maîtrise illusoire. Mais Westling retrace l'héritage mythologique et tente de le concilier avec une lecture féministe, sans contourner les difficultés que posent cette perspective.



propriété. Mais un autre point commun paraît plus déterminant: toutes sont des mères (ainsi que quelques autres, qui subissent un sort plus rude encore comme Mrs. Shortley, la première victime de "The Displaced Person"). Les mauvais tours que l'histoire leur joue ne constitueraient-ils pas alors des réglements de compte oedipiens avec la mère, plus radicaux sans doute que d'élever des paons pour qu'ils lui dévorent ses massifs de fleurs?<sup>130</sup>

L'allusion mythologique au viol d'Europe par Zeus déguisé en taureau dans "Greenleaf" est incontestable, et les connaissances que O'Connor possédait de la mythologie antique ne pouvaient que l'inciter à associer les couples mère/fille de ses nouvelles au mythe de Déméter et Perséphone. Le nom de Mrs. May oriente le lecteur vers les mythes de fertilité, auxquels font aussi songer les rites païens de Mrs. Greenleaf.

Mais Westling relève bien que l'imagerie du viol se mêle avec celle de l'irruption de la grâce: le serpent est aussi l'ange de la révélation. Relevant un symbolisme contradictoire, peut-être enraciné dans la relation de O'Connor à sa mère et son inconfort par rapport au rôle que celle-ci attendait d'elle, Westling souligne que l'irruption de la grâce a un débouché plus positif quand son vecteur est une femme, comme Mary Grace dans "Revelation". L'écriture entrerait alors dans un mécanisme de reconstruction du sujet qui compenserait les rôles que la société lui assignerait—mais une telle lecture psychologisante semble viser davantage l'explication de la femme Flannery O'Connor que le fonctionnement de son œuvre. D'autres détails de l'œuvre suggèrent d'ailleurs que O'Connor joue consciemment avec ce symbolisme et tente de brouiller les cartes sexuelles: on ne peut pas dire que l'issue soit favorable pour Mr. Fortune, et puis que dire quand l'intrus est une femme (Sarah Gordon dans "The Comforts of Home"), ou quand c'est l'homme qui offre la pomme (Parker dans "Parker's Back")<sup>131</sup>?

Sur l'ensemble des nouvelles, les protagonistes féminins sont un peu plus nombreuses que les masculins, mais les deux romans sont des histoires d'homme, l'écrasante majorité des nouvelles de *Everything That Rises Must Converge* concernent des hommes. Certaines des nouvelles s'articulent autour de plusieurs figures masculines, les présences féminines étant tout à fait périphériques ("The Artificial Nigger", "The Lame Shall Enter First"). Faut-il voir là un confort

---

<sup>130</sup> "From the beginning, relations between these birds and my mother were strained", note sobrement Flannery au début d'un paragraphe sur les ravages de ses protégés dans le jardin d'Andalusia ("The King of the Birds", *MM*, 17)

<sup>131</sup> Sinon que dans ce cas le symbolisme biblique auquel le lecteur peut être tenté de penser est un piège, comme nous le verrons plus loin.

misme à un canon littéraire qui ignorerait l'identité féminine, ou la marginaliserait? De même que dans la décision d'abandonner son premier prénom, Mary, pour apparaître (ou se travestir) sur la scène littéraire sous le second, plus ambigu, Flannery? Katherine Hemple Prown accuse ainsi à mots à peine couverts O'Connor de s'être conformée aux canons littéraires correspondant aux *dead white males*:

Hoping to distinguish herself from "lady" writers in general, O'Connor cultivated a decidedly masculine literary persona. [...] O'Connor gradually buried her female identity by emphasizing masculinist plots, conventions, and characterizations. That her fiction so successfully conformed to the expectations of the male-dominated literary establishment of her day accounts, at least in part, for the relative ease with which she was able to earn a place in the American literary canon, as well as for the relative neglect of her work by feminist critics.<sup>132</sup>

Ce type de jugement appellerait bien des remarques: les instances d'appréciation littéraire sont-elles alors dominées par des critères de genre, mêmes masculins? Peut-on confondre ces instances avec le processus de canonisation des classiques destinés aux programmes scolaires ou universitaires? Que O'Connor cherche à être lue, à rencontrer un public, n'a rien d'étonnant, mais rien ne prouve qu'elle ait jamais été tentée de considérer le conformisme comme la voie royale. Ni d'ailleurs qu'elle le soit pour quelque écrivain majeur que ce soit, tant il est vrai que, comme l'a formulé Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, "les beaux livres sont écrits dans une langue étrangère". Prouver à l'inverse que O'Connor est une écrivaine féministe en démontrant le caractère subversif de son écriture ne reviendrait-il pas alors à confirmer qu'elle est un écrivain? Comme tout écrivain débutant, O'Connor a évidemment cherché sa voie, en observant les modèles—c'est ce dont il était question à l'atelier

---

<sup>132</sup> Katherine Hemple Prown, "Riding the Dixie Limited: Flannery O'Connor, Southern Literary Culture, and the Problem of Female Authorship." In Pollack, Harriet, *Having Our Way: Women Rewriting Tradition in Twentieth-Century America*. Lewisburg, PE: Bucknell UP, 1995, 57-78. Pour montrer les difficultés supposées de O'Connor à "exprimer" sa voix féminine, Prown s'appuie surtout sur la vie de O'Connor et des extraits de ses lettres et conférences, mais prétend aussi que sa fiction se conforme à d'écrasants préjugés masculins et que les femmes y jouent un rôle dégradé. L'expérience des héros masculins, qui découvrent qu'ils ne sont pas maîtres de leurs actes, dont nous avons vu les fondements théologiques, est réinterprétée comme une féminisation (par conséquent subversive) de l'identité masculine, relevant d'une esthétique féminine, bien que non féministe. Malgré ses lectures attentives des textes qui fait toute la valeur de son travail, Sarah Gordon (*Flannery O'Connor, the Obedient Imagination* [Athens, University of Georgia Press, 2000]), autre lectrice "féministe" et gardienne du temple à Milledgeville, tend également, dans sa perspective générale, à confondre la vie et l'œuvre.

des écrivains de l'Université d'Iowa. "The Crop", l'une des nouvelles de son mémoire de fin d'études, a pour protagoniste une écrivaine qui n'en finit plus de débiter (elle avoue quarante-quatre printemps), et qui cherche encore, comme dans le roman de Virginia Woolf, "a room of her own". Elle passe en revue les sujets qui pourraient lui assurer le succès et aimerait bien écrire sur un "problème social", par exemple quelque chose sur les métayers (à la Erskine Caldwell, qui n'est pas nommé). Elle a une idée assez précise des ingrédients qui rendraient le plat appétissant:

"[t]here would have to be some quite violent, naturalistic scenes, the sadistic sort of thing one read of in connection with that class." (CS, 36)

Mais Miss Willerton redoute d'écrire de telles scènes: son entourage n'irait-il pas s'imaginer qu'elle lui cache des aspects de sa vie qui ne seraient absolument pas convenables?

O'Connor était donc très tôt au fait des confusion entre la vie et l'œuvre que pourraient faire certains lecteurs, ou surtout certains critiques. On peut avancer que les incertitudes de la composition du roman *Wise Blood*, considérablement plus laborieuse que le reste de l'œuvre, témoignent effectivement d'un désir de se conformer, d'accomplir une œuvre de fiction dans le genre considéré comme noble—le roman dans toute son étendue—qui n'était, elle allait le découvrir, pas son instrument. Mais *A Good Man Is Hard To Find* présente une forte majorité d'histoires de femmes, dont il n'y a aucune raison de penser qu'elles sont masculinisées, et est immédiatement bien mieux reçu que ne l'avait été *Wise Blood*. C'est un écrivain reconnu, qui n'a assurément pas besoin de dissimuler sa féminité, qui écrit ensuite les "histoires d'hommes" (majoritairement) de *Everything That Rises Must Converge*.

Il faut mettre au crédit du talent littéraire de O'Connor d'avoir, peut-être systématiquement, en tous cas avec une opiniâtreté exemplaire, tenté depuis ses débuts d'approcher la totalité de l'expérience humaine, à tous les âges (du vieillard de "The Geranium" à l'enfant de "The River") et des deux sexes: "On the subject of the feminist business, écrit-elle à "A.", I just never think, that is never think of qualities that are specifically feminine or masculine"<sup>133</sup>. Il n'a pas là de déni du corps: la maladie lui rappelait à chaque instant à quel point l'homme n'est pas pur esprit, mais aussi que son sexe n'était qu'un aspect de sa nature. C'était même littéralement en luttant contre le corps, en surmontant sa souffrance qu'elle pouvait écrire.

"He who loseth his life shall find it", disait Manley Pointer, le faux prophète de « Good Country People »: il n'est effectivement pas question

---

<sup>133</sup> 22 septembre 1956, HB 176.

d'écrire pour découvrir son identité, mais pour découvrir que cette identité est barrée: fracture, vacance, disponibilité à un Autre. L'œuvre allait s'inscrire au défaut du corps. Dans "A Stroke of Good Fortune" la grossesse subie de Ruby figure l'incarnation du Christ comme une invasion, une aliénation intérieure, ce "coming unalone" que Philip Weinstein a décrit en empruntant le terme à *As I Lay Dying* de Faulkner: "To come unalone in O'Connor is to undergo a violation by God or Satan: the difference between the two violations is minimal".<sup>134</sup> En se réconciliant avec la réalité de sa grossesse, Ruby se rend compte que la plénitude de son identité comprend sa mise en jeu, son acceptation du défaut d'intégrité physique. Mais dans "Parker's Back" c'est la création artistique qui devient l'équivalent de la révélation mystique. L'écriture n'est pas le prolongement du désir du corps, mais une façon de lui faire violence—découverte qu'O'Connor formule en la prêtant à O. E. Parker, son dernier portrait de l'artiste: "before he had thought that only what did not hurt was worth doing." (CS, 513)

### **Le bestiaire**

For me it is the virgin birth, the Incarnation, the resurrection which are the true law of the flesh and the physical. Death, decay, destruction are the suspension of these laws. I am always astonished at the emphasis the Church puts on the body. It is not the soul she says that will rise but the body, glorified.<sup>135</sup>

"It's because I may die"<sup>136</sup>

Pour Flannery O'Connor, l'incarnation n'est pas une notion abstraite, et le corps a toujours été à envisager dans toute sa dimension physique, sensuelle et sexuelle. Dans son attention aux gestes, le narrateur d'O'Connor rend tous les corps étranges, excentriques: "to be in a body is, for her as never for Faulkner, a spectacle unto itself," remarque Weinstein (266). La mort, annihilation du corps entre les mains de Dieu est une réalité—conscience dont le manque est, comme le Désaxé en a l'intuition tragique, le défaut majeur de la grand-mère de "A Good Man in Hard to Find". "O'Connor's works,

---

<sup>134</sup> Philip Weinstein, "'Coming unalone': Gesture and Gestation in Faulkner and O'Connor." In Zacharasiewicz, Waldemar, ed. *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity* (Tübingen, Francke Verlag, 1993), 268.

<sup>135</sup> A "A.", 6 sept. 1955, *HB*, 100.

<sup>136</sup> Manley Pointer, in "Good Country People".

écrit **Frederick Crews**, are not about salvation but about doom—the sudden and irremediable realization that there is no exit from being, for better or worse, exactly who one is."<sup>137</sup>

Les contorsions du corps, sa prétention à instaurer un ordre terrestre (que ce soit par la satiété, le plaisir sexuel, la propriété, le pouvoir) est une illusion, une "distraction" au sens pascalien. Le scandale est quotidien, et le monstrueux—distorsion des corps— ne fait que le rendre palpable. Les difformités ou disgrâces du corps humain sont renforcées par de nombreuses comparaisons animales. Au moment de vérité de "The Artificial Nigger", Mr. Head se moque de son petit-fils, à qui il reproche de s'être abaissé à se comporter comme un chimpanzé devant la grosse femme noire; mais quelques pages plus loin, alors même que midi le juste lève le voile sur toute illusion et désamorçe toute comparaison, puisque "everything looked exactly what it was" (CS 264), le texte compare Mr Head lui-même à un vieux singe cramponné sur un couvercle de poubelle. Que la comparaison d'un personnage à un animal intervienne à ce stade de l'histoire est typique de la manière de Flannery O'Connor: ramener l'humain à l'animal est un procédé ancien de désacralisation, par lequel le personnage est privé de ses attributs d'agent humain, de libre-arbitre. La maladie et la vieillesse permettent un effet voisin, par exemple quand le Général "Sash" est exposé comme une statue de cire inerte à l'occasion de chaque commémoration, consentant à être assimilé à l'écharpe d'officier qui lui sert de pseudonyme. En réduisant l'humain à l'animal ou à l'objet, le grotesque communique aussi un message spirituel: il n'y a pas de spirituel sans incarnation, parce que la chair a besoin d'être mortelle pour ressentir le don de la Providence. Le corps, même difforme, voire le corps animal dans un zoo (l'hermaphrodite de la galerie des monstres de "A Temple of the Holy Ghost" en est un cas particulier), est indice de spiritualité. Manley Pointer, le vendeur de Bible de "Good Country People", est ainsi comme un enfant au zoo devant Hulga : "He was gazing at her with open curiosity, with fascination, like a child watching a new fantastic animal at the zoo" (CS, 283). La suite de la nouvelle montre que le grotesque a partie liée avec la transgression dionysiaque.

---

<sup>137</sup> **Frederick C. Crews**, "The Power of Flannery O'Connor", *New York Review of Books*, Apr. 26, 1990, 55.

## **La sensualité**

La maladie et l'isolement à Andalusia ne pouvaient peut-être pas faire espérer à l'auteur une vie sexuelle très riche, mais le catholicisme d'O'Connor n'est pas celui d'une prude; en fait, la gêne de l'église à propos de la sexualité est très tôt de sa part objet de satire, comme dans "A Temple of the Holy Ghost", dont le titre vient de la formule tirée de St Paul que les religieuses du pensionnat ont enseignée aux jeunes *lollitas*<sup>138</sup> pour prévenir toute tentative de flirt: "Stop sir! I am a Temple of the Holy Ghost!" (CS, 238). La scène clé de cette nouvelle est la révélation de l'anomalie sexuelle d'un hermaphrodite dans une foire, révélation dont la nature sacramentelle ne peut échapper puisque l'enfant la reconstitue en rêve comme une cérémonie religieuse en la mêlant à la formule rapportée par ses cousines qui l'a tant frappée. Le parallélisme entre la baraque des monstres de la foire et l'église reparaît sous une autre forme, quand l'enfant assimile l'hostie montrée dans l'ostensoir en forme de soleil à l'exhibition de l'hermaphrodite—ce qui suggère une adéquation entre l'hostie et les organes génitaux. L'enfant est également marquée dans sa chair par le crucifix d'une religieuse trop empressée à l'embrasser pour l'accueillir dans l'église.

Dans l'épilogue de la nouvelle on apprend que les pasteurs de la ville, aussi méfiants à l'égard des tentations de la chair que Sarah Ruth le sera dans "Parker's Back", ont fait fermer la foire. A la dernière phrase de la nouvelle, l'incarnation du corps et du sang du Christ dans l'hostie sacramentelle se projette sur l'horizon: "The sun was a huge red ball like an elevated Host drenched in blood" (CS, 248). Incarnation littérale aussi pour Mrs. May dans "Greenleaf": en étant éventrée par le taureau, elle réalise la métaphore de la prière extrêmement démonstrative de Mrs. Greenleaf: "Oh Jesus, stab me in the heart" (CS, 317).

Dans un article qui examine les allusions sexuelles dans un certain nombre de nouvelles de Flannery O'Connor, D. G. Kehl indique que les manuscrits comportent un certain nombre de détails beaucoup plus ouvertement sexuels que les textes publiés<sup>139</sup>. Si Flannery O'Connor choisit finalement d'écarter ces détails, c'est pour des raisons esthétiques—

---

<sup>138</sup> Le terme serait anachronique, puisque le roman de Nabokov, qui allait beaucoup plaire à O'Connor, devait paraître en 1955.

<sup>139</sup> D. G. Kehl, "Flannery O'Connor's Fourth Dimension": The Role of Sexuality in Her Fiction." *Mississippi Quarterly* 48.2 (Spring 1995), 255-276. Kehl examine cette question dans les deux romans et une bonne moitié du corpus de nouvelles, en soulignant que O'Connor a éliminé bon nombre d'évocations d'homosexualité qui étaient présentes dans les manuscrits.

l'expression de la sexualité, comme des sentiments, ne doit pas être gratuite<sup>140</sup>. La charge de sensualité fait partie des procédés sur lesquels l'écrivain peut compter pour créer une tension utile dans l'histoire: c'est ce qu'elle explique à "A." en prenant pour exemple "A Circle in the Fire".<sup>141</sup> Les connotations sexuelles sont incontestables en ce qui concerne Mr. Shiftlet, l'homme à tout faire manchot de "The Life You Save May Be Your Own" qui n'est même pas très sûr de son nom, qui ne serait qu'une approximation de *shiftless*. Le membre manquant (souvenir de son passage dans ce qu'il appelle plaisamment, avec son accent du Sud qui provoque une ambivalence comique, "the Arm Service") lui fait affirmer qu'il est néanmoins un homme, "even if I ain't a whole one." (CS, 148) En cela encore, il s'oppose à Manley Pointer, le faux vendeur de bibles de "Good Country People" au nom particulièrement suggestif (loin d'être manchot, Pointer s'approprie la jambe postiche de Hulga, qui s'ajoutera à sa collection de fétiches de corps féminins). Malgré son handicap, il est évident qu'il fait une impression considérable sur Lucynell, dont le langage du corps supplée à l'usage de la parole. Shiftlet parvient d'ailleurs à lui faire prononcer un mot, "bird", qui n'est pas seulement évocateur de la Colombe de l'Esprit Saint, mais peut renvoyer au vol comme symbole de l'exaltation sexuelle. Shiftlet convoite beaucoup plus la voiture, substitut phallique courant, que la jeune fille. La sensualité de Lucynell, assise à côté de Shiftlet dans la voiture, est évoquée par une métaphore botanique: "'Every now and then her placid expression was changed by a sly isolated little thought like a shoot of green in the desert" (CS, 153). Mais la seule gratification qui lui soit permise est orale: elle se jette sur le pique-nique, puis sur les cerises de son chapeau, qui malheureusement sont en bois. Dernier substitut: c'est à un petit restaurant appelé "The Hot Spot" qu'il l'abandonne, alors qu'après ce substitut de consommation sexuelle elle est tombée de sommeil sur le comptoir. La sexualité et ses dérivés (le plaisir sadique qui est la consolation du Désaxé, par exemple) tendent à jouer le rôle de dérivatifs temporaires, de perversion de l'aspiration à la spiritualité, qui cède le pas au moment où celle-ci se révèle. Le parallélisme entre sexualité et spiritualité peut se manifester par la ressemblance des réactions qu'elles suscitent. Pour Mrs. McIntyre de "The Displaced Person", "Christ in

---

<sup>140</sup> "Pornography and sentimentality and anything else in excess are all sins against form [...] and they ought to be approached as sins against art rather than sins against morality" (au Père J. H. McCrown, 6 février 1956, *HB* 134; voir aussi la lettre à Eileen Hall, 10 mars 1956, *HB* 143-144).

<sup>141</sup> 25 novembre 1955, *HB*, 118-119.

the conversation embarrassed her the way sex had her mother" (CS, 226). Pour Mrs. May, la prière de Mrs Greenleaf est indécente: elle devrait être pratiquée dans l'intimité. Ces deux personnages représentent l'évolution du monde moderne, où la spiritualité est devenue tabou.

### ***Amour sacré/amour profane: "Parker's Back"***

Un matin Mrs. May ("Greenleaf") avait découvert Mrs. Greenleaf au bord de la route, prostrée sur le sol, implorant Jésus passionnément: "Oh Jesus, stab me in the heart!", répétait-elle, en étendant bras et jambes à terre comme pour l'étreindre. Cette extase mystique fait songer au célèbre groupe du Bernin, "l'extase de Sainte Thérèse", où l'expression voluptueuse de la Sainte et l'expression enjouée de l'ange qui pointe une flèche vers sa poitrine font davantage penser à l'amour profane qu'à l'amour sacré.<sup>142</sup>

A la fin de "The Comforts of Home", la parodie a remplacé la satire sociale et morale. On peut en effet voir cette nouvelle comme une sorte d'auto-parodie, avec ses personnages encore plus caricaturaux que d'habitude. Plus surprenant: la charge sacramentelle est à peine présente, *eros* a supplanté *agapê*. En guise de révélation, celle de la fin de la nouvelle survient pour le shériff, et ressemble à la résolution d'un film noir: c'est l'assassin et la catin prêts à tomber dans les bras l'un de l'autre au-dessus du cadavre de la victime.

Un peu de religion éloigne de l'amour, beaucoup de religion y ramène: c'est ce que suggère "Parker's Back". Au lieu d'un seul moment de révélation, ce sont plusieurs étapes qui ont jalonné la vie de Parker et qui l'ont amené au déplacement final, puisqu'il termine la nouvelle en dehors de sa maison. Sarah Ruth est une fondamentaliste intransigeante, manichéiste, qui s'en tient à la Loi dans toute sa rigueur: pas de représentations de Dieu, pas de blasphèmes, pas de sexualité sans mariage, pas de dissimulation du nom reçu. La vie de Parker a été jalonnée de moments d'"émotion" bouleversante, à partir du jour où il a vu l'homme tatoué de la foire à quatorze ans, ce qui lui a pour le première fois donné l'intuition du mystère. Devenu marin, les yeux couleur d'océan qui reflètent "the immense spaces around him as if they were a microcosm of the mysterious sea" (CS, 514), Parker commence à couvrir son corps de tatouages. Ceux-ci représentent d'abord des objets inanimés, puis des animaux ou personnages, reproduisant

---

<sup>142</sup> Rome, Eglise Sainte-Marie de la Victoire.



l'histoire de l'évolution de la nature telle que l'interprète Teilhard de Chardin. Mais chaque fois, au bout de peu de temps, chaque tatouage cesse de lui plaire. Contrairement à la plupart des protagonistes de O'Connor, Parker quitte très tôt (quand il découvre les tatouages) l'état de satiété. Comme une mappemonde, il couvre l'avant de son corps d'une mosaïque chaotique d'images du monde, héroïques ou triviales, démontrant, comme l'a bien vu Sarah Gordon, la richesse et l'unité de la création.<sup>143</sup> L'ouverture au vaste monde contraste avec le froid protestantisme du sud de Sarah Ruth, le panorama mondial du corps de Parker avec les prés bordés de bois des domaines des nouvelles antérieures. Bien qu'au premier abord Sarah Ruth ne fasse pas mystère de l'étendue de sa désapprobation, Parker se laisse aussi happer par cette rencontre. Tel Pâris élisant Vénus, il lui offre la pomme, tout en prenant le risque de la vue étendue qui se dégage depuis l'entrée de sa maison, car lui qui n'y résiste pas connaît le malaise des espaces infinis:

Long views depressed Parker. You look out into space like that and you begin to feel as if someone were after you, the navy or the government or religion. [...] He just sat there, looking at the view. He thought he must be coming down with something. [...] Parker thought he was losing his mind. He could not believe for a minute that he was attracted to a woman like this. (CS, 516-517).

"Everything that rises must converge": après avoir exploré par ses images corporelles la variété de la création, qu'il porte incarnée, gravée dans sa chair, il était dans l'ordre (teilhardien) de la nature que Parker en vienne à l'image de Dieu: ce Christ byzantin, son chef d'œuvre, qui ne peut plus être tatoué que sur son dos. L'œuvre nécessite deux jours de travail. La nuit, avant qu'on ne lui tatoue les yeux du Christ, Parker sent que quelque chose d'important lui arrive, et Sarah Ruth lui manque plus que jamais:

Her sharp tongue and icepick eyes were the only comfort he could bring to mind. He decided he was losing it. Her eyes appeared soft and dilatory compared with the eyes in the book, for even though he could not summon up the exact look of those eyes, he could still feel their penetration. He felt as though, under their gaze, he was as transparent as the wing of a fly." (CS, 524)

---

<sup>143</sup> Gordon, 250. Dans un article récent, Patricia Yaeger explore les sources culturelles qui sont à l'arrière-plan de cette nouvelle: "Southern Orientalism: Flannery O'Connor's *Cosmopolis*" *Mississippi Quarterly* 56.4 (Fall 2003), 491-510.

Voici que le regard froid et perçant est supplanté par un autre regard perçant (le motif de la transparence est familier): celui du Christ—passage de la vision terrestre à la vision divine. Oméga de la création représentée, ses yeux sont le dernier détail du tatouage, mais en s'incarnant dans la création, le Christ est lui-même, ce que la religion iconoclaste de Sarah Ruth ne peut admettre. Quant à Parker, expulsé hors du paradis de l'amour, il pleure "comme un bébé", ayant atteint l'innocence de l'enfance nécessaire pour entrer dans le Royaume de Dieu.

Avec Parker, O'Connor réalise aussi la dernière figure de l'artiste de sa carrière. Un artiste en rupture complète avec ses prédécesseurs, à bien des égards: contrairement à Julian ("Everything That Rises Must Converge"), Asbury ("The Enduring Chill"), Thomas ("The Comforts of Home"), il n'est animé par aucun désir de posséder, de dominer un art—la différence avec eux n'est pas que son art soit visuel alors qu'eux tentent de s'adonner à l'écriture, mais plutôt qu'eux tentent de contrôler leur imagination alors que Parker se laisse guider par elle. L'auteur oscille entre ces deux images: d'une part O'Connor est une technicienne pointilleuse de l'écriture, jaugeant au trébuchet ses effets, attentive, comme le lui ont appris les "New Critics", à mesurer l'image juste qui va servir de contenant parfait à une pensée donnée. D'autre part il y a le message, qui critique cette volonté de maîtrise: la volonté de puissance échoue toujours chez O'Connor, et son message sacramentel est de savoir se laisser envahir par les forces dionysiaques. Contradiction apparente, que son art doit résoudre, selon Frederick Asals, par un jeu subtil de contrastes constituant "une esthétique de l'incongruité".<sup>144</sup>

### ***"To the Hard of Hearing You Shout"—et après?***

On a vu les mises en garde de Flannery O'Connor contre une littérature compassionnelle: Flannery O'Connor savait qu'on ne fait guère de bonne littérature avec de bons sentiments. Pourtant, sous un message catholique apparemment austère, un courant d'amour humain parcourt l'œuvre. C'est l'objet de la relecture qu'en propose Richard Giannone en préambule de son livre, *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*:

---

<sup>144</sup> Vor Asals, 127-131.

...O'Connor's thesis of grace. . . is that narcissists, two-bit tyrants, and murderers win the heart of God by blaspheming, oppressing, and killing. But if one sees their cruelties as desperate cries of dereliction by unloved searchers who believe themselves unlovable and yet seem to earn the attention of God, then the intrusion of grace makes sense<sup>145</sup>.

A y bien regarder cette veine courait depuis longtemps. A l'imitation de Jésus (toujours le chapitre 10 de Marc), l'écrivain-prophète a une attention particulière pour les enfants—non pas par sentimentalisme, mais parce qu'ils sont plus que d'autres exposés à la souffrance, et donc emblématiques de la condition humaine telle qu'elle même la vivait: la petite fille de "The River", le frère et la sœur dans "A Good Man Is Hard To Find", les autres "John Wesley"—celui de *Wise Blood*, ou le neveu boy-scout de Sally Poker Sash dans "A Late Encounter with the Enemy"—les adolescentes inutilement inondées de la langue de buis victorienne des sœurs du Pensionnat de Sainte Scholastique dans "A Temple of the Holy Ghost", et enfin le fils de Sheppard, délaissé pendant que son père jouait sans le savoir le père du fils prodigue avec un jeune délinquant dont le pied bot l'avait ému. Déjà, si Sheppard montrait le danger mortel de l'intellectualisme libéral, Rayber, le maître d'école dur d'oreille de *The Violent Bear It Away*, était doté d'un amour inexplicable pour son fils handicapé mental. En somme, sous la froide distance maintenue par le narrateur d'O'Connor, avec son ironie impitoyable, se cachait un intérêt pour toute chose humaine:

O'Connor's barbs can sting. Yet her point is manifestly not to hold these characters up to ridicule, but rather to offer each of them as an example of a flawed and troubled human soul on its way to an epiphany<sup>146</sup>.

Cette tendresse humaine peut conduire à une mise en cause sévère d'une certaine conception de la religion, qu'elle soit catholique ou non, comme l'explique Ted Spivey en reprenant le thème joycien de la paralysie:

In one of her most searching critiques of fundamentalist religion, O'Connor, in "The River", revealed the dangers of embracing an emotion-charged ritual without proper preparation. Religion itself, O'Connor seems to have been saying in this story, can be a closed, paralyzed world which devours the outsider, particularly one who comes in innocence seeking a true community, as does

---

<sup>145</sup> Richard Giannone, *Flannery O'Connor and the Mystery of Love* (New York, Fordham, 1999), xiv.

<sup>146</sup> Bruce Bawer, "Under the Aspect of Eternity: The Fiction of Flannery O'Connor" *The Aspect of Eternity* (Saint Paul, Greywolf Press, 1993), 317. Quoted by Westarp, 23.

the child Bevel. ... The boy, without any instruction in the faith, accepts literally the prophet's injunction and drowns himself. His action becomes a final search for the love that is missing in his life. Unable to destroy the paralyzed world in which he finds himself, the boy uses the ritual of baptism to end his own paralyzed life. O'Connor's work often portrays fundamentalist religion as a means of escaping, through some form of violent prophecy, a false social stasis that this kind of religion helps to maintain.<sup>147</sup>

Un personnage comme la grand-mère de "A Good Man Is Hard To Find" , quand elle reconnaît même le bandit qui va la tuer comme un des ses enfants, montre que Flannery O'Connor attache la plus grande importance au message de charité du Christ, inséparable de l'action de la grâce telle que la définit St Paul<sup>148</sup>. Richard Giannone note que le Désaxé, malgré son ignorance de la réalité de l'amour, énonce sur la grand-mère un jugement final qui va dans la bonne direction, quand il suggère que le "good man" du titre pourrait en fait être une femme: "She would of been a good woman if it had been somebody there to shoot her every minute of her life." (CS, 133). En effet, "Execution tears away the old lady's old definition of herself. [...] [B]ird-brained truisms conceal a loving woman. Her effort to adopt a killer whom society condemns wins a victory. [...] it turns out that the widow pays the ultimate price Jesus paid for love. She, unlike the morose killer, finds a way to pleasure by becoming a child of love."<sup>149</sup>

L'illumination de "The Artificial Nigger" est quant à elle préparée par bien des indices de sensibilité à l'altérité humaine qui ne doivent rien à la spiritualité, comme la rencontre que fait Nelson de la grosse femme noire en robe rose ajustée (O'Connor suggère discrètement que la Noire est une prostituée), juste après que son grand-père l'a mis au défi de demander son chemin à l'un de ces Noirs, puisque c'est ici qu'il est né. Nelson est tout à coup pris de vertige dans l'attirance de cette présence féminine, mère/amante:

He suddenly wanted her to reach down and across her tremendous bosom and over her bare arm back to where her fingers lay hidden in her hair. He suddenly wanted her to reach down and pick him up and draw him against her and then he wanted to feel her breath on his face. He wanted to look down and down into her eyes while she held tighter and tighter. He had never had such a feeling before. He felt as if he was reeling down through a pitchblack tunnel. (CS, 262)

---

<sup>147</sup> Ted R. Spivey, Flannery O'Connor : *The Woman, The Thinker, the Visionary*, 125.

<sup>148</sup> Première lettre aux Corinthiens, chapitre 13.

<sup>149</sup> Giannone, 52.

Quand Mr. Head sort Nelson de sa torpeur en lui disant "You act like you don't have any sense!", il ne croit pas si bien dire: l'amour profane, filial ou sensuel, brise les barrières d'assurance comme le fait la révélation spirituelle, et est donc un véhicule de la grâce.

Le titre "Everything That Rises Must Converge" renvoie au message essentiel de la théologie teilhardienne: la force qui permet de participer au rayonnement du Christ, celle qui effectue la convergence vers ce point oméga, fin et apogée de la création divine, c'est la charité–amour des autres en qui le chrétien identifie le mystère de la convergence spirituelle vers le Christ. Avec les dernières nouvelles de sa vie, la satire s'apaiserait-elle? Flannery O'Connor ne se moque peut-être plus autant de ses personnages centraux. Rationalistes impis ou fous de Dieu, ils partagent la misère humaine. Comme l'était déjà, si l'on y regardait bien, la mère de Julian dans "Everything That Rises Must Converge", la mère d'Asbury dans "The Enduring Chill" n'est plus une matrone complaisante, mais une mère attentionnée pour un malade assez acariâtre et qui s'ingénie à plaisir à insulter sa bonne volonté. La révélation d'Asbury, ou de Tanner, n'est pas seulement la manifestation du Saint Esprit, mais la réconciliation avec la terre natale et ses habitants. Convergence...

La très importante activité critique qu'a suscitée l'œuvre de Flannery O'Connor tourne largement autour des aspects religieux de l'œuvre. Dans un certain nombre de cas, les critiques ont examiné la vision religieuse de Flannery O'Connor pour exprimer leur incompréhension, ou l'aporie de sa perspective<sup>150</sup>. Pourtant, comme l'écrit Giannone, dont la préface constitue une assez bonne mise en perspective de la réflexion critique récente, « these critics' serious attention in defiance of their own antipathy measures the great power O'Connor's fiction has to move readers who do not share her Christian faith or her preoccupation with ultimate matters. »<sup>151</sup> Les lecteurs non croyants ont donc à faire un effort de "willing suspension of disbelief", pour découvrir une bouleversante sensibilité à la richesse des rapports humains.

Même si l'on n'adhère pas à la théologie de Flannery O'Connor, il reste à s'interroger sur l'extraordinaire puissance de ses nouvelles. Une partie du secret est peut-être à trouver dans les rythmes de sa syntaxe, les choix de son lexique, comme tente de l'explorer le livre de Donald E. Hardy, une des plus récentes études parus sur l'œuvre de Flannery O'Connor. Au plus près du texte, à condition que ce soit sans myopie. La distance de l'humour est aussi essentielle: en plaçant le lecteur en

---

<sup>150</sup> Voir les études de Martha Stephens, Carol Shloss dans la bibliographie qui suit.

<sup>151</sup> Giannone, xvi. Sur la réception critique, voir aussi l'article de Fredrick Crews dans le *New York Review of Books* (26 avril 1990)

position de se moquer des étranges façons de ce Sud exotique, ses bouseux, ses faux prophètes, ou ces jeunes freluquets qui croient avoir tout compris, Flannery O'Connor le place dans une situation de supériorité qu'elle va inévitablement saper, la distance de la satire basculant brutalement du côté de la violence de l'interpellation.

## XV. Repères chronologiques

- 1925 25 mars: Naissance à Savannah de Mary Flannery O'Connor, fille unique de Regina Cline et Edward Francis O'Connor.
- 1938 La profession du père l'appelle à Atlanta, mais dès la rentrée scolaire Regina préfère s'installer avec sa fille dans la maison familiale à Milledgeville.
- 1941 Mort du père, atteint de lupus.
- 1942 Cursus intensif d'étude (anglais et sociologie) au Georgia State College for Women (actuellement Georgia College, et dépositaire de la collection Flannery O'Connor). Part active aux activités intellectuelles de l'établissement (contributions souvent comiques au journal littéraire, illustrations)
- 1945 Obtient une bourse pour étudier le journalisme à l'Université d'Iowa. Commence à se faire appeler Flannery O'Connor. Admission à l'atelier des écrivains, dirigé par Paul Engle.
- 1946 Mars: "The Geranium" est accepté par la revue *Accent*.  
décembre: commence la composition d'un roman.
- 1947 Mémoire pour le diplôme de Master of Fine Arts, comprenant "The Geranium" et cinq autres nouvelles.
- 1948 Le romancier Andrew Lytle commence à superviser la composition du roman. Invitation à un séjour à la colonie d'artistes de Yaddo, à Saratoga Springs (NY); elle est invitée à y rester l'année suivante.
- 1949 Elle quitte la colonie en février avec Robert Lowell et Elizabeth Hardwick; séjourne à New York et fait la connaissance de Robert Giroux, qui travaille chez l'éditeur Harcourt, Brace; et de Sally et Robert Fitzgerald, chez qui elle s'installe dans le Connecticut pour finir son roman, accepté par Harcourt, Brace. "Woman on the Stairs", chapitre écarté du roman, est publié en août.

- 1950 Subit une opération, mais après avoir achevé *Wise Blood* continue de ressentir des douleurs articulaires. Elle est très malade à son retour à Milledgeville pour Noël, où on la traite à la cortisone pour arthrite rhumatoïde aiguë.
- 1951 Flannery souffre finalement de lupus érythémateux, ce qu'on ne lui révélera qu'en été de l'année suivante. Traitement par transfusions et administration d'ACTH (hormone adrenocorticotropique), qu'elle apprend à s'injecter elle-même. Elle s'installe au rez-de-chaussée d'Andalusia, la maison de sa mère. Révisions de *Wise Blood*, avec les conseils de la romancière Caroline Gordon.
- 1952 15 mai: publication de *Wise Blood*.  
Commence une nouvelle, "The World is Almost Rotten", qu'elle termine sous le titre "The Life You Save May Be Your Own", et se met à la peinture. Séjour chez les Fitzgerald, interrompu par une nouvelle attaque de lupus qui la ramène à Andalusia. S'achète ses premiers paons. Composition de "A Late Encounter With the Enemy" (qui sera publié en septembre 1953), "The River", et commence à travailler à un second roman.
- 1953 "Woman on the Stairs" est réimprimé sous le titre "A Stroke of Good Fortune." (printemps 1953); publication de "The Life You Save May Be Your Own", "The River", "A Good Man is Hard to Find". Travaille à "The Displaced Person". Termine "A Circle in the Fire" et projette un recueil de nouvelles.
- 1954 Publication de "A Temple of the Holy Ghost", "The Displaced Person", "A Circle in the Fire", "The Artificial Nigger" (bien que l'éditeur commence par objecter au titre). Envoie le manuscrit de son recueil de nouvelles à Robert Giroux. Il comprend une version longue de "The Displaced Person". Comme le manuscrit est trop long, elle suggère d'en soustraire "An Afternoon in the Woods", deuxième réécriture d'une nouvelle de jeunesse, et "A Stroke of Good Fortune".
- 1955 Composition de "Good Country People", qui trouve place dans le recueil au prix de la suppression de "An Afternoon in the Woods" et de "An Exile in the East" (version révisée de "The Geranium"). Publication de *A Good Man Is Hard To Find* et de l'édition anglaise de *Wise Blood*. Bonne réception critique. Harcourt, Brace accepte de lui verser une avance pour son prochain roman. Un premier chapitre est publié sous le titre "You Can't Be Any Poorer Than Dead". Gallimard acquiert les droits de *Wise Blood*, que Maurice-Edgar Coindreau va traduire.



- Une dégénérescence osseuse de la hanche l'oblige dorénavant à marcher avec des béquilles.
- 1956 Premières critiques de livre pour un journal catholique d'Atlanta. Publication de "Greenleaf"; composition de "A View of the Woods" (parution en 1957).
- 1957 Tout en continuant à travailler à son roman, Flannery écrit des essais: "The Church and the Fiction Writer", "The Fiction Writer and His Country". Composition de "The Enduring Chill", qu'elle soumet à Allen Tate et Caroline Gordon.
- 1958 Parution de "The Enduring Chill". Voyage de deux semaines en Europe (en Italie chez les Fitzgerald, Paris, Lourdes, Barcelone, Rome).
- 1959 Première version du roman terminée. Le titre est *The Violent Bear It Away*. Visite de Maurice-Edgar Coindreau, à qui elle fournit de la documentation pour un article destiné à faire comprendre aux lecteurs français de *Wise Blood* le rôle des prédicateurs itinérants. Révision du roman. Écrit "The Comforts of Home" (qui paraîtra l'année suivante).
- 1960 Parution de *The Violent Bear It Away*. Réception critique mitigée. Parution de "The Partridge Festival", d'abord intitulé "The Azalea Festival". Écrit "The King of the Birds" (essai). Conférence "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". Commence la composition de "Parker's Back".  
La dégénérescence osseuse dont elle souffre de plus en plus est attribuée aux traitements contre le lupus.
- 1961 Composition et publication de "Everything That Rises Must Converge". Caroline Gordon critique "The Lame Shall Enter First", dénonçant l'influence néfaste de ses écrits théoriques.
- 1962 Envisage un nouveau roman, dont le titre provisoire est *Why Do the Heathen Rage?* Parution de "The Lame Shall Enter First"
- 1963 Parution de "Why Do the Heathen Rage?", premier chapitre du roman.  
New American Library publie ensemble les deux romans et le recueil de nouvelles sous le titre *Three by Flannery O'Connor*  
Composition de "Revelation".
- 1964 Parution de "Revelation". Envisage la publication d'un nouveau recueil de nouvelles, *Everything That Rises Must Converge*.

Opération réussie d'une tumeur, mais le lupus s'intensifie. Bien qu'affaiblie et incapable de réviser les nouvelles destinées au nouveau recueil, Flannery s'efforce de terminer "Judgment Day" (la seconde révision de "The Geranium") et "Parkers' Back", qu'elle continue de réviser jusqu'à ce que l'épuisement l'en empêche.

Elle meurt le 3 août.

## XVI. Bibliographie sélective

### Oeuvres

*Wise Blood*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1952. Roman. Tr. Maurice-Edgar Coindreau, *La Sagesse dans le sang*, Gallimard, 1959.

*A Good Man is Hard to Find* and other stories. New York, Harcourt, Brace, 1955. Tr. Henri Morisset, *Les braves gens ne courent pas les rues* Gallimard, 1963. Les nouvelles y figurent dans l'ordre suivant:

A Good Man is Hard to Find  
The River  
The Life You Save May Be Your Own  
A Stroke of Good Fortune  
A Temple of the Holy Ghost  
The Artificial Nigger  
A Circle in the Fire  
A Late Encounter with the Enemy  
Good Country People  
The Displaced Person]

*The Violent Bear It Away*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1960. Roman. Tr. Maurice-Edgar Coindreau, *Et ce sont les Violents qui l'emportent*, Gallimard, 1965; préface de J. M. G. Le Clézio.

*Everything That Rises Must Converge*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965. Tr. Henri Morisset, *Mon mal vient de plus loin*, Gallimard, 1969. Les nouvelles y figurent dans l'ordre suivant:

Everything That Rises Must Converge  
Greenleaf  
A View of the Woods  
The Enduring Chill  
The Comforts of Home  
The Lame Shall Enter First  
Revelation  
Parker's Back  
Judgment Day]

Fitzgerald, Robert and Fitzgerald, Sally (editors). *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Ed. Sally et Robert Fitzgerald. Farrar, Strauss, and Giroux, 1969; tr. André Simon, *Le mystère et les moeurs, écrits de circonstance*, Gallimard, 1995.

*The Complete Stories of Flannery O'Connor*. Introduction de Robert Giroux. Farrar, Strauss and Giroux, 1972.

Fitzgerald, Sally (editor). *The Habit of Being*. Farrar, Strauss, and Giroux, 1979; tr. Gabrielle Rolin *L'Habitude d'être*, Gallimard 2003.

*Pourquoi ces nations en tumulte?* [nouvelles inédites], tr. Claude Fleurdorge, Michel Gresset, Claude Richard. Gallimard, 1975.

Zuber, Leo J., ed. *The Presence of Grace and Other Book Reviews by Flannery O'Connor*. Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1983.

Stephens, C. Ralph., ed. *The Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys*. Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 1986.

Magee, Rosemary. *Conversations with Flannery O'Connor*. Jackson: UP of Mississippi, 1987.

*Collected Works*. Sally Fitzgerald, ed. New York, Library of America, 1988. *La Sagesse dans le sang...* [romans et nouvelles complets] Préface de Roger Grenier. Gallimard, Biblos : 1991

## **Etudes bibliographiques**

Farmer, David. *Flannery O'Connor: A Descriptive Bibliography*. New York: Garland Publishing Company, 1981. bnf

Scott, R. Neil. *Flannery O'Connor: An Annotated Reference Guide to Criticism*. Milledgeville, GA: Timberlane Books, 2002.

## **Etudes biographiques**

Brisac, Geneviève. *Loin du Paradis: Flannery O'Connor*. Paris: Gallimard, 1991.

Cash, Jean W. *Flannery O'Connor: A Life*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2002

Elie, Paul. *The Life You Save May Be Your Own: An American Pilgrimage*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003. [étude comparative des carrières littéraires des écrivains catholiques Thomas Merton, Dorothy Day, Flannery O'Connor and Walker Percy]

Fickett, Harold and Gilbert, Douglas R. *Flannery O'Connor: Images of Grace*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company, 1986.

Kinney, Arthur F. *Flannery O'Connor's Library: Resources of Being*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1985.

Spivey, Ted Ray. *Flannery O'Connor: The Woman, the Thinker, the Visionary*. Macon, GA: Mercer University Press, 1995.

## **Etudes critiques: ouvrages**

Asals, Frederick. *Flannery O'Connor: The Imagination of Extremity*. Athens, University of Georgia Press, 1982. [Chapitre 3 "The Double", pp. 93-123, repris dans Bloom, *Modern Critical Views*, 1986]

----, ed. "*A Good Man Is Hard to Find*". New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. [Introduction, contexte, dix essais sur cette nouvelle]

- Bleikasten, André. *Flannery O'Connor*. Belin, voix américaines. A paraître, septembre 2004.
- Bacon, Jon Lance. *Flannery O'Connor and Cold War Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Beck, Charlotte H. *The Fugitive Legacy: A Critical History*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001.
- Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views: Flannery O'Connor*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- . *Flannery O'Connor: Comprehensive Research and Study Guide*, Harold Bloom ed. Chelsea House. 1999. ["A Good Man Is Hard To Find", "Good Country People", "Everything That Rises Must Converge", "Revelation"]
- Brinkmeyer, Robert H. *The Art and Vision of Flannery O'Connor*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- Delta 2* « Flannery O'Connor et le réalisme des lointains » (Mars 1976). - Montpellier : Université Paul Valéry, 1976.
- Di Renzo, Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grottesque*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1993.
- Drake, Robert. *Flannery O'Connor: A Critical Essay*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co., 1966.
- Driskell, Leon V. and Brittain, Joan T. *The Eternal Crossroads: The Art of Flannery O'Connor*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1971.
- Feeley, Kathleen. *Flannery O'Connor: Voice of the Peacock*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1972; New York: Fordham University Press, 1982.
- Friedman, Melvin J. and Clark, Beverly Lyon. *Critical Essays on Flannery O'Connor*. Boston, MA: G. K. Hall & Co., 1985.
- Friedman, Melvin J. and Lawson, Lewis A. (editors). *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*. New York: Fordham University Press, 1966; 1977.
- Giannone, Richard. *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1989, rév. 1999.
- . *Flannery O'Connor, Hermit Novelist*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2000.
- Gordon Sarah, ed. *The Flannery O'Connor Bulletin*. Milledgeville: Georgia College & State University. (1972-present) [Revue]
- . *Flannery O'Connor: In Celebration of Genius*. Athens, GA: Hill Street Press, 2000.
- . *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens: University of Georgia Press, 2000.

- Hardy, Donald W. *Narrating Knowledge in Flannery O'Connor's Fiction: A linguistic approach to the novels and short stories of Flannery O'Connor*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Hawkins, Peter S. *The Language of Grace: Flannery O'Connor, Walker Percy, and Iris Murdoch*. Cambridge, MA: Cowley Publications, 1983. bnf
- Johansen, Ruthann Knechel. *The Narrative Secret of Flannery O'Connor: The Trickster as Interpreter*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1994.
- Kessler, Edward. *Flannery O'Connor and the Language of Apocalypse*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.
- May, John R. *The Pruning Word: The Parables of Flannery O'Connor*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1976.
- Murray, Jennifer, et Garner, Lee, , eds. *Key Scenes: Commentaires de textes Capes-Agrégation 2004-2005*, Nantes: Editions du Temps, 2004, 69-100.
- Rath, Sura P. and Shaw, Mary Neff, eds. *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- Shloss, Carol. *Flannery O'Connor's Dark Comedies: The Limits of Inference*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1980.
- Stephens, Martha. *The Question of Flannery O'Connor*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1973.
- Westarp, Karl-Heinz *Precision and Depth in Flannery O'Connor's Short Stories*. [étude appuyée sur la génétique de "Judgment Day", "Parkers's Back" et "The Displaced Person"]
- Westarp, Karl Heinz and Gretlund, Jan Nordby (editors). *Realist of Distances: Flannery O'Connor Revisited*. Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 1987.
- Westling, Louise. *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1985.
- Whitt, Margaret Earley. *Understanding Flannery O'Connor*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995
- Wood, Ralph C. *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1988.
- . *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*. Eerdmans Publishing, 2004

### ***Etudes critiques: choix d'articles***

- Bleikasten, André. "Writing on the Flesh: Tattoos and Taboos in Parker's Back." *Southern Literary Journal* 14.2 (1982): 8-18.
- Clasby, Nancy T. "'The Life you Save May Be Your Own': Flannery O'Connor as a Visionary Artist." *Studies in Short Fiction* 28.4 (1991): 509-520.

- Coffey, Warren. [Everything That Rises Must Converge] *Commentary* 40.5 (1965), 93-99.
- Coulthard, A. R. "From Sermon to Parable: Four Conversion Stories by Flannery O'Connor." *American Literature* 55.1 (1983): 55-71. [+ "The River", "Greenleaf", "A Temple of the Holy Ghost"]
- Crews, Frederick C. *New York Review of Books*, Apr. 26, 1990: "The Power of Flannery O'Connor », 49-55 Review of: *Collected Works* by Flannery O'Connor; *The Art and Vision of Flannery O'Connor* by Robert H. Brinkmeyer Jr.; *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists* by Ralph C. Wood; *Flannery O'Connor: The Imagination of Extremity* by Frederick Asals]
- Desmond, John. "The Shifting of Mr. Shiftlet: Flannery O'Connor's 'The Life You Save May Be Your Own'" *Mississippi Quarterly* 28.1 (Winter 1974-75): 55-59 ["The Life You Save May Be Your Own"]
- Gordon, Caroline. "Heresy in Dixie." *Sewanee Review* 76.2 (1968): 263-297.
- Gresset, Michel. "L'audace de Flannery O'Connor", *NRF* 216, décembre 1970, 61-71.
- Hawkes, John. "Flannery O'Connor's Devil." *Sewanee Review* 70.3 (Summer 1962): 395-407. [Repris dans Bloom, *Modern Critical Views*, 1986]
- Hicks, Granville. Reviews of Flannery O'Connor's *A Good Man is Hard to Find* (*The New Leader*, Aug. 15, 1955), *Everything that Rises Must Converge* (*Saturday Review*, May 29, 1965), in *Literary Horizons* (New York: New York UP, 1970), 135-149.
- Kahane, Claire. "The Artificial Niggers." *The Massachusetts Review* 19.1 (1978): 183-198. [ "The Artificial Nigger" , "Judgment Day"]
- Katz, Claire. "Flannery O'Connor's Rage of Vision." *American Literature* 46.1 (1974): 54-67.
- Kehl, D. G. "Flannery O'Connor's Fourth Dimension": The Role of Sexuality in Her Fiction." *Mississippi Quarterly* 48.2 (Spring 1995): 255-276.
- Knauer, David J. "Flannery O'Connor: "A Late Encounter" with Poststructuralism". *Mississippi Quarterly* 48.2 (Spring 1995): 277-289.
- Lévy, Maurice. "L'Écriture et la Grâce, ou la fiction de Flannery O'Connor", *Surface et Profondeur: Mélanges offerts à Guy Bourquin*, 2003
- Mellard, James M. "Flannery O'Connor's Others: Freud, Lacan, and the Unconscious." *American Literature* 61.4 (1989); 625-43.
- Oates, Joyce Carol. "The Visionary Art of Flannery O'Connor" in *New Haven, New Earth: the Visionary Experience in Literature*. New York, NY: Vanguard, 1974, 141-176. Repris dans Bloom, *Modern Critical Views*.

Perreault, Jeanne. "The Body, the Critics, and 'The Artificial Nigger'". *Mississippi Quarterly* 56.3 (Summer 2003): 389-410.

Prown, Katherine Hemple. "Riding the Dixie Limited: Flannery O'Connor, Southern Literary Culture, and the Problem of Female Authorship." In Pollack, Harriet, *Having Our Way: Women Rewriting Tradition in Twentieth-Century America*. Lewisburg, PE: Bucknell UP, 1995, 57-78.

Pyron, Virginia. "Strange Country: The Landscape of Flannery O'Connor's Short Stories". *Mississippi Quarterly* 36.4 (Fall 1983).

Roos, John. "The Political in Flannery O'Connor: A Reading of 'A View from the Woods.'" *Studies in Short Fiction* 29.2 (1992): 161-179.

Russell, Shannon. "Space and Movement Through Space in Everything That Rises Must Converge: A Consideration of Flannery O'Connor's Imaginative Vision." *Southern Literary Journal* 20.2 (Spring 1988)

Walker, Alice. "Beyond the Peacock: The Reconstruction of Flannery O'Connor," *Ms.* 4.6 (décembre 1975), 77-79, 102-106; in *In Search of Our Mothers' Gardens* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 42-59.

Weinstein, Philip M. "Coming unalone: Gesture and Gestation in Faulkner and O'Connor." In Zacharasiewicz, Waldemar, ed. *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity* (Tübingen, Francke Verlag, 1993), 262-275.

Yaeger, Patricia. "Southern Orientalism: Flannery O'Connor's Cosmopolis." *Mississippi Quarterly* 56.4 (Fall 2003): 491-510. ["Parker's Back"]

### **Sites internet<sup>152</sup>**

<http://library.gcsu.edu/~sc/foc.html> à Georgia College & State University, Russell Library. Site de la collection O'Connor. Voir en particulier la section "Flannery O'Connor Criticism" [Bibliographie de base, mise à jour en ligne]

*The Comforts of Home: A Repository of Flannery O'Connor Information*  
<http://mediaspecialist.org/index.html> . Bibliographie commentée, essais en ligne, liens...

<http://www.missq.msstate.edu/sssl/> La Society for the Study of Southern Literature tient à jour depuis trente-cinq ans une bibliographie commentée sur la littérature du Sud.

Une version développée de la présente bibliographie est tenue à jour par l'auteur : <http://jpothier.free.fr/data/foc.htm>

---

<sup>152</sup> Adresses actives en septembre 2004.



- “Artificial Nigger, The”, 18, 19, 26, 57, 59, 70, 71, 73, 87, 91, 96, 101, 108, 113, 117, 122, 123, 126, 127, 128, 133, 137, 144, 148, 151, 155, 156
- “Circle in the Fire, A”, 11, 16, 19, 26, 28, 55, 61, 79, 96, 117, 139, 148, 151
- “Comforts of Home, The”, 16, 26, 31, 110, 116, 132, 133, 140, 142, 149, 151, 156
- “Displaced Person, The”, 11, 12, 16, 19, 20, 21, 31, 48, 55, 57, 63, 73, 86, 117, 127, 133, 139, 148, 151, 154
- “Enduring Chill, The”, 23, 26, 99, 100, 113, 116, 122, 125, 126, 127, 142, 145, 149, 151
- “Everything That Rises Must Converge” (nouvelle), 11, 25, 27, 29, 47, 57, 63, 100, 112, 113, 116, 122, 123, 128, 142, 145, 149, 151, 153, 156
- “Geranium, The”, 8, 12, 51, 55, 62, 69, 70, 72, 74, 75, 77, 105, 128, 130, 135, 147, 148, 150
- “Good Country People”, 16, 19, 25, 28, 31, 48, 57, 60, 62, 70, 78, 80, 109, 111, 116, 117, 132, 135, 136, 137, 139, 148, 151, 153
- “Good Man is Hard to Find, A” (nouvelle), 14, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 31, 34, 46, 47, 50, 56, 58, 64, 71, 77, 92, 97, 106, 111, 113, 116, 128, 136, 143, 144, 148, 151, 152, 153
- “Greenleaf”, 11, 16, 25, 26, 87, 93, 98, 106, 113, 116, 133, 138, 140, 149, 151, 155
- “Judgement Day”, 8, 9, 11, 12, 28, 29, 46, 49, 70, 71, 73, 74, 98, 126, 127, 128, 129, 150, 151, 154, 155
- “Lame Shall Enter First, The”, 27, 37, 103, 111, 123, 125, 133, 149, 151
- “Late Encounter with the Enemy, A”, 26, 41, 43, 59, 70, 81, 116, 143, 151
- “Life You Save May Be Your Own, The”, 11, 16, 17, 25, 59, 60, 62, 73, 103, 110, 117, 139, 148, 151, 152, 155
- “River, The”, 17, 18, 27, 38, 40, 55, 135, 143, 148, 151, 155
- “Stroke of Good Fortune, A”, 18, 62, 63, 74, 75, 136, 148, 151
- “Temple of the Holy Ghost, A”, 18, 75, 87, 93, 98, 113, 137, 138, 143, 148, 151, 155
- “View of the Woods, A”, 18, 26, 70, 98, 108, 125, 149, 151
- 
- Everything That Rises Must Converge* (recueil), 8, 11, 12, 16, 19, 22, 25, 55, 74, 98, 125, 133, 135, 149, 151, 155
- Good Man is Hard to Find, A* (recueil), 8, 11, 12, 26, 59, 70, 74, 115, 135, 148, 151, 155
- Mystery and Manners*, 8, 9, 12, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 59, 77, 101, 102, 131, 133, 151
- The Habit of Being*, 9, 14, 19, 22, 28, 33, 34, 36, 38, 39, 42, 49, 51, 52, 58, 64, 68, 69, 70, 75, 76, 85, 91, 102, 122, 126, 135, 136, 139, 152
- The Violent Bear It Away*, 8, 18, 22, 23, 27, 40, 43, 86, 116, 143, 149, 151
- Wise Blood*, 7, 8, 16, 18, 33, 36, 39, 43, 58, 68, 70, 121, 135, 143, 148, 149, 151