



HAL
open science

Résonances fécondes

Myrto Petsota

► **To cite this version:**

| Myrto Petsota. Résonances fécondes. L'Atelier du Roman, 2020, 103, pp.39-45. hal-04524369

HAL Id: hal-04524369

<https://hal.science/hal-04524369>

Submitted on 28 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

RÉSONANCES FÉCONDES

Myrto Petsota

Ayant théorisé l'oralité et la poétique, et canonisé l'interprétation de la prose, on se préoccupe aujourd'hui rarement de savoir ce qui rend une œuvre appréciable, vivante, prégnante, ce qui fait que, tout compte fait, elle *marche*. J'ai gardé pour la poésie vieil-anglaise et moyen anglaise et ses vers allitératifs un amour sincère depuis mes années étudiantes, mais c'est en relisant *Mystère et manières* d'O'Connor, une sorte de commentaire de son œuvre romanesque, que j'ai repensé à Beowulf, et à Gauvain. Car si je fais appel à ces deux expériences de lecture qui semblent si éloignées de prime abord, c'est parce que les années, les générations, les époques ou la distance géographique qui nous séparent de ces poèmes composés dans ces anglais désuets, de *Beowulf*, des lais bretons, de Chaucer ou des nouvelles et des romans d'O'Connor, ne suffisent pas à expliquer l'impression de rencontrer quelque chose d'inconnu et de mystérieux. Il faut plutôt chercher du côté du rapport que ces œuvres entretiennent avec leur public, et le rapport que nous entretenons avec les œuvres de littérature en général.

Une remarque d'abord sur la *story*, dont O'Connor fait l'éloge (et qui crispe tant d'érudits francophones, car ils l'entendent comme étant aux antipodes du roman). Les gens du Sud, dit-elle, sont des conteurs, elle insiste sur le fait que le roman appartient au corps social qui lui donne son sens. Le terme même de *story* n'est autre que le témoin du rapport vivant à l'autre qu'entretiennent les œuvres romanesques.

Dans la poésie vieil-anglaise, les périples des héros sont contés dans un lyrisme laconique qui est souvent exprimé par ce que les érudits appellent des allitérations sémantiques qui rendent le tissu poétique incroyablement dense. Ces compositions témoignent d'une réussite civilisationnelle, car le public est en mesure de suivre et d'apprécier une telle densité. Quand on lit en regard la correspondance d'O'Connor ainsi que *Mystère et manières*, on se rend compte qu'elle est régulièrement déçue par son lectorat. Que se passe-t-il ? O'Connor n'était pourtant pas snob.

Il se passe que si les harpistes, les ménestrels et les conteurs de la

poésie vieil-anglaise et moyen-anglaise se souciaient de satisfaire leur public et participer ainsi à la cohésion sociale par une expérience esthétique partagée, la romancière se soucie de montrer une facette de la vérité à travers des personnages et des situations particulières. Il faut envisager alors que son lectorat et ses attentes n'étaient pas tout à fait contemporains, pour ainsi dire, de ses œuvres. Cela ne la détache pas pour autant du corps social auquel elle appartient. Invitée à intervenir devant des étudiants du Sud, elle exprime le regret de voir le langage des gens du coin disparaître, tout en prenant bien garde à les prévenir que ce parler ne peut être qu'un effet de style ou une décoration, mais le cœur battant d'une œuvre qui s'inscrit dans une localité précise.

Il y a encore une raison qui explique peut-être le lien spontané qui s'est créé dans mon esprit entre la poésie médiévale anglaise et Flannery O'Connor. Comme au Moyen Âge, dans les nouvelles et les romans d'O'Connor, la grâce se faufile entre un meurtre et un viol, elle éclot dans un monde où le rire côtoie l'effroi, et où les genres littéraires dialoguent. Quand on a l'habitude du Moyen Âge, le lien saute aux yeux. Mais contrairement à ce qui est souvent dit, cette nature médiévale n'est pas simplement le fruit des lectures de la romancière, c'est plus qu'une ambiance, un décor ou un style.

Je ne connais pas d'antidote à la *sourcitation*, mais je suis en mesure de vous dire que de nombreuses sources sont susceptibles d'avoir alimenté *La sagesse dans le sang*; cependant, à mon grand embarras, il m'arrive souvent de découvrir mes sources *après* avoir écrit le livre, expliquait-elle dans une lettre à Ben Griffith en 1954.

O'Connor s'intéresse donc à saint Augustin, saint Thomas d'Aquin et sainte Catherine de Sienne parce qu'ils lui confirment quelque chose que lui avaient déjà appris ses personnages : que le Sud qu'elle habite est esthétiquement médiéval, plongé dans les « ténèbres du familier », comme elle l'appelait. Dans ce monde-là, l'oralité joue encore un rôle primordial, l'expérience sensuelle est encore au premier plan et la structure moderne n'a pas encore poli certains reliefs humains, ceux que l'homme moderne, à tort, identifie comme une animalité dont il faut se défaire. Le Sud est une parenthèse médiévale dans un monde moderne, écrit, où l'individu prime le collectif (comme s'il était possible d'avoir des individus sans collectif...), structuré, et où l'image vient avant tout. Cela fait de saint Augustin, de saint Thomas d'Aquin et de sainte Catherine de Sienne ses contemporains. Il va sans dire que notre monde à nous—celui du message téléphonique, qui fait défiler les textes, les images et les vidéos en ligne, qui développe une dépendance au stimulu, qui est coincé dans une formation perpétuelle de nouvelles identités qui doivent s'exprimer dans un flux incessant d'informations—s'éloigne encore plus des sensibilités de la romancière, et nous rend incapables d'en apprécier l'œuvre, à moins d'être, comme elle, un homme ou une femme du Moyen

Âge. Or, nous jugeons les œuvres du passé selon des modes morales tout aussi éphémères que les phénomènes viraux que nous créons en ligne. C'est là qu'il faut rejoindre Czeslaw Milosz et « [contester] à l'homme contemporain, qui oublie combien il est misérable en comparaison de ce que l'homme peut être, le droit de juger selon sa propre mesure le passé et l'avenir » (*La Pensée captive*). Mais peut-on, et si oui, comment, échapper au piège qui nous est tendu afin de pouvoir, nous aussi, apprécier les œuvres de Chaucer, du *Pearl Poet*, et d'O'Connor ?

Il faut d'abord prendre connaissance du diagnostic de notre époque, et cette prise de conscience doit être expérimentale—intellectuellement, on n'est pas en mesure de comprendre une telle chose.

Nous vivons aujourd'hui à une époque où l'on doute à la fois des faits et des valeurs. Or, c'est bien la vie menée par les hommes de cette époque que nous voulons voir et juger. Le romancier ne peut plus refléter un équilibre venant du monde qui l'entoure; à la place, il doit s'efforcer d'en créer un. (*Mystère et manières.*)

Il faut donc accepter, en lisant, que l'œuvre n'est pas là pour confirmer le sens que nous donnons au monde, mais qu'il le crée de toutes pièces. La *mimesis* n'ayant plus lieu d'être, la création romanesque féconde elle-même le monde d'un sens porté par les personnages ; elle est là la clef de son *modus operandi*. « Admire d'abord, tu comprendras ensuite », disait Bachelard. Le philosophe peut fonctionner par injonctions, il sort souvent la maxime de sa boîte à outils. Au lieu de ça, la romancière nous parle de son élevage de paons dans la ferme familiale d'Andalusia et, ce faisant, du rapport qu'elle entretient avec les êtres humains et avec ses personnages. Le lecteur peut ainsi saisir l'occasion qui se présente à lui d'admirer, de s'émerveiller, de contempler, ou passer complètement à côté. Aucune obligation.

Mais une œuvre a toujours besoin de quelqu'un pour la reconnaître, et dans la généalogie romanesque, comme depuis *L'Odyssée*, c'est toujours le fils qui reconnaît le père, même quand ce dernier le renie.

Quelques mots donc pour finir concernant la reconnaissance. Parmi les lais bretons en moyen-anglais, mon préféré est *Sir Orfeo* (1330), peut-être parce que, contrairement aux lais bretons les plus anciens, celui-ci met en scène un personnage d'une épaisseur incontestable, là où les autres font appel non à des types, mais à l'homme ordinaire. Le roi Orfeo, musicien-poète, mi-Ulysse, mi-David, à cheval entre le monde ordinaire et le royaume des fées, occupe une place particulière dans cette tradition. Tout comme Ulysse, Orfeo ne peut espérer regagner son royaume s'il n'est pas reconnu par sa femme, par ses vassaux et, par-dessus tout, *par son auditoire*, en tant que musicien-poète. Il est le personnage le plus emblématique des lais, tout en sortant du lot ; c'est lui qui illustre le mieux les propos du prologue partagé par le *Lay Le Freine*

et *Sir Orfeo* :

Layes that ben in harping / Les lais qui sur une harpe se jouent
Ben y-founde of ferli thing : / traitent de choses merveilleuses :
Sum bethe of wer and sum of wo, / certains traitent de la guerre, d'autres
d'infortunes, *And sum of joie and mirthe also*, / d'autres encore de la joie et du
bonheur,
And sum of trecherie and of gile, / et puis encore de trahisons et de tromperies, *Of
old aventours that fel while* ; / d'aventures anciennes qui eurent lieu autrefois ;
And sum of bourdes and ribaudy, / et puis certains sont des histoires drôles et
grivoises,
And mani ther beth of fairy. / nombreux sont ceux qui content du monde des fées.
Of al thinges that men seth, / Mais de toutes les expériences humaines,
Mest o love, forsothe, they beth. / c'est avant tout d'amour qu'ils parlent.

Mest o love, forsothe, they beth, donc, l'amour avant tout. À cette définition, au xiv^e siècle, Chaucer ajoutera dans le prologue du « Conte du Franklin » que ces lais sont composés par les *Britons* dans leur langue (*Rymeyed in hir firste Briton tonge*) – ici il s'agit des poètes anglais qui se sont progressivement affranchis de la tradition étrangère dont ils ont hérité. La remarque d'O'Connor sur la langue du Sud est donc aussi liée à cela : un art tel que le roman se renouvelle aussi, il est fécondé par les langues qui se mettront à son service, d'où l'importance que les romanciers doivent leur accorder. Mais *quid* de l'amour dans l'œuvre d'O'Connor ?

Le cœur, par exemple, prend des dimensions particulièrement intéressantes dans *La Sagesse dans le sang*. Il n'est pas uniquement sentiment et affect, mais véritable organe de connaissance, et plus particulièrement de reconnaissance. Gonga le gorille n'est pas ce qu'il paraît. Enoch Emery, surpris, terrifié, désorienté par l'homme dans son costume de gorille, ne supporte pas une telle confusion et finit par le rouer de coup. Une fois débarrassé de l'imposteur, il endosse lui-même sa nouvelle peau. Au fil de la lecture, le nom du personnage disparaît, il ne reste plus que « le gorille ». À la fin du chapitre 12, c'est un couple témoin qui confirme qu'Enoch n'est plus, et que le gorille est bien là. On lit que « dans la brousse d'Afrique ou de Californie, ou, à New York, dans le plus bel appartement du monde, on n'aurait pu trouver de gorille plus heureux que n'était celui-là à qui son dieu avait enfin donné sa récompense ». Il convient de mettre en résonance ce passage avec celui-ci, au début du chapitre : « Malgré lui, Enoch ne pouvait s'empêcher d'espérer que le nouveau Jésus ferait quelque chose pour lui en échange des services qu'il lui avait rendus. C'était la vertu d'Espérance qui, dans le cas d'Enoch, se composait de deux tiers de soupçon et d'un tiers de concupiscence. » C'est cette foi-là qui est récompensée. Le gorille a été reconnu par son dieu, celui qu'Enoch avait envisagé dans un rapport marchand. La sagesse de l'imbécile (O'Connor emploie ce terme pour parler d'Enoch dans *Mystère et manières*) qu'il a dans le cœur, dans le

sang, ne fait qu'aggraver son ressenti : il ne sera jamais plus qu'un exclu. Contrairement à Sir Orfeo, qui s'enfonce dans la forêt pour en ressortir réoccuper sa place, le monde n'avait pas laissé de place à Enoch qui « voulait devenir quelqu'un ».

Hulga, dans « Braves gens de la campagne », espère embaumer et masquer, grâce à une bonne éducation, une âme en peine. Elle s'efforce de ne pas entrer en rapport avec les autres, mais quand elle tombe sur Manley Pointer, un vendeur ambulancier de bibles et un des personnages les plus surprenants de l'œuvre d'O'Connor, ce dernier perce la bulle de la philosophie matérialiste à l'abri de laquelle Hulga s'était réfugiée pour fuir son infirmité.

Dans « Le nègre factice », Mr. Head décide d'emmenner son petit-fils, Nelson, en ville, dans l'espoir de l'impressionner. Lorsque Nelson se perd dans la foule d'un quartier afro-américain, le petit fait tomber une femme qui portait ses courses et qui dit s'être cassé la cheville en tombant. Quand la foule s'en prend à lui, son grand-père, dans un moment d'une grande lâcheté, le trahit et dit ne pas le connaître. Ils prennent tous les deux le chemin du retour, mais Nelson ne parle plus à son grand-père. La gravité de la faute pèse sur les deux personnages. Il faut attendre que Mr. Head s'exclame : « Un nègre factice ! » en passant devant une figure en plâtre pour que Nelson lui fasse écho et qu'ils puissent se reparler. Face à cette figure, grand-père et petit-fils semblent être réconciliés, là où face à des êtres humains en chair et en os ils ont échoué. « Ils regardaient le nègre factice comme s'ils étaient en présence de quelque grand mystère, d'un monument qui commémorait quelque victoire et qui les rassemblait dans leur commune défaite », peut-on lire vers la fin de la nouvelle ; de quoi se demander si leur réconciliation n'est pas, elle aussi, factice.

Les exemples sont très nombreux, mais l'essentiel est là : faute d'amour, tous ces personnages déclinent plus ou moins une facette du narcissisme qui caractérise l'époque qu'O'Connor se propose de voir et de juger. À chacun d'entre eux il est donné l'occasion de se reconnaître pour ce qu'il est. Lorsqu'on parle alors de reconnaissance dans l'œuvre, il ne s'agit pas d'en dégager un thème principal, mais d'identifier un catalyseur. Le déclin d'un certain sens de l'histoire et de l'historicité est tel aujourd'hui que le sud des États-Unis qui a enfanté O'Connor n'est pas plus *lisible ou audible* que l'oralité d'un monde féerique qui se greffe sur la chrétienté lettrée des îles Britanniques il y a plusieurs siècles de ça. Mais s'il reste un savoir essentiel dont sont pleinement conscients tous les hommes et les femmes du Moyen Âge, c'est bien que l'avenir ne se construit qu'à travers le rapport à l'autre, et le regard vers le passé, et si nous voulons participer à cette reconnaissance, à défaut d'être des contemporains de Chaucer et d'O'Connor, il nous faut dépasser cette forme de cécité qu'est le narcissisme, et ce ne peut être fait qu'en nous reconnaissant dans les personnages de Flannery O'Connor.

M. P.