



HAL
open science

L'écriture et la grâce : ou la fiction de Flannery O'Connor

Maurice Lévy

► **To cite this version:**

Maurice Lévy. L'écriture et la grâce : ou la fiction de Flannery O'Connor. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire, 7, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.391-404, 2003, GRENDEL, 2-901198-35-X. hal-04694867

HAL Id: hal-04694867

<https://hal.science/hal-04694867v1>

Submitted on 11 Sep 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.

L' Ecriture et la Grâce :

ou la fiction de Flannery O' Connor

The Southern writer is forced from all sides to make his gaze extend beyond the surface, beyond mere problems, until it touches that realm which is the concern of prophets and poets. [...] For this kind of writer, the meaning of a story does not begin except at a depth where adequate motivation and adequate psychology and the various determinations have been exhausted.

Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*.

On ne parle pas beaucoup de grâce dans les romans et les nouvelles de Flannery O'Connor. Ou si le mot apparaît dans la bouche de l'un ou l'autre de ses personnages, il est chargé de connotations péjorantes ou railleuses qui le désaisissent de toute signification profonde. L'auteur, en revanche, ne se prive pas d'utiliser le vocable dans ses propres commentaires — combien abondants et diversifiés — sur son œuvre ; et la critique, elle, s'est emparée du concept avec son habituelle aisance à banaliser les termes issus de ses bricolages ou manipulations sémantiques. On eût pu croire qu'évoquer le rôle *actif* de la Grâce à propos d'une intrigue littéraire fût une incongruité herméneutique, qu'aucun système de lecture, aucune théorie critique n'eût été susceptible d'intégrer dans sa combinatoire logique ; ou penser que c'est faire preuve d'une irrévérente légèreté, que de l'associer à un genre aussi peu théologiquement exploitable que celui du roman. La fréquentation de quelques auteurs classés sous la très englobante rubrique d'« écrivains catholiques » et de leurs commentateurs, convainc rapidement du contraire. Le terme, qui signale une dimension verticale, une hauteur et une profondeur, semble désormais s'utiliser sans retenue : même à propos d'une œuvre dont la particularité première est, en surface, son impitoyable réquisitoire contre les *disgrâces* en tous genres qui affectent l'homme, sa condition et son espèce.

Le monde *en sa surface*, selon Flannery O'Connor, est cruel, tragique, féroce, redoutable. Comment une jeune femme malade et recluse, vivant entourée de paons, ses compagnons favoris, dans une ferme perdue de sa natale Géorgie, put-elle créer un univers peuplé d'individus aussi dépravés, de meurtriers aussi endurcis et flegmatiques dans l'accomplissement de leurs forfaits, d'être aussi physiquement et moralement contrefaits — certains

franchement monstrueux, au sens de *lusus naturae* ? Comment l'imagination de telles difformités ou de tels crimes vint-elle à l'esprit d'un auteur dont on peut croire qu'elle resta, toute sa courte vie durant, sans directe expérience des cynismes et des laideurs du monde ? Le grotesque, érigé en grille de lecture et s'appuyant sur une problématique tradition d'écriture sudiste, ne suffit pas à rendre compte de pareilles distortions : il y faut des motivations plus profondes.

When I look at the stories I have written, *écrit-elle*, I find that they are for the most part about people who are poor, who are afflicted both in mind and body, who have little or at best a distorted sense of spiritual purpose and whose actions do not give the reader a great assurance of the joy of life.

Yet how is this? For I am no disbeliever in spiritual purpose and no vague believer. I see from the standpoint of Christian orthodoxy. This means that for me the meaning of life is centered in our Redemption by Christ and what I see in the world I see in its relation to that. I don't think that this is a position that can be taken halfway or one that is particularly easy in these times to make transparent in fiction.¹

Admirable profession de foi, qui permet de mieux poser — sinon de plus facilement résoudre — le problème. Ce serait donc sa vision chrétienne du monde qui lui imposerait cette attention soutenue au grotesque — spécialité réputée locale. Encore convient-il de s'entendre sur le sens du mot :

I have found that anything that comes out of the South is going to be called grotesque by the Northern reader, unless it is grotesque, in which case it is going to be called realistic.²

Or le « réalisme » du romancier catholique consiste précisément à rendre visible, pour le lecteur qui n'a pas les mêmes repères fixes fournis par l'orthodoxie chrétienne, l'écart qui sépare le monstrueux du « normal » :

My own feeling is that writers who see by the light of their Christian faith will have in these times, the sharpest eyes for the Grotesque, for the perverse, and for the unacceptable. [...] The reason for this attention to the perverse is the difference between their beliefs and the beliefs of their audience.³

Et plus loin encore :

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make them appear as distortions to an audience which is used to seeing them as natural; and he may well be forced to take ever more violent means to get his vision across to this hostile audience. [...] You have to make your vision apparent by shock — to the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures.⁴

Le grotesque serait donc bien un élément de réponse à la question posée plus haut, à condition d'entendre par là tout ce qui contredit la vision chrétienne — et plus spécifiquement catholique — de l'homme. L'homme défiguré, dans tous les sens du terme, par le péché originel : telle serait la vraie nature, qu'on pourrait dire ontologique, du grotesque, évidemment sans rapport avec « The School of Southern Degeneracy » — concept qui avait le don d'exaspérer

¹ *Mystery and Manners*, New York : Farrar, Strauss & Giroux, [1957] 2000, p. 32.

² *Mystery and Manners*, p. 40.

³ *Mystery and Manners*, p. 33.

⁴ *Mystery and Manners*, pp. 33-4.

Flannery O'Connor — et moins encore avec l'« Ecole Gothique » à laquelle une critique selon elle mal avisée la rattache souvent.

Voici donc le lecteur prévenu : l'espace romanesque de Flannery O'Connor a pour limites celles du dogme catholique romain et son imaginaire est fondé sur les vérités théologiques de la Foi — « but particularly on three of them which are basic, the Fall, the Redemption, and the Judgment ».⁵ Redoutable manifeste, maintes fois et imprudemment affirmé, qui pèse sur une œuvre souvent difficile à lire dans les termes suggérés par l'auteur. La critique a fréquemment souligné cette ambiguïté. André Bleikasten, dans une étude très pénétrante, fait observer que ce parti pris qu'a l'auteur de s'afficher comme romancière catholique fait problème. C'est, dit-il, « a hazardous position to adopt : literature and orthodoxy — religious or otherwise — make uneasy bedfellows ».⁶ Plus récemment, Nicolas Witschi formulait ainsi son embarras :

That O'Connor's Catholicism stands as a necessary filter through which to read the work seems undeniable, yet this precondition of reading, coupled with the narrative voice for which O'Connor is justly famous, also presents a distinct problem to readers.⁷

Qu'il s'agisse, en effet, de *Wise Blood* et de *The Violent Bear It Away*, œuvres majeures dont la composition complexe appelle des commentaires nuancés, ou de la vingtaine de nouvelles qui ont fait la réputation de l'auteur, la stricte application d'un tel contrat de lecture peut conduire à des interprétations outrancières ou, d'un point de vue strictement littéraire, difficilement recevables. Une chose est d'écrire spontanément des histoires d'une lugubre noirceur, une autre est d'en donner des commentaires *a posteriori*, fatalement réducteurs ou démesurément doctrinaires, dans le cadre de conférences surtout destinées aux auditoires bien pensants d'universités catholiques. Sans doute serait-il imprudent de n'en tenir aucun compte ; mais il paraît sage de les lire avec un certain recul, sans nécessairement y chercher un sens qui souvent se dérobe, échappe au lecteur le plus réceptif et peut-être à l'auteur elle-même.

Que l'écriture de Flannery O'Connor soit lugubre, nul ne songera à le contester. Peut-être, comme elle le prétend, parce qu'il faut faire la preuve que le monde a vraiment besoin d'être sauvé ? « Redemption is meaningless, unless there is a cause for it in the actual life we live. »⁸ Ou peut-être pour d'autres raisons, plus secrètes et difficiles à élucider. Mais il est vrai que sa vision du monde est assez ouvertement, délibérément, agressivement *monstrueuse*. Moins en raison de la présence de ces êtres difformes ou abîmés dont le Sud s'est, dit-on, fait une spécialité, qu'à cause de l'atmosphère générale de haine, de rage

⁵ *Mystery and Manners*, p. 185.

⁶ « The Heresy of Flannery O'Connor », in Melvin J. Friedman & Beverley Lyon Clark, eds, *Critical Essays on Flannery O'Connor*, Boston : G. K. Hall & C°, p. 138.

⁷ Compte rendu de l'ouvrage de Sarah Gordon, *Flannery O'Connor, the Obedient Imagination*, Athens, Georgia : The University of Georgia Press, 2000, par Nicolas Witschi, *Mississippi Quarterly*, 54 (Summer 2001), 3, 399.

⁸ *Mystery and Manners*, p. 33.

exaspérée, de fureur exaltée ou perverse dans laquelle baignent, et qui anime, les personnages. Des « freaks », bien sûr, il y en a : souvenir du film-culte de Tod Browning ?⁹ Ou concession ironique à la « tradition » sudiste? L'œuvre de Flannery O'Connor, en tout cas, ne manque pas d'être disgraciés, difformes, « anormaux » : depuis l'hermaphrodite de foire qui assume sa monstruosité en l'exhibant dans « A Temple of the Holy Ghost » — soulevant par là-même une forêt de symboles — jusqu'à Sarah la nymphomane de « The Comforts of Home », en passant par Shiftlet le manchot dépravé de « The Life You Save May Be Your Own » et par Hulga, la philosophe à la jambe de bois de « Good Country People ». Les estropiés, physiques ou mentaux, sont toujours l'objet d'une singulière fascination : en témoigne, dans « The Lame Shall Enter First », cette description d'un magasin spécialisé dans les appareillages pour infirmes :

The brace shop was a small concrete warehouse lined and stacked with the equipment of affliction. Wheel chairs and walkers covered most of the floor. The walls were hung with every kind of crutch and brace. Artificial limbs were stacked on the shelves, legs and arms and hands, claws and hooks, straps and human harnesses and unidentifiable instruments for unnamed deformities.¹⁰

L'imaginaire d'un auteur handicapé appelle peut-être ce genre de représentations ; mais Flannery O'Connor les dépasse pour orienter le texte vers des horizons autres que ceux d'un naturalisme obtus. L'objectif de la romancière est de montrer l'autre dimension d'un handicap, le sens caché d'une infirmité : cette jambe de bois du docteur en philosophie athée, Hulga, dans « Good Country People », est aussi le symbole de ce qui, en elle, est pétrifié, fossilisé :

The PhD is spiritually as well as physically crippled. She believes in nothing but her own belief in nothing, and we perceive that there is a wooden part of her soul that corresponds to her wooden leg. Now of course this is never stated. The fiction writer states as little as possible. The reader makes this connexion from things he is shown. [...] As the story goes on, the wooden leg continues to accumulate meaning. And when the Bible salesman steals it, the reader realizes that he has taken away part of the girl's personality and has revealed her deeper affliction to her for the first time.¹¹

Il est vrai que depuis Ahab, les jambes de bois, outre-Atlantique, sont toutes lourdement chargées de symboles... Il en va de même pour ces idiots dignes de Faulkner qui, ici ou là, font tragiquement basculer l'écriture vers le registre de l'inexprimable : l'enfant Bishop, de *The Violent Bear It Away*, ou la fille de Mrs. Carter, si indignement traitée par le même Shiftlet. Ils disent l'innocence, la candeur, l'ingénuité qui, dans un monde pervers, ne peuvent figurer que sous forme d'une pathologie. Mais à côté de ces incarnations du bizarre, du morbide ou de l'insolite, il y a de l'étrange et de l'inquiétant.

Il est étrange et inquiétant qu'il n'y ait jamais, dans toute l'œuvre de Flannery O'Connor, de couple heureux. Ou plus simplement, de couple : pour que s'enclenche l'intrigue, il faut une veuve vieillissante et vaine, en butte dans

⁹ *Freaks*, 1932, distribué par la Metro-Goldwyn-Mayer.

¹⁰ « The Lame Shall Enter First », in *Everything that Rises Must Converge*, New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1993, p. 175.

¹¹ *Mystery and Manners*, p. 99.

la gestion de son domaine, à l'hostilité, à la paresse ou à l'incompétence des fermiers dont elle loue les services ; il faut la génération suivante de fils ou de filles, méprisant, haïssant, narguant leur génitrice au point d'être, parfois littéralement, responsables de sa mort ; ou alors il faut des veufs trop vite consolés, coupables des petites lâchetés de la vie ou du forfait irrémissible des grandes monomanies. Dans tous les cas, le conflit est la règle dans ces familles du Sud désarticulées, brisées, où les générations s'affrontent sur les décombres d'un ordre ancien.

La violence, en surface partout présente, écrase le quotidien. Ici, dans « *A Good Man is Hard to Find* », c'est un criminel endurci récemment échappé de prison, qui exécute froidement les cinq membres d'une même famille — père, mère, grand'mère et enfants — malencontreusement croisés sur sa route et qui l'ont reconnu. Là, dans *Wisblood*, c'est un prédicateur fou qui, pour éliminer un rival misérable, le pourchasse en voiture et l'écrase. Ailleurs, dans « *The Displaced Person* », un tracteur habilement manœuvré se renverse sur un travailleur agricole dont les christiques mérites ont éveillé d'inextinguibles haines. Il faut du cynisme, de la malignité, de la perfidie pour animer ces rurales communautés, et impulser des fables dont une diabolique malfaisance semble être le principal moteur. Pourquoi Mrs. May, dans « *Greenleaf* », meurt-elle dans son champ éventrée par un taureau en liberté ? A cause d'une négligence — si grave qu'on peut la croire intentionnelle — du gérant de la ferme. Qu'est-ce qui pousse dans « *A Circle in the Fire* », ces adolescents hébergés par Mrs. Cope à mettre le feu à la grange où on leur a permis de dormir ? La perversité sans limites de leurs âmes dépravées. Ce qu'un lecteur inattentif pourrait prendre pour le jeu cruel des hasards de la vie combinés à l'inexorable Nécessité (fatales rencontres, accidents mortels, crises cardiaques opportunes et coups de feu mal orientés) est en fait une concaténation diabolique, un enchevêtrement de causes malheureuses et d'effets épouvantables habilement mis en place pour faire fonctionner l'argument central de l'auteur : ce sont les violents qui l'emportent.

Encore convient-il de ne pas faire de contresens sur le titre. *The Violent Bear It Away* pourrait être lu comme le constat affligé d'une situation de fait, comme un procès-verbal naturaliste dressé sous la dictée du désespoir, ayant pour objet de dire la navrance du monde : ce serait faire une erreur majeure d'interprétation. En épigraphe au roman figure un extrait de l'Évangile selon Matthieu :

From the days of John the Baptist until now, the kingdom of heaven suffereth violence and the violent bear it away. Matthew, 11 :12.

[« Or depuis le temps de Jean-Baptiste jusqu'à présent, le royaume des cieux se prend par la violence, et ce sont les violents qui l'emportent » (XI, 12)]

Texte troublant, déconcertant, inquiétant. Que veut dire l'évangéliste ? Que la violence serait, en dernière analyse, autre chose qu'un épouvantable fléau ? Qu'elle serait nécessaire, voire indispensable, au Salut ? Qu'on ne saurait

prétendre au Royaume que par l'usage de la force, pouvant impliquer que l'on souffre (mais aussi que l'on inflige) tourments et peine — jusqu'à donner la mort ? Suggestion obscène, difficile à prendre en compte. Et pourtant ! Toute l'économie du texte semble bien aller dans ce sens.

Tarwater est l'un de ces prophètes inspirés qui ont fait la réputation de la « Bible Belt » — appliquant autour de lui la loi et les dogmes du fondamentalisme le plus strict avec une redoutable assurance — ou, si l'on veut, une foi sans faille. L'importance qu'il attache au baptême est particulièrement obsédante. Hors de ce sacrement initial, point de salut : sentence qu'il faut entendre à la lettre. D'où l'urgence qu'il y a à immerger le plus de monde possible dans les eaux rédemptrices. N'ayant pu, pour des raisons familiales compliquées, baptiser l'enfant Bishop, il confie avant de mourir ce devoir sacré à son petit-neveu, Francis Marion, qu'il a élevé dans la rigueur d'une foi radicale. Mais ce dernier se rebiffe : pris en charge par Rayber — l'intellectuel de service qui a pour fonction de dénoncer tous les obscurantismes — il est sur le point de se laisser convaincre par le discours éclairé de son protecteur quand un soir, il entend le prêche enflammé d'une fillette de dix ans :

“Do you know who Jesus is”, she cried. “Jesus is the word of God and Jesus is love. The Word of God is love and do you know what love is, you people? If you don't know what love is you won't know Jesus when He comes. You won't be ready.”¹²

Scène au regard des Lumières incarnées par Rayber d'un grotesque achevé, où le prédicateur en herbe semble réciter un discours appris par cœur — qui pourtant rappelle au jeune Tarwater sa vocation. Au terme d'une série d'incidents singuliers, le jeune prophète parvient aux fins que son grand'oncle lui avait assignées. Il entraîne l'enfant Bishop, arriéré mental, sur un lac, le baptise en eau profonde — et le noie.

Bien sûr, il existe de théologiques arguments illustrant cette relation directe entre le baptême et la mort. Mais là où la tradition des Eglises parle figurativement, Flannery O'Connor casse le symbole. Comme aussi dans la nouvelle « The River », c'est au sens propre, textuellement, que le baptême conduit à la mort. L'enfant Bevel que Mrs Connin a fait baptiser par un prédicateur ambulante se prend au jeu, retourne au fleuve et interprétant littéralement les propos du baptiste, se met à l'eau et se noie :

He intended not to fool with preachers any more but to Baptize himself and to keep on going this time until he found the Kingdom of Christ in the river. He didn't mean to waste any more time. He put his head under the water at once and pushed forward.¹³

Le lecteur tant soit peu éclairé, qui instinctivement fait siennes les attitudes d'une raisonnable modernité, admire ce qu'il croit être une heureuse dénonciation par l'absurde de ces fous de Dieu qui, au prétexte de sauver les âmes, tuent les corps. Dans cette nouvelle comme dans d'autres, il a tendance,

¹² « The Violent Bear It Away », in *Three By Flannery O'Connor*, Signet Book, p. 382.

¹³ « The River », *Three By Flannery O'Connor*, p. 159.

l'imprudent ! à choisir le camp de ceux qui s'efforcent de porter sur le monde un regard libéré, désaliéné. Quel n'est pas son désenchantement, quand il comprend que ce qu'il prenait pour de l'ironie n'exclut pas, en fait, une sorte de légitimation. Il eût été tellement confortable de penser qu'à ces démentes manifestations de surface correspondait, au profond du texte, le désaveu, à tout le moins la réprobation de l'auteur — *sub specie ironiae*. Mais la fiction de Flannery O'Connor n'a pas pour objet de générer le moindre confort. S'agissant de Bevel, l'auteur a, au cours d'une interview, ce dérangeant commentaire :

Bevel hasn't reached the age of reason; therefore he can't commit suicide. He comes to a good end. He's saved from those nutty parents, a fate worse than death. He's been baptized and so he goes to his Maker; this is a good end.¹⁴

Ne semblerait-il pas qu'elle encourage le lecteur à penser que ce sont les champions de l'obscurantisme qui ont sa faveur ? Qu'en tout cas, elle se sent beaucoup plus proche d'eux, que des acteurs du Sud moderne dans leurs costumes de flanelle grise... Eux sont les vrais « freaks », car dépossédés de l'essentiel et privés de toute vision.¹⁵ Les prophètes en revanche possèdent cette remarquable faculté de voir loin et profond,¹⁶ ils osent dire cette différence essentielle qui nous sépare de nous-mêmes, ils sont des « figures of our essential displacement, images of man forced out to meet the extremes of his own nature ». ¹⁷ Surtout gardons-nous d'en rire ou de les condamner !

When you write about backwoods prophets, it is very difficult to get across to the modern reader that you take these people seriously, that you are not making fun of them, but that their concerns are your own and, in your judgment, central to human life.¹⁸

Faut-il comprendre que ces dangereux égarés, qui vont vociférant de page en page, ne sont pas de sinistres bouffons, mais des messagers porteurs d'une part de lumière et de vérité ? Peut-on admettre qu'ils énoncent, dans un style et une gestuelle imposés par la couleur locale, des vérités universelles ? Ecrire ès-qualités, en tant qu'auteur catholique, dans un contexte social dominé par la tradition évangéliste, posait sans doute un problème de cohérence ; la critique l'a souligné :

Socially, her context was the Bible Belt, and she had a penetrating eye for its grotesqueries — the tent revivals, the child evangelists, the sawdust salvations, and the high admonitions to 'repent or burn in hell'.¹⁹

¹⁴ « An Interview with Flannery O'Connor », in *Conversations with Flannery O'Connor*, Rosemary M. Magee ed., Jackson & London, University Press of Mississippi, 1987, p. 58.

¹⁵ Southern writers may write about men in grey flannel suits, but they must not fail « to see that these gentlemen are even greater freaks than what we are writing about now ». « Southern Writers are stuck with the South », in *Conversations with Flannery O'Connor*, p. 110.

¹⁶ « Prophecy is a matter of seeing far things with their extensions of meaning and thus of seeing far things close up. The prophet is a realist of distances. » *Mystery and Manners*, p. 44.

¹⁷ Cité par Betty Fancher, « My Flannery O'Connor », in *Conversations with Flannery O'Connor*, p. 112.

¹⁸ *Mystery and Manners*, p. 204.

¹⁹ Betty Fancher, « My Flannery O'Connor », p. 113.

On pourrait alors prétendre, à sa décharge, que la romancière utilise en surface les oripeaux sudistes pour vêtir en profondeur un message qui dépasse infiniment le folklore local. Après tout, lorsque la prophétesse en herbe de *The Violent Bear It Away* professe que Jésus est le Verbe de Dieu et que Jésus est amour, elle ne fait qu'énoncer à sa manière, un peu sauvage et très spectaculaire, non médiatisée par l'institution ecclésiale, le fondement de toute doctrine chrétienne. Et si Rayber pense que les parents de la fillette, missionnaires de retour de Chine, sont cupides (« ...the woman was after money. He could hear the beginning click of coins falling into a plate »), il faut admettre que ni Tarwater, ni l'officiant de « The River » ne sont des Elmer Gantry à la Sinclair Lewis, faisant commerce de la Parole et fortune sur le dos d'une clientèle de pauvres hères trop crédules. Il faudrait alors se convaincre que l'allure franchement douteuse de ces « backwood prophets » n'affecte pas la pureté du message qu'ils portent — la ruse de l'écriture consistant à leur faire dire sous couvert de leurs gesticulations exaltées ou de leurs vociférations — la Vérité. A leur mesure, dans la folie et la fureur, il s'agirait de croire qu'ils portent témoignage à la Lumière. Dans le Sud, « we have a sense of the absolute...a sense of Moses' face as he pulverized the idols », nous confie la romancière.²⁰ Moïse dans la Bible Belt... C'est une manière de dire les choses.

Il reste que Tarwater a noyé Bishop. Au regard de la loi humaine comme de la loi divine, il y a là un problème grave. L'appel doit-il fatalement passer par la mort d'un enfant ? Car c'est bien la noyade qui enclenche le mécanisme de conversion — suivie par l'épisode au cours duquel l'homme à la chemise couleur lavande qui prend le jeune homme en stop, le drogue et le viole. Tous les travestissements sont bons, qui permettent au Diable de parvenir à ses fins. Quand il monte dans la voiture également couleur lavande, l'apprenti prophète a le vague sentiment d'avoir vu le conducteur quelque part :

The person who had picked him up was a pale, lean, old-looking young man with deep hollows under his cheekbones. He had on a lavender shirt and a thin black suit and a panama hat. His lips were as white as the cigarette that hung limply from one side of his mouth. His eyes were the same colour as his shirt and were ringed with heavy black lashes.²¹

En fait, c'est surtout sa voix qu'il a déjà plusieurs fois entendue : une voix intérieure, sournoise, continue, prétendument amie, commentant ses actes et ses pensées les plus secrètes.

Look at you, he said, going to that fancy-house of God, sitting there like an ape letting that girl-child bend your ear.²²

²⁰ « Southern Writers are Stuck with the South », p. 109.

²¹ *Three By Flannery O'Connor*, p. 438.

²² *Three by Flannery O'Connor*, p. 399.

Ou encore, la voix de cet étranger rencontré dans un parc, « a man of a generally gray appearance » qui s'assied sur le même banc que lui et croit utile de lui dire ce qu'il pense de la Divinité :

The Lord is not studying about you, don't know you exist, and wouldn't do a thing if He did. You're alone in the world, with only yourself to ask or thank or judge; with only yourself. And me. I'll never desert you.²³

Toujours la même voix, qui lui a parfois parlé par la bouche de Rayber (chacun sait que Satan s'incarne volontiers dans un corps d'intellectuel) et tenté de le faire renoncer à son prophétique projet. En vain... après le crime et cette forme de châtement que représente le viol, vient l'illumination : dans un rougeoyant coucher de soleil d'automne, il voit — ou croit voir — la colonne de feu qui jadis guida les prophètes :

He knew that this was the fire that had encircled Daniel, that had raised Elijah from the earth, that had spoken to Moses and would in the instant speak to him. He threw himself to the ground and with his face against the dirt of the grave, he heard to command. GO WARN THE CHILDREN OF GOD OF THE TERRIBLE SPEED OF MERCY. The words were as silent as seeds opening one at a time in his blood.²⁴

C'est ce que Flannery O'Connor décrit à maintes reprises, dans ses commentaires sur son œuvre, comme le moment de grâce censé renverser, sous sa plume, la dynamique plongeante d'une intrigue catastrophique et soudain autoriser toutes les sublimes. Malgré ce qu'il faut bien appeler son crime, Tarwater sera, comme son grand'oncle, prophète. La violence, infligée ou subie, débouche (fatalement ?) sur la grâce : une grâce (nécessairement ?) réservée à ceux qui savent aller jusqu'au bout de la violence qu'ils portent en eux.

Eh bien, parlons-en, de ce coup de grâce caractéristique de l'écriture de Flannery O'Connor, censé ouvrir sur des profondeurs que la surface naturaliste du texte ne laisserait pas soupçonner. S'il est une œuvre d'où toute idéalisation du réel est exclue, et où le positivisme le plus intransigeant semble être la règle — c'est bien *Wise Blood*. Encore une histoire de prophète — mais d'une toute autre nature : Hazel Motes est le fondateur et apparemment l'unique fidèle d'une nouvelle église, dont il énonce les dogmes à la sortie des spectacles, debout sur le toit d'une antique voiture :

I preach the Church Without Christ. I'm member and preacher to the church where the blind don't see and the lame don't walk and what's dead stays that way. Ask me about that church and I'll tell you it's the church that the blood of Jesus don't foul with redemption.²⁵

Et d'ajouter, avec une ferveur au moins égale à celle des fous de Dieu qui hantent de leurs exhortations exaltées d'autres nouvelles :

I'm going to preach to whoever'll listen at whatever place. I'm going to preach there was no Fall because there was nothing to fall from and no Redemption because there

²³ *Three by Flannery O'Connor*, p. 402.

²⁴ *Three by Flannery O'Connor*, p. 447.

²⁵ *Wise Blood*, in *Three by Flannery O'Connor*, p. 60.

was no Fall and no Judgment because there wasn't the first two. Nothing matters but that Jesus was a liar.²⁶

Sans doute une telle profession de foi n'attire-t-elle pas les foules ; non qu'elle heurte des convictions profondes, enracinées dans un vécu authentique, mais parce qu'elle dérange des habitudes de surface, des idées institutionnellement reçues et transmises, dont le bien-fondé, au Sud pas plus qu'ailleurs, ne se discute. En revanche, elle suscite la convoitise d'un escroc qui propose à Hazel d'organiser une véritable arnaque à la prédication, une association où l'un serait pour le public le faire-valoir de l'autre. Son refus indigné d'intègre mécréant pousse l'aigrefin à louer les services d'un miséreux, trop heureux de gagner sans trop en regarder l'origine quelques dollars. Furieux, le vrai prophète de cette Eglise sans Christ, où les aveugles ne recouvrent pas plus la vue que les infirmes l'usage de leurs jambes et où les morts... restent morts, pourchasse en voiture le malheureux collaborateur de son rival malhonnête — et l'écrase.

Voici donc un texte parfaitement bouché, dont nulle lueur ne vient percer la ténébreuse opacité. Une histoire où, de fait, les aveugles voient, comme Hawks, mais seulement parce qu'ils simulent à des fins cupides la cécité ; et où le salut du monde est pris en charge par une momie simiesque dérobée dans un musée, promue à la dignité de « nouveau Jésus ». Un monde en sa surface grotesque, cruel et pleinement absurde, dépeint avec complaisance, presque avec indulgence, par un auteur soucieux de se concilier les bonnes grâces des lecteurs, sans doute nombreux, tentés par une lecture naturaliste du monde. Un texte où s'additionnent et se renforcent toutes les stratégies du refus, tous les mécanismes de défense mis en place par l'écriture pour éluder ou contourner la tentation du sens. Une histoire qui fait, à sa manière, le récit de la mort de Dieu.

C'est à ce moment-là de total désespoir que surgit la grâce, ou ce que nous sommes invités à considérer comme tel. Hazel achève sur sa personne le geste que Hawks n'a pas eu le courage de mener à son terme : il s'aveugle à la chaux vive, accédant ainsi à une vraie vision des choses. L'expiation prend des formes encore plus extrêmes que le crime : il enroule sur sa poitrine un fil de fer barbelé qu'il porte en permanence sous sa chemise, il se prive de nourriture, il s'expose délibérément aux intempéries et finalement meurt de froid dans un fossé. Mais dans la ténèbre environnante brille un faible point lumineux, une tête d'épingle de lumière qui est, pour sa logeuse qui le veille, comme un commencement :

She sat staring with her eyes shut, into his eyes, and felt as if she had finally got to the beginning of something she could not begin, and she saw him moving farther and farther away, farther and farther into the darkness until he was the pin point of light.²⁷

Enfin quelque chose qui ressemble à une brèche dans la clôture, à une attente de quelque chose qui n'est pas du recommencement quotidien. L'écriture enfin change de registre et s'ouvre sur ce que, faute de mieux, on pourrait

²⁶ *Wise Blood*, in *Three by Flannery O'Connor*, p. 60.

²⁷ *Wise Blood*, in *Three by Flannery O'Connor*, p. 126.

appeler de l'intemporel ou de l'a-historique, au sens où la scène déborde l'histoire, à la fois diégèse et Chronos. Flannery O'Connor, elle, parle de « mystère » :

if the writer believes that our life is and will remain essentially mysterious [...] then what he sees on the surface will be of interest to him only as he can go through it into an experience of mystery itself²⁸.

Tout se passe en tout cas comme si la violence, la haine, le crime, la mort n'avaient pas le dernier mot. D'une phrase, l'auteur renverse la perspective, le texte, jusqu'alors opaque, trouve enfin son minuscule éclat de lumière.

Chaque texte, chaque récit, s'il faut en croire l'auteur, a ainsi sa minute d'aveuglante vérité. Et c'est à la violence qu'il la doit. « In my own stories, I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moments of grace », ²⁹ dit Flannery O'Connor. Car pour elle, l'essentiel est là : savoir accueillir ce qu'elle appelle les « imperceptibles intrusions de la grâce ». ³⁰ Et de préciser :

There is a moment in every great story in which the presence of grace can be felt as it waits to be accepted or rejected, even though the reader may not recognize this moment.³¹

Dans « A Good Man Is Hard To Find », par exemple, c'est l'instant où la grand'mère, avant d'être à son tour assassinée par le Misfit, reconnaît en lui l'un des siens, comprend qu'elle est responsable de lui autant que des membres de sa propre famille et, commente Flannery O'Connor, « joined to him by ties of kinship which have their roots deep in the mystery she has been merely prattling about so far. And at this point, she does the right thing, she makes the right gesture ». Et la romancière d'ajouter : « If I took out this gesture, and what she says with it, I would have no story. What was left would not be worth your attention ». ³²

Dans « The River », c'est le moment où l'enfant Bevel plonge dans l'eau du fleuve à la rencontre du Christ. ³³ Dans « The Artificial Nigger », la grâce inonde inexplicablement Nelson et son grand-père, lorsqu'au détour d'une rue, ils aperçoivent un objet décoratif de jardin, un nègre en plâtre mangeant une tranche de pastèque. Terrassés par une soudaine prise de conscience de l'universelle détresse, ils se réconcilient après une journée de bouderie :

They stood gazing at the artificial Negro as if they were faced with some great mystery, some monument to another's victory that brought them to their common defeat.³⁴

²⁸ *Mystery and Manners*, p. 41.

²⁹ *Mystery and Manners*, p. 112.

³⁰ *Mystery and Manners*, p. 112.

³¹ *Mystery and Manners*, p. 118.

³² *Mystery and Manners*, p. 112.

³³ « The River », *Three By Flannery O'Connor*, p. 159.

³⁴ « The Artificial Nigger », *Three by Flannery O'Connor*, pp. 212-3.

Mr Head, en particulier, qui s'est rendu coupable d'une petite trahison à l'égard de Nelson, comprend soudain à quel point il a toute sa vie — lui qui s'était toujours pris pour un pécheur sans envergure — manqué de charité. Un minuscule incident débouche ainsi sur le réexamen de toute une existence et sur un acte de vraie contrition :

He stood appalled, judging himself with the thoroughness of God, while the action of mercy covered his pride like a flame and consumed it. He had never thought himself a great sinner before but he saw now that his true depravity had been hidden from him lest it cause him despair. He realized that he was forgiven for sins from the beginning of time, when he had conceived in his own heart the sin of Adam, until the present, when he had denied poor Nelson. He saw that no sin was too monstrous for him to claim as his own, and since God loved in proportion as He forgave, he felt ready at that instant to enter Paradise.³⁵

Ici comme ailleurs, un coup de grâce final achève le pécheur, enveloppe le texte dans l'infinie miséricorde divine et met un terme à l'intrigue. On pourrait en citer d'autres exemples : dans « A Temple of the Holy Ghost », c'est le moment où la dignité de l'androgynie est enfin reconnue, lorsqu'il passe du statut de curiosité de foire à celui de « Temple du Saint Esprit ». Dans « A Circle of the Fire », c'est l'instant où Mrs. Cope (au nom chargé de sens) n'arrive plus à faire face, perd sa rigide assurance et sa puritaine bonne conscience — l'instant où le masque tombe et révèle son vrai visage, « the face of the new misery ».³⁶ Dans « The Life You Save May Be Your Own », c'est lorsque Shiftlet, qui vient d'abandonner sa jeune femme handicapée dans un restaurant d'autoroute, comprend soudain que « the rottenness of the world was about to engulf him. »³⁷ Dans « Everything That Rises Must Converge », c'est le moment où Julian voit sa mère, qu'il a traitée sans ménagement toute la soirée, s'effondrer sans vie sur le trottoir et comprend qu'il va entrer « into the world of guilt and sorrow ».³⁸ Même si le titre très Teilhardien de la nouvelle ne renvoie à rien de précis, l'intention de l'auteur reste claire : clore son récit sur une expérience enfin authentique, un instant privilégié où toutes les défenses accumulées cèdent brusquement et où s'impose, dans sa définitive vérité, la vision d'une ouverture, d'une béance sur un réel autre que l'opaque et macabre quotidien.

« When you write fiction, you both reveal and obscure the things you know best or feel most concerned about »,³⁹ écrit la romancière. Tout le travail du texte, de chaque texte, illustre effectivement cette conflictuelle démarche entre le caché et le révélé, entre le mot qui refuse et le discours qui acquiesce, entre le texte qui occulte en surface — et l'épiphanie finale, qui donne accès à

³⁵ « The Artificial Nigger », pp. 213-4.

³⁶ « A Circle of the Fire », *Three by Flannery O'Connor*, p. 232.

³⁷ « The Life You Save May Be Your Own », *Three by Flannery O'Connor*, p. 170.

³⁸ « Everything That Rises Must Converge », in *Everything That Rises Must Converge*, New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1993, p. 23.

³⁹ *Conversations with Flannery O'Connor*, p. 103.

d'insoupçonnées profondeurs. L'écriture dissimule jusqu'au dernier instant la grâce, pour rendre son improbable venue plus étonnante encore, plus violente et plus efficace.

L'écriture de Flannery O'Connor dissimule : il faut oser le terme, en lui donnant, au moins provisoirement, son plein sens. Au demeurant, de quelle écriture pourrait-on dire qu'elle est innocente ? Il y a toujours une stratégie sous-jacente, une politique de la plume au service d'une ambition — fût-elle aussi modeste que celle qui vise le bon fonctionnement d'une intrigue. Cette ambition, « to make stories work », Flannery O'Connor l'a au plus haut degré. Elle écrit :

I often ask myself what makes a story work, and what makes it hold up as a story, and I have decided that it is probably some action, some gesture of a character that is unlike any other in the story, one which indicates where the real heart of the story lies.⁴⁰

Et plus loin :

To make stories work, I have discovered that what is needed is an action that is totally unexpected, yet totally believable, and I have found that, for me, this is always an action which indicates that grace has been offered. And frequently it is an action in which the devil has been the unwilling instrument of grace. This is not a piece of knowledge that I consciously put into my stories; it is a discovery that I get out of them.⁴¹

Faire fonctionner une histoire : telle est sa préoccupation majeure, combien légitime pour un auteur ! Mais on est alors en droit d'estimer qu'il y a une part de fabrication autant que d'inspiration dans son écriture, et il peut être légitime de ne pas la prendre au mot, lorsqu'elle prétend que la grâce intervient dans ses nouvelles à son insu. L'approche littéraire ignore l'argument théologique et professe, en l'occurrence, que la grâce fait partie de l'écriture, que *la grâce est écriture* ; que c'est l'écriture qui crée ces effets de profondeur, facilement opposables à des effets de surface ; et que c'est bien l'auteur qui délibérément dissimule l'effet de grâce jusqu'au terme d'un récit dans ses grandes lignes d'inspiration naturaliste. A des fins apologétiques ? Il n'est pas interdit de le croire. Car une manière possible de lire Flannery O'Connor est de voir en elle l'auteur de textes conçus pour piéger le mal-pensant — l'installant d'abord dans un contexte de familière violence, en compagnie de grotesques, dans un carnavalesque décor de sublunaire non-sens, pour le faire buter, en fin de course, sur du « mystère », un point de lumière, une signifiante. *In cauda... sanctimonia*. Contre son gré, à son insu, le mécréant lecteur est à chaque dénouement invité à réviser son système de représentation du monde et peut-être même convié au même autel que les androgynes, les nègres artificiels ou autres, les unijambistes, les attardés, les infirmes de toute nature et tous les éclopés du monde, pour y communier non pas sous les espèces de l'ironie, à quoi il était préparé, mais sous celles de l'universelle agonie.

⁴⁰ *Mystery and Manners*, p. 111.

⁴¹ *Mystery and Manners*, p. 118.

Quand bien même l'auteur n'aurait pas ce souci d'évangéliser son lecteur, il reste qu'elle semble considérer la nouvelle comme un lieu de confrontation, où elle met en présence des forces plutôt que des personnages, et fait entrer en lice, dans cet espace sudiste qui figure la liberté humaine, le Christ et Satan. Entreprise certes concevable — Milton est dans toutes les mémoires — mais qui suppose chez qui lit Flannery O'Connor la volonté, à tout le moins la capacité de se référer à un hors-texte tu, seul capable de donner au texte son plein sens. Tout, dans « A Good Man is Hard to Find », renvoie à cet homme caché, désiré, difficile à trouver. En l'occultant, l'auteur, tacitement, le convoque. Ces pitoyables énergumènes qui peuplent son œuvre, ces jeunes excités, ces vieux forcenés, tous ces navrants personnages qui vivent de vérités dégradées et nous ressemblent comme des frères ont pour évidente fonction de désigner Celui qui, tout compte fait, n'est pas si difficile à trouver, d'un implicite *Ecce Homo*. Quant au Diable, il est partout dans le texte — comme il est partout dans le monde. Sa présence intra-diégétique est attestée ici ou là par une voix intérieure, par exemple inspirant au jeune Tarwater, dans *The Violent Bear It Away*, ou à Thomas, dans « The Comforts of Home », des pensées infâmes et des actes abjects. La voix mythique du Tentateur, audible depuis l'aube des Temps, à laquelle les personnages résistent à proportion de la grâce reçue et acceptée. Et si la voix reste sans effet, l'homme à la chemise couleur lavande passe à l'acte. L'auteur constate :

I have found in short, from reading my own writing, that my subject in fiction is the action of grace in territory held largely by the devil.

Et d'ajouter, désabusée :

I have also found that what I write is read by an audience which puts little stock either in grace or the devil.⁴²

Aveu somme toute bienvenu, qui rend à cette œuvre singulière une dimension presque ordinaire. On peut donc lire Flannery O'Connor sans nécessairement partager sa foi rude, rêche et fervente ; ou l'idée qu'elle se fait d'une Grâce qui déconcerte par sa préconciliaire exigence... A dire vrai, cette Grâce-là, dont semblent si friands les « backwoods prophets », cette Grâce d'écriture qui intervient diégétiquement toujours au meilleur moment pour que la nouvelle ou l'intrigue du roman fonctionne — ne semble pas, quoiqu'en ait l'auteur, très catholique, au sens le plus populaire du terme. Car n'est-il pas légitime de croire, au moins d'espérer, que le Royaume — s'il existe — est ouvert non seulement à ceux qui le forcent, mais aussi aux doux, aux humbles de cœur, aux miséricordieux et aux débonnaires ? On pourrait citer Matthieu à l'appui, aussi, d'une telle déraisonnable espérance.

⁴²*Mystery and Manners*, p. 118.