



HAL
open science

Péripéties et revirement : Figures de la surprise chez Flannery O'Connor

Frédérique Spill

► **To cite this version:**

Frédérique Spill. Péripéties et revirement : Figures de la surprise chez Flannery O'Connor. The Complete Stories of Flannery O'Connor, Marie-Claude Perrin-Chenour, ed., 2004. hal-03341307

HAL Id: hal-03341307

<https://u-picardie.hal.science/hal-03341307>

Submitted on 13 Sep 2021

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.

LECTURES D'UNE ŒUVRE
THE COMPLETE STORIES

DE FLANNERY O'CONNOR

Ouvrage collectif
coordonné par Marie-Claude Perrin-Chenour

Ineke BOCKTING
Isabelle BOOF-VERMESSE
Lara DELAGE-TORIEL
Emmanuelle DELANOË-BRUN
Brigitte FÉLIX
Aurélie GUILLAIN
Élisabeth LAMOTHE
Gwen LE COR
Marie LIÉNARD
Jennifer MURRAY
Bernadette RIGAL-CELLARD
Agnès ROCHE-LAJTHA
Frédérique SPILL
Anne-Laure TISSUT
Sophie VALLAS

ÉDITIONS

DU TEMPS

Table des matières

Illustration de couverture :
Anonyme, Oiseaux et feuilles, encadrant le début du texte de saint
Augustin *La Cité de Dieu*, XV^e siècle (détail). Bibliothèque municipi-
pale de Besançon.

Avant-propos 5

MYTHES ET RELIGION

<i>Anagogy in Flannery O'Connor's fiction: an analysis of "A Temple of The Holy Ghost"</i> Bernadette Rigal-Cellard	7
<i>The Shadow Within: Paradox in "Greenleaf"</i> Agnès Roche-Lajtha	19
<i>"Parker's Back": from the Skin Inwards</i> Ineke Bockting	38

LE SUD LITTÉRAIRE

<i>The Fall in Flannery O'Connor's Short Stories</i> Jennifer Murray	53
<i>Reading Nature imagery in Flannery O'Connor's Short Stories</i> Élisabeth Lamothe	65
<i>Le paon, le Noir des villes et le Noir des champs : regard sur quelques spécimens du bestiaire coloré des nouvelles de Flannery O'Connor</i> Sophie Vallas	80
<i>La divine comédie du grotesque</i> Marie Liénard	92

DE LA LETTRE À LA VISION

<i>« La Lettre tue » : littéralité et allégorie dans les nouvelles de Flannery O'Connor</i> Isabelle Boof-Vermeesse	109
<i>"A Matter of Seeing": Vision in Flannery O'Connor's Stories</i> Lara Delage-Toriel	127
<i>Collisions et scandales : les chocs dans les nouvelles de Flannery O'Connor</i> Aurélien Guillain	139 ✓
<i>Péripéties et revirements : figures de la surprise chez Flannery O'Connor</i> Frédérique Spill	152

ISBN 2-84274-304-0

© éditions du temps, 2004.
22 rue Racine, Nantes (44).

Catalogue : www.editions-du-temps.com - Portail : www.edutemps.fr

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustration.

SUR QUELQUES ASPECTS DE LA FORME

<i>Flannery O'Connor et la séduction du lecteur</i> Anne-Laure Tissut.....	163 ✓
<i>Sur quelques aspects du dialogue</i> <i>dans les nouvelles de Flannery O'Connor</i> Brigitte Félix.....	180 ✓
<i>Storytelling and the interplay of voices</i> <i>in Flannery O'Connor's Short Stories</i> Gwen Le Cor	194 ✓
« Un gloussement de tonnerre » : <i>l'humour catastrophe de Flannery O'Connor</i> Emmanuelle Delanoë-Brun.....	204

Avant-propos

Flannery O'Connor est un écrivain paradoxal. Ses nouvelles s'arrêtent au seuil de l'unique sujet qui compte à ses yeux : la révélation divine. Sans doute parce que le Mystère de Dieu est irreprésentable et qu'il serait présomptueux de la part d'un écrivain, simple mortel, de se mesurer à Sa Puissance. C'est tout le sens de son dernier texte, « Parker's Back », qui fustige cette vanité humaine, résumant ainsi le propos de l'ensemble de l'œuvre.

Puisque le Mystère n'est pas à sa portée, elle se contentera des Mœurs (« Manners »). Si le Paradis lui échappe, elle se complaira dans la description minutieuse de ces Enfers quotidiens ou de ces Purgatoires ordinaires que sont nos vies terrestres. Ce matériau impur, elle le pétrit et elle le tord, comme un sculpteur la glaise, faisant surgir des figures hideuses, des monstres familiers qu'elle gratifie parfois *in extremis* d'une illumination, d'un éclair de beauté.

Ses personnages, tous désespérément seuls, prisonniers sous leur cloche de verre, croient agir sur le monde mais ne parviennent qu'à révéler leur impuissance pathétique. Sur ces pantins bouffis d'orgueil, elle porte un regard amusé et cruel, détaillant les rituels rances de « couples » familiaux confits dans leur haine réciproque. Une haine qui accapare leur imagination et dévore leur vie au point qu'ils en deviennent sourds et aveugles, incapables de percevoir les signes de la Présence Divine dans le monde.

La cécité qui les affecte est emblématique de celle de l'Homme moderne, Œdipe errant dans un monde vidé de sens, et, par bien des côtés, l'œuvre de Flannery O'Connor semble s'inscrire dans le droit fil de la « littérature de l'absurde », caractéristique de l'après-guerre. Le désespoir et la solitude n'y sont pas moindres. Et l'enfermement dans les solutions faciles du prêt-à-penser religieux ou politique ne s'y révèle pas moins tentant. Car ses personnages, en mal de repères, sont enclins à se laisser séduire par toutes les explications totalisantes du monde qui leur promettent le paradis.

Mais Flannery O'Connor a pitié de ses lecteurs. Sans didactisme pesant, mais par un simple effet de grossissement à la loupe, elle s'emploie à faire de ses œuvres des armes efficaces produisant le même choc porteur de Vision que le livre rageusement lancé par Mary Grace au visage de Mrs. Turpin dans la nouvelle, « Revelation ». Le but est de réveiller le lecteur de sa torpeur et de provoquer une prise de conscience, non pas pour le rassurer ni pour lever le doute sur l'indignité

Péripéties et revirements : figures de la surprise chez Flannery O'Connor

Frédérique Spill

Ancienne élève de ENS Fontenay-St-Cloud et professeur agrégée d'anglais, Frédérique Spill enseigne la littérature américaine à l'université de Paris VIII en qualité d'ATER. Elle consacre ses recherches de Doctorat à l'œuvre de William Faulkner.

La plupart des nouvelles de Flannery O'Connor se structurent autour d'un accident majeur, un événement imprévu et subit qui survient et rompt une certaine uniformité, un semblant d'harmonie, en entraînant des conséquences malheureuses : car la surprise chez O'Connor est rarement agréable. À la fois stratégie narrative et effet produit sur le lecteur, la surprise prend la forme de revirements impromptus, qui ne sont pas toujours décelables à la première lecture, ou de péripiéties centrales, points culminants de la tension narrative, qui font basculer le récit d'une apparente normalité à un état de crise caractéristique. Avant que le terme ne prenne un sens élargi¹, Aristote définissait la péripiétie, procédé originellement dramatique, comme « un retournement des actes vers le contraire² », comme un processus dont le résultat est à l'opposé des attentes des personnages et des spectateurs / lecteurs. Les nouvelles d'O'Connor sont en effet jalonnées d'attentes dérompées : mais bien avant que la boîte à surprises ne projette pantins grotesques ou objets inattendus à la figure de celui qui l'ouvre et que la péripiétie n'exécute son stupéfiant revirement, la surprise est souvent inscrite dans la trame du texte à l'état d'amorce, sous la forme de germes.

Moissons imprévisibles

L'occupation favorite de Norton, le petit garçon endeuillé par la disparition de sa mère et délaissé par un père gonflé d'orgueil dans « *The Lame Shall Enter First* » (1962), consiste à vendre des graines : « That afternoon Norton was alone in the house, squatting on the floor of his room arranging packages of flower seeds in rows around himself¹. » (452). Alors que s'ouvre la nouvelle, il est impossible de déterminer ce que ces graines engendreront : mais il apparaît progressivement que c'est Rufus Johnson, mauvaise graine, qui avec le concours aveuglé de son bienfaiteur, fera germer dans l'esprit de l'enfant les fleurs du mal, les idées morbides qui culmineront dans la scène finale. Autre image, autre trace du dénouement à venir : ce n'est guère un hasard si c'est Rufus Johnson qui, littéralement, détient la clé du récit :

I gave Rufus a key to this house when he left the reformatory - to show my confidence in him and so he would have a place he could come to and feel welcome any time. He didn't use it, but I think he'll use it now because he's seen me and he's hungry. And if he doesn't use it, I'm going out and find him and bring him here. (446)

Ce passage contient effectivement l'une des *clés* principales de la nouvelle : sous la forme d'amorces, toutes les dynamiques des surprises à venir sont déjà en place, prêtes à germer, à travers le thème de la confiance aveugle qui invite à l'abus de confiance, l'annonce sous forme hypothétique de l'entrée en scène de Rufus Johnson, et l'affirmation de la détermination de Sheppard à réformer Johnson en lui consacrant tout son temps, son attention et son énergie. Sous une forme encore elliptique, Rufus Johnson est ainsi d'emblée présenté non seulement comme l'acteur mais aussi comme l'enjeu des multiples revirements qui constituent la trame de la nouvelle. Les graines, la clé s'analysent rétrospectivement comme des catalyseurs de la surprise, mais lors d'une première lecture, ces motifs apparaissent simplement comme ce que Gérard Genette appelle de « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la "préparation"² ». Si la surprise est ainsi amorcée, elle n'est par définition aucunement annoncée. Elles-mêmes figures de la surprise, la graine (à quel fruit étrange donnera-t-elle naissance ?) et la clé (à quoi donne-t-elle accès ?) préparent le terrain de la surprise.

1. Voir Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique* : « la péripiétie est une phase de l'action où se produit un changement important, prompt, et ne pouvant être prévu avec certitude. » (1124)
2. Aristote, *Poétique*, chapitre XI.

1. Voir aussi : « "What are you going to do today?" Sheppard asked to get his mind on something else. The child ran his arm across his eyes. "Sell seeds," he mumbled. » (448).
2. Genette, *Figures III*, 112.

Dans son essai intitulé « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes définit la finalité des fonctions, expression désignant les plus petites unités narratives significatives, de la manière suivante : « L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard » (16). En d'autres termes, le récit contient en puissance toutes les composantes de ses revirements structurels. La surprise provient précisément du fait que la germination de ces graines, son heure, son lieu, son résultat, restent malgré quelques indices ténus, indéterminés jusqu'au dernier moment. Ainsi, dans « Greenleaf » (1956), Mrs. May ne peut jamais tout à fait prévoir ce que ses champs produiront : « One morning she had been out to inspect a field that she had wanted planted in rye but that had come up in clover because Mr. Greenleaf had used the wrong seeds in the grain drill. » (316). Seigle ou trèfle : chez O'Connor, entre les attentes suscitées et le résultat qui s'impose, il y a souvent un abîme – c'est de cet espace que surgit la surprise.

À leur petite échelle, de nombreux titres et noms propres reflètent les mécanismes de la surprise chez O'Connor : ils fonctionnent souvent comme des antiphrases ou comme d'ironiques contre-programmes. L'effet d'annonce des titres et noms est presque systématiquement démenti, voire contredit, par la posture ironique du narrateur : ainsi dans « A Stroke of Good Fortune » (1949), Ruby se targue avec snobisme d'avoir un époux urbain et heureux en affaires, grâce auquel elle est la seule de sa famille à avoir échappé à la misère de Pitman, le trou de campagne où elle a été élevée. Or le nom de ce mari idéal est Bill Hill, ce en quoi il s'apparente aux deux adolescents rustauds de « A Temple of the Holy Ghost » (1954) qui, pour séduire deux lycéennes venues passer le week-end à la campagne, chantonnent « a hill-billy song » (240), chanson folk, mais aussi littéralement : une chanson de péquenauds. Bill Hill n'est donc pas celui que Ruby voudrait qu'il soit : contredisant le portrait flatteur qu'elle dresse de lui, il s'avère être en stricte adéquation avec les implications contenues dans son nom. « A Temple of the Holy Ghost » fonctionne de manière similaire selon un principe d'inversion : le décalage entre le titre, massif et solennel, et la teneur de la nouvelle, dès la première phrase, crée la surprise : « All weekend the two girls were calling each other Temple One and Temple Two, shaking with laughter and getting so red and hot that they were positively ugly, particularly Joanne who had spots on her face anyway. » (236). En effet, si les deux adolescentes ingrates et gloussantes (noter la répétition de *giggle* tout au long de la nouvelle) se surnomment respectivement « Temple », c'est pour tourner en dérision

les bons préceptes qui leur sont inculqués à l'internat¹, où le temple du Saint-Esprit désigne métaphoriquement le corps des jeunes filles. Comme c'est le cas pour Temple Drake, héroïne peu chanceuse à l'arrière des automobiles, « corps-sanctuaire² » profané dans le roman de William Faulkner précisément intitulé *Sanctuaire* (1931), l'évocation du temple ne prend tout son sens qu'à la perspective de sa dégradation. Structurellement, la surprise provient ici des revirements qui résultent du jeu de l'ironie, de la contradiction entre ce qui est dit et ce qui est donné à entendre³. Thématiquement, le surgissement de la péripiétie qui fait basculer le récit de l'ordinaire à l'extraordinaire correspond au passage d'un ordre apparemment immuable au chaos le plus noir ; il est le plus souvent provoqué par un geste d'une improbable violence.

Ordre et désordre

Les personnages sur lesquels sont centrées les nouvelles d'O'Connor, par opposition aux personnages secondaires qui font figure de satellites, partagent invariablement un goût prononcé pour l'ordre. Le maintien de cet ordre dépend d'une hiérarchisation sociale rigide distinguant implacablement classes et races : l'idéal traditionaliste et conservateur d'un monde constitué de strates hermétiques les unes aux autres n'est nulle part aussi clairement défini qu'à travers le personnage de Mrs. Turpin dans « Revelation » (1964). Lors des dialogues nocturnes qu'elle entretient de manière fantasmagorique avec Jésus, cette dernière se félicite constamment que l'ordre des choses soit en sa faveur :

Sometimes Mrs. Turpin occupied herself at night naming the classes of people. On the bottom of the heap were most

1. « Sister Perpetua, the oldest nun at the Sisters of Mercy in Mayville, had given them a lecture on what to do if a young man should [...] "behave in an ungentlemanly manner with them in the back of an automobile." Sister Perpetua said they were to say, "Stop sir! I am a Temple of the Holy Ghost!" and that would put an end to it. » (238)
2. Voir André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, 245.
3. La transformation volontaire de Joy en Hulga dans « Good Country People » (1955), ce dernier nom imitant phonologiquement l'adjectif *ugly*, qui est le plus souvent associé à l'évocation de la jeune fille (voir notamment pages 275), préfigure la volte-face opérée par le titre de la nouvelle, dont la surprise majeure tient au fait que le vendeur de bibles, Manley Pointer, prototype même du brave garçon inoffensif, se transforme subitement en pervers polymorphe. Dans une certaine mesure, Joy-Hulga annonce en le décryptant le processus ironique de la surprise qui donne pour beau ce qui est laid et dissimule le monstrueux sous l'apparence de la normalité : « Mrs. Hopewell was certain that she had thought and thought until she had hit upon the ugliest name in any language. Then she had gone and had the beautiful name, Joy, changed without telling her mother until after she had done it. Her legal name was Hulga. » (274). D'une certaine manière, en choisissant délibérément un nom qui lui convient mieux, Joy-Hulga renverse l'ironie, elle réinverse le principe d'inversion sémantique : or deux négations équivalent à une affirmation, elle rétablit ainsi le tir. Elle est laide, bancale, frustrée et malheureuse : aussi n'est-il pas surprenant qu'elle se reconnaisse en Hulga plutôt qu'en Joy.

colored people, not the kind she would have been if she had been one, but most of them; then next to them - not above, just away from - were the white-trash; then above them were the home-owners, and above them the home-and-land owners, to which she and Claud belonged. Above she and Claud were people with a lot of money and much bigger houses and much more land. (491)

Les alternatives vertigineuses que lui propose en rêve la figure du Christ¹ la grisent et la bercent dans un contentement béat. La préoccupation majeure de Mrs. Turpin est que chacun soit bien à sa place et ne songe qu'à y rester ; aussi est-elle gênée par le fait qu'en vertu de caractéristiques qui leur sont propres, certains individus résistent à toute forme d'étiquetage, introduisant le doute et la surprise dans un édifice qui se veut rigide et figé. La perméabilité sociale est un concept qui perturbe profondément Mrs. Turpin : sa vision du monde est ainsi sous-tendue par un vague malaise lié au fait que les choses ne sont pas toujours aussi rigoureusement tranchées qu'elle le souhaiterait et que certains, défiant sa logique fondée sur la suprématie des apparences, n'ont pas l'air de ce qu'ils sont². Dans la salle d'attente du cabinet médical, la fille de « la dame élégante aux cheveux gris » (488) constitue ainsi pour elle une énigme insoluble : comment une jeune fille de si bonne famille peut-elle être si ingrate, c'est-à-dire à la fois aussi disgracieuse (on peut à ce titre repérer la répétition insistante de l'adjectif « ugly ») et aussi peu reconnaissante (« ungrateful », 499) ? L'étrangeté de cette jeune bourgeoise est confirmée par l'improbable parenté qui semble la lier à la jeune mère « white trash » ; toutes deux sont unies par une réaction similaire : « Everybody in the office laughed except the white-trash and the ugly girl³ » (496), voire par une même communauté d'esprit⁴. Il n'est donc guère surprenant que la péripétie

1. Voir notamment « "There's only two places available for you. You can either be a nigger or white-trash" » (491) ; « What if Jesus had said, "All right, you can be white-trash or a nigger or ugly!" » (492) ; « When I think who all I could have been besides myself and what all I got, a little of everything, and a good disposition besides, I just feel like shouting, "Thank you, Jesus, for making everything the way it is!" It could have been different! » (499). On peut noter que l'autosatisfaction de Mrs. Turpin va de pair avec un mépris féroce pour les gens qui sont moins gâtés par la vie qu'elle ne l'est, mépris qui contredit implacablement la charité toute chrétienne dont elle se vendique par ailleurs.
2. « But here the complexity of it would begin to bear in on her, for some of the people with a lot of money were common and ought to be below she and Claud and some of the people who had good blood had lost their money and had to rent and then there were colored people who owned their homes and land as well. » (491)
3. Voir aussi : « Everybody laughed except the girl and the white-trash. » (498). L'interchangeabilité des deux groupes nominaux autour de la conjonction de coordination « et » dans ces deux citations semble confirmer l'idée qu'en dépit de la différence de leurs origines sociales, ces deux femmes évoluent sur un même plan, remettant en question toute tentative de catégorisation superficielle.
4. Après l'agression dont Mrs. Turpin est la cible, agression par laquelle la jeune bourgeoise exaspérée par sa vanité tente de lui rabattre le caquet, l'attitude de la jeune mère jusqu'alors systématiquement dédaignée par les braves dames mieux loties qu'elle semble témoigner d'une approbation admirative et inconditionnelle : « The white-trash woman did not take her eyes off the girl » (501).

qui divise la nouvelle en deux temps et fait irrémédiablement basculer la confiance aveugle du personnage principal¹, provienne de cette jeune fille dont la seule existence constitue une surprise désagréable, un défi à l'ordre prôné par Mrs. Turpin et ses semblables.

Mrs. May dans « Greenleaf » partage avec Mrs. Turpin la crainte obsessionnelle que ses privilèges, garantis par l'ordre établi, ne soient usurpés. Son inquiétude de voir la famille Greenleaf empiéter irrémédiablement sur son territoire est à la fois matérialisée et symbolisée par la couleur verte, qui semble peu à peu gagner du terrain à mesure que la nouvelle progresse. En écho au titre de la nouvelle et à la répétition du nom de famille des métayers, les touches de vert se multiplient en s'élargissant : « green rubber curlers » (311), « a scene of indistinct grays and greens » (321), « two pale green pastures » (321) pour culminer dans la scène finale, qui se joue dans une arène verte (« a green arena », 331), où Mrs. May finit écrasée sous le poids d'un taureau². Le titre de la nouvelle fait de « Greenleaf » un concept à valeur d'absolu : plutôt qu'une référence explicite à Mr. Greenleaf ou aux siens³, il peut en effet être interprété comme l'évocation de la hantise malade de Mrs. May de perdre son exploitation agricole. Cette hantise prend pour Mrs. May la forme d'un fantasme de sa propre disparition, celle de ses fils et de son domaine, tous littéralement « mangés » par le taureau : « eating everything until nothing was left but the Greenleafs on a little island all their own in the middle of what had been her place » (312)⁴ ; dans sa vision, seule perdure la famille Greenleaf. La crainte qu'entretient Mrs. May de voir s'éteindre son clan et ses privilèges est nourrie par un vif sentiment de jalousie, pourtant inavouée, à l'égard des jumeaux Greenleaf. Mrs. May considère que ces derniers ont eu une chance inouïe d'être appelés à servir leur pays, ce qui leur a permis de se fondre dans la masse des jeunes Américains engagés dans l'armée, où ils ont troqué leur identité de petits blancs pauvres⁵ contre une

1. Le basculement s'opère page 499.
2. Le taureau (dont on n'est guère surpris qu'il appartienne aux Greenleaf, ce qui fait de lui un envoyé, un messenger des Greenleaf), figure mâle par excellence, incarne l'obsession de Mrs. May : c'est lui qui viendra mettre un terme définitif à son règne de « quinze ans » sur un monde d'hommes. L'expression « fifteen years » fait d'ailleurs constamment retour, désignant avec insistance l'âge de la relation de Mrs. May avec ses employés tout en marquant la durée de son chemin de croix, au moment même où il s'achève. Surgissant de la nuit (première scène) ou du bois (dernière scène) pour bouleverser l'ordre des choses, le taureau apparaît comme une personnification de la surprise.
3. La nouvelle ne s'intitule pas « Mr. Greenleaf » ou « The Greenleafs » et, au premier abord, le sens de son titre demeure résolument opaque.
4. Autre variante de ce fantasme (ou prémonition) de disparition : « Over the years they had been on her place, Mr. and Mrs. Greenleaf had aged hardly at all. 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. When she was dead and gone from overwork and worry, the Greenleafs, healthy and thriving, would be just ready to begin draining Scofield and Wesley. » (319)
5. Les expressions « redneck » et « white trash » apparaissent en filigrane : « They were long-legged and raw-boned and red-skinned » (317) ; on trouve une occurrence du mot « trash » page 318.

image plus flatteuse que Mrs. May, animée par un vif sentiment d'injustice, considère comme imméritée. On peut repérer les champs lexicaux du déguisement et de la dissimulation¹ témoignant du regret de Mrs. May, filtre de perception, que les distinctions entre classes sociales ne soient pas marquées de manière plus évidente, qu'en dépit d'origines modestes, de jeunes gens puissent accéder à une certaine « uniformité » et que des fils de paysans puissent ainsi usurper un destin heureux qui lui paraît réservé à des âmes plus nobles qui s'expriment en un bel anglais (par opposition à l'idiome qu'elle désigne dédaigneusement par la formule « Greenleaf English² » pages 318 et 327). Le sens aigu de la hiérarchie qui domine la perception qu'a Mrs. May de la valeur des êtres est ainsi mis à mal. Son ressentiment à l'égard de ce qu'elle perçoit comme un arrivisme contre nature rappelle l'accueil qui est fait par la vieille aristocratie terrienne du comté de Jefferson (représentée par la famille Varner) au clan Snopse, petites gens sans envergure qui, dans les romans de Faulkner, créent la surprise en accédant peu à peu à toutes les positions clés de la communauté³ par la force de leur ambition et de leur culot : « "And in twenty years," Mrs. May asked Scofield and Wesley, "do you know what those people will be?" "Society", she said blackly. » (318). La péripétie finale de « Greenleaf » peut ainsi se lire comme le résultat de l'enchevêtrement de plusieurs réseaux de symboles et d'images qui construisent un ordre, celui du règne de quinze ans de Mrs. May sur son exploitation agricole tout en introduisant subrepticement les éléments de désordre qui le bouleverseront de manière aussi subite qu'irréversible.

La surprise dans les nouvelles de O'Connor s'accompagne souvent de gestes d'une rare violence : évention de Mrs. May par le taureau qui incarne toutes ses phobies, meurtre à la chaîne de tous les membres d'une famille sur la route des vacances, bagarre mortelle entre un grand-père et sa petite-fille préférée, matricide, suicides d'enfants⁴ ; on

1. « ... disguised in their uniforms, they could not be told from other people's children. They had married nice girls who naturally couldn't tell that they murdered the king's English or that the Greenleafs were who they were » (318) ; « nothing marked it [the house] as belonging to Greenleafs » (323), c'est moi qui souligne. Mrs. May regrette en définitive que chacun ne porte pas la marque de sa classe sociale comme un stigmate indélébile.
2. Sur le front, les jumeaux Greenleaf se sont fait remarquer par leurs hauts faits, ce qui leur vaut à chacun une pension gouvernementale confortable (que, comble de l'ironie, elle contribue à payer) qui leur a permis de s'élever au statut de propriétaires : « The two of them were living now about two miles down the highway on a piece of land that the government had helped them to buy and in a brick duplex bungalow that the government had helped to build and pay for. » (318)
3. « Snopes can come and Snopes can go, but Will Varner looks like he is fixing to snopes forever. Or Varner will Snopes forever - take your pick. What is it the fellow says? off with the old and on with the new... » (*The Hamlet* [1940], 179). Chez Faulkner comme chez O'Connor, l'intrusion puis l'ascension inexorable des petites gens comme les Snopes ou les Greenleaf marquent les esprits de telle manière que le nom propre porté par le clan passe dans le langage courant comme pour désigner une maladie contagieuse.
4. Voir respectivement : « Greenleaf », « A Good Man is Hard to Find », « A View of the Woods », « The Comforts of Home », « The Lame Shall Enter First » et la dernière scène de « The River », où

pourrait ainsi multiplier les exemples de péripéties où l'ordre laisse place au chaos dans une mare de sang. Au moment même où, comme frappé de stupeur devant un déchaînement de violence aussi imprévu, le lecteur découvre ce que cachait la nouvelle, il est pris en flagrant délit d'étonnement face à ses propres impressions, où l'horreur se mêle au rire. La surprise du lecteur n'est pas une mais équivoque : en accompagnant le bouleversement opéré par la violence d'une décharge qui prend la forme inattendue du rire, l'humour noir rompt brutalement les attentes plus ou moins conventionnelles du lecteur tout en mettant en branle le sérieux de la vie et de la mort.

/ Le choc du livre

Le choc du lecteur face au changement soudain éprouvé par le récit et l'arrière-goût doux-amer qui prolonge la lecture se trouvent en quelque sorte matérialisés dans « Revelation » à travers la scène du livre littéralement jeté au visage de Mrs. Turpin par la jeune bourgeoise excédée par tant de suffisance et de stupidité : cette scène peut en effet se lire comme une petite parabole ironique sur l'impact des livres.

Le choc du livre¹ modifie la vision des choses de Mrs. Turpin de manière physiologique :

All at once her vision narrowed and she saw everything as if it were happening in a small room far away, or as if she were looking at it through the wrong end of a telescope. [...] Mrs. Turpin's vision suddenly reversed itself and she saw everything large instead of small². (499),

mais aussi symbolique : « There was an instant when she was certain that she was about to be in an earthquake » (499). Sa hiérarchisation du monde est en effet sur le point de subir un raz-de-marée idéologique. La rencontre frontale avec le livre (dont le titre : *Human Development*, paraît fort à propos), symbole d'une intelligence plus généreuse et plus avisée qui n'en est pas moins à court de mots devant tant d'hypocrisie, est la source d'une surprise qui prend la forme saisissante d'une « révélation³ » : « There was no doubt in her mind that the girl did know her, knew her in some intense and personal way, beyond time and place and condition. » (500). Mrs. Turpin se trouve en quelque sorte mise à nu par un regard lucide (on peut d'ailleurs repérer les

l'effroi du lecteur trouve un écho dans la surprise de Bevel qui est en train de se noyer : « For an instant he was overcome with surprise: then since he was moving quickly and knew he was getting somewhere, all his fury and fear left him. » (174)

1. « The book struck her directly over her left eye. » (499)
2. Dans les prémisses d'une autre révélation, on trouve exactement la même image dans « The Lame Shall Enter First » : « He appeared so far away that Sheppard might have been looking at him through the wrong end of the telescope. » (460)
3. Il est fait explicitement référence au titre page 500.

multiples références à l'insistance du regard de la jeune fille à travers la première partie de la nouvelle – regard qui déshabille, regard qui tue), dévoilant au grand jour les mensonges qui façonnent sa bonne conscience. Le coup fatal est accompagné d'une injure d'une violence inouïe : « "Go back to hell where you came from, you old wart¹ hog" » (500), qui révèle à Mrs. Turpin que malgré son accoutrement et ses simagrées de chrétienne vertueuse, elle ne vaut guère mieux qu'une truie :

"I am not," she said tearfully, "a wart hog. From hell." But the denial had no force. The girl's eyes and her words, even the tone of her voice, low but clear, directed only to her, brooked no repudiation. She had been singled out for the message, though there was trash in the room to whom it might justly have been applied. The full force of this fact struck her only now. There was a woman there who was neglecting her own child but she had been overlooked. The message had been given to Ruby Turpin, a respectable, hard-working, church-going woman. (502)

Son indignation face à l'affront dont elle a été victime se lit comme la confirmation de sa malveillance et de son hypocrisie. En conséquence de cette épiphanie : « some abysmal life-giving knowledge » (508), qui après le choc du livre constitue en quelque sorte la seconde surprise de la nouvelle, Mrs. Turpin finit toutefois par faire preuve d'une clairvoyance pour le moins inattendue : elle accepte implicitement son sort en s'identifiant de manière involontaire à la vieille truie qui habite la porcherie bétonnée², dans la mesure où elle se venge sur elle : « she gripped the hose, blindly pointing the stream of water in and out of the eye of the old sow whose outraged squeal she did not hear » (506). Dans les nouvelles d'O'Connor, surprise et révélation vont souvent de pair : or la révélation subie par les personnages se double parfois d'un autre type de révélation, qui engage la question de l'interprétation.

Les dernières pages de « The Comforts of Home » (1960) opèrent un retour au présent de narration qui ouvre également la nouvelle, après de nombreux flashes-back qui, par un effet d'accumulation, donnent la mesure de l'extrême exaspération de Thomas. Dans les derniers paragraphes de la nouvelle, péripéties et surprises se succèdent en un trépidant crescendo, au moment où les interminables tergiversations du personnage central cèdent enfin le pas à l'action. Poussé par le fan-

1. On peut noter la polysémie du mot « wart » qui désigne ici non seulement un phacochère, cousin sauvage des porcs des Turpin, mais fait aussi référence à l'acné disgracieuse qui recouvre le visage de Mary Grace (voir page 490), suggérant que Mrs. Turpin a elle aussi, même s'il est moins visible, son lot d'excroissances et de verrues.

2. « We have a pig-parlor – that's where you raise them on concrete... » (493).

tôme de son père à prendre les armes, Thomas met au point un stratagème grâce auquel il espère se débarrasser de Star Drake, l'intruse qui vient troubler la paix du foyer et incarne tous ses tourments. En faisant usage du revolver, il détruit le duo formé par sa mère et la jeune usurpatrice et met avec succès un terme à la logique infernale qui le rendait étranger dans ses propres murs : mais les moyens d'y parvenir ne sont pas exactement ceux qu'il comptait mettre en œuvre. En effet, à la grande surprise du lecteur, son arme se trompe de cible : le drame de Thomas se résorbe dans la catastrophe accidentelle d'un matricide. Or, si on fait quelques pas en arrière, on se rend compte que l'homicide involontaire de sa propre mère constitue le point culminant, en quelque sorte logique, de la fureur qu'inspirait à Thomas l'apparente désaffection de cette dernière : « His fury was directed not at the little slut but at his mother » (397), émotion inédite qui, quelques pages plus tôt, n'aurait rien de bon. La fureur de Thomas a en quelque sorte une valeur performative : elle se constitue en acte au moment même où elle s'énonce.

Récit à la troisième personne focalisé sur la perception de Thomas, « The Comforts of Home » opère un changement impromptu de focalisation dans le dernier paragraphe de la nouvelle. C'est en effet à travers la vision du shérif que se conclut le récit, sur une monstrueuse erreur d'interprétation. Bien que programmée par Thomas, l'entrée en scène du shérif sur le lieu du crime constitue l'ultime péripétie de la nouvelle : son interprétation précipitée, arbitraire et erronée de la scène qu'il découvre sous l'injonction de Thomas¹ en est la dernière surprise : « His expression for some few seconds was that of a man unwilling to admit surprise. » (404). La lecture rocambolesque que le shérif propose d'une hypothétique histoire d'amour entre Thomas et Star Drake peut, de manière générale, servir d'avertissement au lecteur. Chez O'Connor, les éclats de lucidité sont souvent la marque d'un jugement trop hâtif, le signe d'un aveuglement : « He saw the facts as if they were already in print² » (404). Le drame de Thomas est bien un drame de la jalousie, mais le shérif se trompe radicalement sur ses tenants et ses aboutissants – à moins que, dernière invitation à la surprise, le lecteur ne se soit trompé dans son interprétation.

Germinations, actes de violence marquant le passage d'un ordre rigide au chaos le plus débridé ou révélations, les figures de la surprise dans les nouvelles de Flannery O'Connor se lisent comme autant d'allusions détournées à l'art de composer un récit. On trouve en effet en-

1. « I can go home and leave the latch off the front door and you can come in quietly and go upstairs and search her room. » (401).

2. On trouve le même excès de fausse clairvoyance dans le personnage de Sheppard dans « The Lame Shall Enter First » : « The case was clear to Sheppard instantly. » (450). La revendication d'une parfaite lucidité coïncide toujours avec une grossière erreur de jugement.

tre les lignes des nouvelles, de nombreuses réflexions implicites sur l'écriture et les multiples fins possibles d'une histoire, sur la nécessité de créer la surprise pour maintenir le lecteur en haleine. Ainsi Mrs. May devance en quelque sorte le récit du narrateur : elle se met en scène, imaginant le scénario qui sied le mieux à son destin :

The irony of it deepened: O.T. and E.T. would then get a shyster lawyer and sue her. It would be the fitting end to her fifteen years with the Greenleafs. She thought of it almost with pleasure as if she had hit on the perfect ending for a story she was telling her friends. ("Greenleaf", 333)

Son imagination morbide est pourtant bien en deçà du tour macabre que prendront les événements. De la même manière, alors qu'il prend progressivement conscience de sa méprise concernant son protégé, Sheppard médite sur le dénouement de sa propre histoire et sur le choix de sa fin, qui lui paraît incomber à Rufus Johnson, expert en l'art de la manipulation :

Just to leave would be too anticlimactic an end for Johnson's taste; he would return and try to prove something. He might come back a week later and set fire to the place. Nothing seemed too outrageous now. ("The Lame Shall Enter First", 478)

Même si les suppositions de Sheppard sont loin du compte, il ne se trompe pas dans l'idée que le récit s'achemine en effet vers un apogée, littéralement une fuite vers les étoiles, qu'il affuble sans s'en douter de l'épithète la plus adéquate. Monstrueuse, scandaleuse, atroce, le français est obligé de multiplier les adjectifs pour traduire le sens qu'« *outrageous* » prend dans les dernières pages de la nouvelle, dans sa dernière, funeste surprise.

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, 1977.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.
- BLEIKASTEN André, *Parcours de Faulkner*, Paris : Ophrys, 1982.
- FAULKNER William, *The Hamlet*, New York : Vintage International, 1991.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, 2004.

Flannery O'Connor et la séduction du lecteur

Anne-Laure Tissut

Anne-Laure Tissut est maître de conférence à l'université François Rabelais, où elle enseigne la littérature américaine et la traduction. Elle est l'auteur d'un ouvrage consacré à l'œuvre de Paul West, *La Prose à sensations* (Belin, collection « Voix américaines », 2003).

S'expliquant sur la pratique de son art, Flannery O'Connor montre toujours une conscience aiguë du public auquel elle s'adresse, largement insensible à la religion et aux questions morales et existentielles qui la préoccupent¹. Le recours à des moyens spéciaux s'impose dès lors à l'écrivain soucieux de faire partager sa vision à un lecteur aveugle, à l'intention duquel elle force le trait. Néanmoins, Flannery O'Connor ne se satisfait point de symboliques faciles et, contournant l'écueil du didactisme, elle entreprend de séduire le lecteur, par le biais d'un dense réseau d'images, sous-tendu – miné parfois – par un tissage moins visible de termes mis en écho tout au long du texte. Par le biais de jeux subtils d'implication du lecteur et de mise à distance, des voies d'accès lui sont ouvertes pour qu'il pénètre dans l'univers de l'auteur visionnaire.

L'intensité dramatique

Tenir en haleine

Pour captiver l'attention du lecteur, le format de la nouvelle semble approprié, en ce qu'il condense les effets. Tout au long d'une progres-

1. « Because I am a Catholic, I cannot afford to be less than an artist. » (*Mystery and Manners*, 146). écrit-elle avec humour, suggérant les talents nécessaires à la persuasion de lecteurs pour la plupart athées, dont l'adhésion n'est pas d'emblée acquise. (Le recueil *Mystery and Manners*, auquel il est fait de nombreuses références, sera désigné par l'initiale M).