



**La vulnérabilité et la grâce : lecture croisée de deux nouvelles,  
« Greenleaf » de Flannery O'Connor (1956) et « Real Estate »  
de Lorrie Moore (1998)**

Myriam Bellehigue

La protagoniste de « Greenleaf », Mrs May, est une de ces petites propriétaires blanches, persuadées de leur supériorité sociale et morale, qui peuplent les nouvelles de Flannery O'Connor. À partir du jour où le taureau des Greenleaf, les ouvriers agricoles qu'elle emploie et méprise depuis des années, s'introduit dans sa propriété, elle n'a de cesse de s'en débarrasser mais c'est elle qui finit encornée par l'animal. Fidèles à l'orthodoxie chrétienne que leur auteur défend<sup>1</sup>, les récits o'connoriens se déroulent toujours plus ou moins selon un même schéma, menant un protagoniste, inconscient de ses failles, à une violente confrontation avec le sacré. Ils mettent en scène le cruel travail de la grâce divine qui défait les personnages pour les exposer à une révélation. Cette révélation passe le plus souvent par un anéantissement, consacrant le triomphe d'une fragilité à laquelle les personnages résistent obstinément mais qui finit par s'imposer.

La nouvelle « Real Estate », publiée en 1998 par Lorrie Moore dans son recueil *Birds of America*, est à première vue très éloignée du texte d'O'Connor. L'action se passe dans le Wisconsin, dans les années 90. En rémission d'un cancer des poumons, Ruth tente de sauver son couple, emménage dans une nouvelle maison infestée de toutes sortes d'animaux et finit par tuer un cambrioleur qui s'introduit de nuit dans sa chambre. Autre époque, autre lieu, autre contexte social pour ce récit de Moore qui, aux antipodes du catholicisme militant d'O'Connor, semble défendre une perspective athée ou tout au moins agnostique<sup>2</sup>.

Pourtant, les deux textes semblent unis par de nombreux échos, à la fois thématiques et structurels, ainsi que par divers procédés narratifs, ce qui encourage l'hypothèse selon laquelle Moore s'est inspirée d'O'Connor pour composer sa nouvelle<sup>3</sup>. Les deux récits

---

<sup>1</sup> « 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 relation to that », écrit par exemple Flannery O'Connor dans son essai « The Fiction Writer and His Country » (*Mystery* 32).

<sup>2</sup> Interrogée sur la place de la superstition dans les sociétés occidentales, Lorrie Moore décrit l'époque contemporaine comme une ère épuisée et démunie (« our exhausted, unequipped times » [« Where Food Comes From » 11]).

<sup>3</sup> Moore ne parle nulle part explicitement de cette reprise intertextuelle. Je note néanmoins qu'une autre nouvelle de ce même recueil, « Beautiful Grade », a pour protagoniste Albert, universitaire spécialiste de la nouvelliste du Sud dont les titres d'articles sont des reprises *quasi verbatim* des titres o'connoriens : « Ever since Albert was denied promotion to full-professor rank, his articles on Flannery O'Connor (« A Good Man Really Is Hard to Find », « Everything that Rises *Must Indeed* Converge, » and « The Totemic South: The Violent *Actually Do* Bear It Away ! ») failing to meet with collegial acclaim, he has become determined to serve others [...]. » (*Col. St.* 177)

explorent en effet dans leur diégèse de multiples formes de perméabilité à l'origine d'une vulnérabilité qui triomphe dans les deux cas, suscitant chez les protagonistes vaincues une expression de gratitude. Cette surprenante alliance entre fragilisation et grâce s'accomplit à travers une forme elle-même paradoxale : le cadre implacable de la nouvelle fait d'abord l'effet d'une mécanique parfaitement huilée, loin d'une éventuelle « forme vulnérable<sup>4</sup> » et menant inexorablement les protagonistes vers un dénouement minutieusement préparé ; elle repose cependant sur des stratégies de combinaisons grotesques, d'effacement des limites, d'hybridation et de duplication, en d'autres termes une malléabilité et une porosité faisant précisément écho à celles de la diégèse et que la reprise intertextuelle prolonge et amplifie.

### ***Tragi-comédies***

Le premier point de convergence entre les récits est la tension qu'ils maintiennent entre le rire et les larmes. Dans les deux cas, l'intrigue repose sur un scénario typique d'une comédie bouffonne : une femme harcelée par un animal (taureau pour l'une, kyrielle de bêtes pour l'autre) ne parvient pas à se débarrasser du ou des intrus ; ces échecs répétés font d'abord sourire mais se concluent par la mort violente de l'héroïne. Dans cette oscillation tragi-comique se tissent les portraits ambigus de deux protagonistes qui se rêvent invulnérables mais ne sont, en réalité, que des êtres fissurés et condamnés à chuter. Cette hybridation générique a été amplement théorisée par Flannery O'Connor et de nombreux critiques de son œuvre comme un art du grotesque dont le propre est de faire vibrer, simultanément, deux fréquences irréconciliables et de révéler par là-même les failles que les personnages s'appliquent à nier : « The grotesque is precisely that mode that achieves its effect not by reconciling conflicting forms and responses, but by holding them in insoluble suspension: its very nature is to be not simply comic or frightening but both simultaneously, at once ludicrous and terrifying<sup>5</sup> ».

Cette combinaison antithétique est également la marque de fabrique de la fiction de Moore, particulièrement des textes de son troisième recueil qui abordent tous des sujets graves (décès, maladies, ruptures) sur le mode de la dérision. Comme l'écrit Marie-Christine Lemardeley, il s'agit pour Moore d'opposer à l'« instabilité existentielle » une « instabilité linguistique », de jouer sur les mots, de maîtriser l'art des « décalages » et de résister ainsi à la noirceur par un humour décapant, sans que ce « masque loufoque » (3,6) ne cache quoi

---

<sup>4</sup> L'expression de « vulnerable form » est empruntée à Jean-Michel Ganteau.

<sup>5</sup> Frederick Asals (*The Imagination of Extremity* 140-141) cité par Marie Lienard (Perrin-Chenour 101).

que ce soit de la vanité existentielle à laquelle il faut bien se résoudre ; il aide seulement à faire avec<sup>6</sup>.

En ouverture de récit, les deux héroïnes définissent la vie comme une lutte implacable dans un contexte de rivalité exacerbée. En observant la croissance anarchique des plantes de son jardin, Ruth généralise le principe de compétition à l'ensemble de la planète : « This planet's just one big divisive cutthroat competition of growing » (*Col. St.* 235) ; elle en vient à faire l'amer constat que dans cette guerre pour la domination, les malades comme elle sont évidemment relégués au second plan : « The sick were sick. They were not in charge. They had lost their place at the top of the food chain. The feeling well were running the show ; which was why the world was such a savage place » (*Col. St.* 243). Seule la pugnacité peut sauver ou aider à survivre : c'est pourquoi Ruth déménage, emménage, supervise les travaux de rénovation, prend des leçons de tir... De la même manière, Mrs May projette l'image d'une forte femme, claquant les portes, arpentant la propriété d'un pas militaire, frappant le sol de son bâton, parlant d'une voix « gutturale », donnant constamment des ordres. La syntaxe utilisée pour la décrire en action est d'ailleurs souvent faite de polysyndètes ou d'anaphores, reflétant cette détermination : « There was no way to get him unless she dressed and got in her car and rode down there and woke him up » (*Col. St.* 312). La focalisation interne impose ici le point de vue de Mrs May dont la volonté individuelle éclipse toutes les autres. Mais cette perspective interne est habilement minée par la nouvelliste grâce à des modulations de points de vue (glissements vers une focalisation zéro ou le filtre subjectif d'autres personnages du récit) pour mettre en avant les limites d'une héroïne égocentrique et bornée. O'Connor maîtrise à merveille l'art d'une « vision dédoublée<sup>7</sup> » qui creuse l'écart entre les intentions de l'héroïne et la réalité de sa situation, ce qu'elle dit et ce qu'elle montre. De ces jeux de focalisation (« double vision »), de ces jeux de mots (double entendre), de cette friction entre le tragique et le comique à l'origine de multiples déboîtements résulte l'ironie dramatique, qui sape les façades guerrières des protagonistes, laissant entrevoir leur infinie fragilité, physique, sociale et affective, et les conduit au bout du compte vers la nécessaire reconnaissance de leur néant.

Le contexte dans lequel évolue Mrs May est le cadre social classique des récits o'connoriens : un coin de Géorgie rurale dans les années 50, marqué par le machisme et le ségrégationnisme. La petite propriétaire blanche ne songe qu'à ce statut social à conserver ou à améliorer si possible. Elle est ainsi persuadée que ses deux fils vont détruire tout ce qu'elle

---

<sup>6</sup> Ainsi Ruth perçoit-elle la vie comme une agitation fébrile (a « restlessness ») ou, reprenant la métaphore aviaire qui parcourt l'ensemble du recueil, comme des battements d'ailes, un brassage d'air, monotone, douloureux, vain mais indispensable : « much boring flailing and flapping and the pained, purposeless work that constituted life » (*Col. St.* 221)

<sup>7</sup> Cette « double vision » est particulièrement analysée par Dorothy Walters ainsi que le souligne Emmanuelle Delanoe-Brun (Perrin-Chenour 213).

a construit par des alliances impropres : « I work and slave, I struggle and sweat to keep this place for them and soon as I'm dead, they'll marry trash and bring it in here and ruin everything. They'll marry trash and ruin everything I've done. » (*Col. St.* 315) La déstabilisation de Mrs May est aussi le fait des fils Greenleaf, qui ont manifestement mieux réussi que les siens. Leur progéniture déjà nombreuse constituera à ce rythme la bonne société de demain. La hiérarchie sociale en mutation qui obsède Mrs May est régie par les mêmes règles de rivalité et de substitution décrites par Ruth. Comment ne pas perdre sa place, comment sauver sa peau ? Pour l'une comme pour l'autre, la vie est survie ; cette « vulnérabilité ontologique », telle que la définit Guillaume Leblanc, est une nécessité qui « commence avec la vie elle-même, dès lors qu'elle est exposée à la perte, à la possibilité d'être sans » (Leblanc 49). Si, pour Ruth, la fragilité première est physique du fait de sa maladie, il est évident que cette faille s'accompagne d'autres faiblesses, en est même peut-être la conséquence : ainsi les deux premiers paragraphes de la nouvelle lient la prémonition de la mort (« It must be, Ruth thought, that she was going to die in the spring ») aux infidélités de Terence : « Of course, it had always been in the spring that she discovered her husband's affairs » (*Col. St.* 221). Trahisons du mari et départ de la fille unique ont laissé un grand vide dans la vie de Ruth dont elle semble se moquer<sup>8</sup>. Maintenant encore, elle doit se débattre seule : ses nouveaux voisins ne répondent pas à ses signes de la main ; quand elle téléphone, elle tombe sur un répondeur ou le numéro n'est plus attribué. Ruth est cernée d'un halo d'invisibilité qu'elle traite avec un humour grinçant mais qui la mine intérieurement : « Her feelings had gone well beyond rage into sarcasm and carcinoma » (*Col. St.* 225). Non seulement la consonance et le zeugme suggèrent un lien entre mental et physique, mais la formulation laisse entendre que ce sont les sarcasmes qui ont engendré le carcinome. L'humour censé protéger devient mortifère, ce que l'*incipit* annonçait peut-être déjà : en effet, l'éclat de rire (« Ha ! Ha ! Ha ! ») auquel Ruth se laisse aller en apprenant l'infidélité de Terence et qui recouvre littéralement les deux premières pages finit par créer, pour Ruth comme pour le lecteur, un sentiment d'oppression et de suffocation. Ce rire devenu incontrôlable est en fait une citation tronquée de la chanson « Glitter and Be Gay », extraite de la comédie musicale *Candide* montée à Broadway en 1956 et que Moore choisit comme épigraphe de sa nouvelle ; dans cette chanson, le rire associé à la honte (« Observe how bravely I conceal, the dreadful dreadful shame I feel ») est explicitement une expression de désespoir. Le détour par un hors texte éclaire — ou en l'occurrence obscurcit — la manifestation de joie. Le rire brandi comme bouclier se retourne contre Ruth, qui apparaît dès lors comme une Gorgone dont la fin est annoncée dès le début. Mrs May peut elle aussi être vue dès l'ouverture comme une grotesque version de Méduse avec son masque blanc

---

<sup>8</sup> « Was it so bad no longer to have a daughter's frustrated artistic temperament bleeding daily on the carpet of their brains ? » (*Col. St.* 230)

« rigide » déjà à demi-pétrifié et sa tête hérissée de bigoudis comme autant de serpents<sup>9</sup>. Elle qui ne souhaite que l'anéantissement du taureau (et, par déplacement métonymique, celui de ses propriétaires), sera finalement mise à mort.

### ***L'Autre en soi***

Le grotesque est aussi l'outil privilégié par O'Connor pour révéler les failles spirituelles de ses protagonistes. Mrs May considère la religion comme une pure nécessité sociale : « She was a good Christian woman with a large respect for religion, though she did not, of course, believe any of it was true » (*Col. St.* 316). Le taureau surgit dans son jardin, semblable à une divinité : « like some patient god come down to woo her » (*Col. St.* 311). Quelques lignes plus bas, Mrs May s'adresse à lui comme à un chien : le mot « God » est transformé en son anagramme « dog », et ce renversement en dit long sur les manques de l'héroïne. Mrs May, la mécréante, contraste fortement avec Mrs Greenleaf dont la spiritualité se manifeste à l'inverse de manière excessive. Cette dernière passe effectivement ses journées à pratiquer la guérison par la prière : elle découpe dans le journal les récits de faits divers atroces, les enterre dans un trou et s'étend sur le sol tout en marmonnant des prières. Elle embrasse littéralement tous les malheurs ou péchés du monde, se transformant en une figure christique dont les agissements peuvent prêter à sourire mais qui sont bel et bien en accord avec les principes chrétiens que défend Flannery O'Connor. La fermeture au divin est pour celle-ci une incomplétude primordiale, une « disgrâce » qu'elle matérialise par le recours au grotesque — les portraits de Mrs May combinent ainsi des caractéristiques humaines, animales et végétales<sup>10</sup>.

Le grotesque, explique O'Connor dans ses écrits théoriques, signale à un lectorat qui ne partage pas forcément ses convictions, l'état *limité, brisé, mutilé, déplacé* de la condition humaine après la Chute, cette *pauvreté* fondamentale dont elle fait le sujet de tous ses textes<sup>11</sup>. Ces processus de distorsion sont des instruments de révélation en ce sens qu'ils indiquent les écarts entre illusions et réalité, mais aussi qu'ils matérialisent, en tirant « au-delà des limites de l'humain<sup>12</sup> », l'intrusion d'une altérité que le personnage refuse mais qui s'avère logée au plus profond de son intimité : « Le grotesque déforme, défigure, démesure, il

---

<sup>9</sup> « Green rubber curlers sprouted neatly over her forehead and her face beneath them was smooth as concrete with an egg-white paste that drew the wrinkles out as she slept » (*Col. St.* 311). Voir à ce sujet l'analyse d'Agnès Roche-Lajtha (Perrin-Chenour 20).

<sup>10</sup> Sa main de fer par exemple est décrite comme une fleur coupée à demi-flétrie : « Look at Mama's iron hand ! Scofield would yell and grab her arm and hold it up so that her delicate blue-veined little hand would dangle from her wrist like the head of a broken lily. The company always laughed » (*Col. St.* 322). On entend ici le rire tragique de l'auditoire, conscient avant l'héroïne de ses faiblesses.

<sup>11</sup> Je reprends ici les termes que Flannery O'Connor elle-même utilise dans plusieurs de ses essais : « maimed » (*Mystery* 43), « displacement » (*Mystery* 45), « our human limitations » (*Mystery* 59), « fundamental poverty » (*Mystery* 131).

<sup>12</sup> Voir sur ce point l'analyse d'Anne-Laure Tissut (Perrin-Chenour 172).

s'acharne à tout enlaidir et tout rabaisser, mais ses défigurations donnent figure à l'infigurable et ont pouvoir de révélation. [...] Elles signalent l'irreprésentable présence, dans l'humain, le trop humain, de ce qui l'excède, du démoniaque comme du divin » (Bleikasten 17). Les déformations grotesques signalent la présence du radicalement Autre, de ce Mystère que le personnage aveugle ne perçoit pas et que toute l'économie du texte s'emploie à faire surgir.

Chez Lorrie Moore, le rapport au divin fait l'objet de blagues caustiques répétées car la spiritualité est également un domaine dont la protagoniste est coupée. Le spirituel est cet inaccessible dont Ruth se moque faute de pouvoir le réconcilier avec ses préoccupations strictement matérielles, contrairement à son amie Carla qui, comme l'indique un autre zeugme, sait allier efficacement les deux sphères : « In Ruth's living room, [Carla] was working on her inner child and inner thighs, getting rid of the child but in touch with the thighs; Ruth couldn't keep it straight » (*Col. St.* 224). De la même manière, Ruth admire et envie sa fille Mitzy qui, malgré son obésité, est devenue une célèbre danseuse : « She had become a triumph of feet over heft, spirit over matter, matter over doesn't matter, a figure of immortality, a big fat angel really » (*Col. St.* 231). Pour Ruth, désespérément accrochée au corporel, le cadre religieux n'apporte aucun réconfort ; elle en fait donc la cible privilégiée de ses jeux de mots ironiques et sceptiques<sup>13</sup>. L'humour comme seule prise sur ce que Ruth ne contrôle pas trahit la distance qui la sépare d'une forme de transcendance que la nouvelle va exposer et finalement réduire, faisant écho en cela à la logique o'connorienne.

### ***Effractions-intrusions et prolifération du même***

L'intrusion de la comédie dans le tragique, le surgissement du radicalement Autre dans l'intime sont peut-être à percevoir comme deux facettes d'une dynamique d'effraction que les nouvellistes déclinent à tous les niveaux du texte. Le grotesque effraie car, commente Katie Birat, il représente l'interpénétration incontrôlable de plusieurs mondes : « The seemingly hideous distortions of the grotesque do not imply an exclusion of all that is beautiful, but rather a principle of inclusion which affirms the multiplicity and plasticity of pure being against all attempts to categorize and exclude. What makes it frightening is the multiple worlds it seems to suggest and the reality of their interpenetration » (Perrin-Chenour 42). Le grotesque devient effectivement l'indice d'une vulnérabilité liée à une perméabilité que Mrs May et Ruth combattent autant que possible. Face à deux protagonistes qui luttent pour maintenir une limite étanche entre elles-mêmes et les autres et tenter ainsi de préserver une

---

<sup>13</sup> Ainsi, cette adresse directe au Seigneur, à qui elle conseille de se trouver un autre *job*/« Job » : « She had been given way too much to cope with in life. Did God have her mixed up with someone else? Get a Job, she shouted silently to God. Get a real Job. I have never been your true and faithful servant » (*Col. St.* 244).

intégrité fantasmée, les nouvelles mettent inlassablement en scène l'impuissance des personnages à résister aux assauts extérieurs.

La scène d'ouverture chez O'Connor articule deux espaces : l'intimité de la chambre et le jardin, dont le taureau dévore la haie. Cette violation de propriété, avec destruction méthodique des limites, s'inscrit d'abord dans un demi-sommeil de la protagoniste : elle rêve que quelque chose mange le mur de la maison après avoir englouti le grillage et la portion de terrain intermédiaire. À un rythme tout aussi régulier, cette chose avalera bientôt la maison, puis Mrs May elle-même et ses enfants. Seuls les Greenleaf seront préservés, sains et saufs au centre d'un petit îlot de terre qui appartenait avant à Mrs May. La prédation mène à l'éradication des May auxquels les Greenleaf se substituent. Le taureau menace également de saillir les vaches laitières, gâchant ainsi le calendrier de reproduction : « He'll ruin the breeding schedule » (*Col. St.* 314). Cette crainte fait évidemment écho à celle concernant les probables mésalliances de ses fils : « They'll marry trash and ruin everything I've done » (*Col. St.* 315). La violation de propriété est viol et menace de métissage, hantise de Mrs May dont le rêve de progression sociale ne supporte aucun accroc à une pureté tout aussi fantasmée que son intégrité. La scène finale à la symbolique sexuelle évidente (Mrs May est encornée par le taureau) scelle un accouplement grotesque, qui passe par la perforation de la carapace corporelle de Mrs May et le triomphe d'une hybridation tant redoutée.

Ruth partage avec Mrs May ce sens aigu de la propriété privée. Ainsi compare-t-elle son mariage à une parcelle de terre qu'elle ne veut pas céder aux maîtresses de Terence (« holding fast to her little patch of marital ground » [*Col. St.* 223]). Par ailleurs, la nouvelle développe un parallèle constant entre le corps de Ruth et la maison qu'elle habite ; par extension métonymique, personnes et maisons ne font qu'un<sup>14</sup>. Or la nouvelle habitation de Ruth se révèle poreuse : non seulement tout le voisinage l'épie à travers les fenêtres dépourvues de rideaux, mais surtout la vieille demeure est infestée d'insectes, d'oiseaux, de petits mammifères qui se multiplient, défèquent dans tous les coins, détruisent les parterres de Ruth. Le comble est atteint lorsque des dizaines d'adolescents, tous pourvus d'un double de la clé de la porte d'entrée, inondent un après-midi sa pelouse, invités par un de leurs camarades qui vit depuis des mois, *incognito*, dans le grenier de Ruth. Tout comme son corps est lentement grignoté de l'intérieur par une prolifération incontrôlable de cellules malignes, la maison censée protéger Ruth est habitée par toutes sortes d'êtres parasites qui la sapent de l'intérieur. Ruth rêve souvent de se retrancher dans une petite pièce hermétique où elle pourrait se reconstruire : « In her own marriage there was one sweet little recurrent season,

---

<sup>14</sup> Ceci est également suggéré par les raccourcis de syntaxe employés par Ruth lors de sa prospection immobilière : « The tacky photos on the potter's piano. The dean with no doorknobs. The orthodontist with thirty built-in cubbyholes for his thirty tennis shoes » (*Col. St.* 227).

one tiny nameless room, that suited and consoled her. She would lie in Terence's arms and he would be quiet and his quietness would restore her. There was music. There was peace. That was all » (*Col. St.* 223). Les bras de Terence constituent de temps à autre cet abri imprenable, qui en vient pourtant lui aussi à céder sous les effets de l'émiettement pointilliste que Ruth associe à la mort : « And so, in the strange, warm dissolutions that came over her these May nights silently before sleep, a pointillist's breaking up of the body and self and of the very room, a gentle fracturing to bubbles and black dotted swiss, Ruth began, again, to foresee her own death » (*Col. St.* 226).

Ce motif de la prolifération du même qui parcourt toute la nouvelle de Moore structurait déjà celle d'O'Connor. La famille de Mrs May est marquée par la désunion, et donc une forme de fragmentation : elle n'a plus de mari, ses deux fils ne se ressemblent pas du tout et se détestent. Sans épouse ni enfants, ils mettent en péril la pérennité de la lignée. Le camp d'en face, en revanche, est particulièrement solidaire. Le couple Greenleaf a engendré de nombreux enfants, dont des jumeaux impossibles à différencier : « They're like one man in two skins », affirme l'ouvrier noir, qui insiste sur leur totale complicité (*Col. St.* 326). Mariés à deux françaises, ils ont chacun trois enfants (la symétrie est respectée), qui eux-mêmes font bloc face à Mrs May lorsqu'elle vient inspecter leur cour : « They all began to move forward, slowly » ; « They appeared to share one dispassionate expression between them » (*Col. St.* 323-24). Au-delà de la diégèse, la prolifération du même est aussi le fait de stratégies d'écriture. En choisissant le schéma tragique comme structure de son récit, O'Connor met en place une temporalité inversée qui instaure un compte à rebours contre lequel la protagoniste ne peut rien. Dès l'ouverture en effet, tout semble joué : l'attaque du taureau comparé à un amant fou est inscrite à l'orée du récit puisque celle-ci est *prémonition, répétition générale* du bouquet final. Ce sont là les termes exacts qu'emploie Moore dans son propre *incipit* pour qualifier l'état d'esprit de son héroïne : « It must be, Ruth thought, that she was going to die in the spring. [...] It had to be a premonition. [...] And in the spring, no less: a premonition of death. A rehearsal. A secretary's call to remind of the appointment » (*Col. St.* 221). La nouvelle d'O'Connor déploie tout du long de nombreuses formes d'ironie tragique, qui travaillent contre l'héroïne désespérément sourde à tous ces oracles. Un second rêve prémonitoire vient ainsi préciser les contours du dénouement, reprenant certains motifs du premier songe tout en les modulant<sup>15</sup>. De la même manière, plusieurs scènes au cours du récit empruntent au dénouement certains traits, toujours dans cette dynamique de duplication<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Cette fois, c'est une grosse pierre qui perce un trou dans le mur de son cerveau, puis le soleil qui ne se couche plus comme à son habitude à l'extérieur de sa propriété, mais se transforme en balle qui lui fonce dessus.

<sup>16</sup> Dans la scène finale, Mrs May est au centre d'un champ, adossée au capot de sa voiture, klaxonnant frénétiquement car s'impatientant de ne pas voir arriver Mr Greenleaf et le taureau. Or, cette situation a déjà eu lieu quelques pages plus tôt lorsqu'elle s'est retrouvée dans sa même voiture, à klaxonner



O'Connor travaille ainsi à la circulation d'images, d'attitudes, de mots, transformant son texte en un tissu d'échos multiples, déclinaison de cette prolifération létale du même.

### ***Dispersion identitaire et textuelle***

Une variation de cette dynamique est la porosité extrême qui affecte l'identité des personnages gravitant autour de Mrs May et participant de son anéantissement. Il est déjà difficile de distinguer entre les différents membres de la famille Greenleaf (même leur ouvrier noir porte les vieux habits des deux frères). Procédé plus efficace encore dans la mise en place de l'étau tragique qui se resserre : tous les personnages sont associés voire assimilés au taureau, dans un partage d'attributs et/ou de connotations<sup>17</sup>. Cette interchangeabilité malmène les contours des personnages dont l'intégrité identitaire vole en éclat. Ruth est de la même façon confrontée au cynisme de Noel qui, quelques heures après l'avoir rencontrée, fait mine de ne pas la reconnaître :

Ruth was about to explain further, when Noel cleared his throat hotly. « I don't think it's such a good idea for you to go get personal and advising. I mean, look, *Ruth*, is it? You see, I don't even know your name, Ruth. I know a lot of Ruths. You could be goddamned anyone. Ruth this, Ruth that, Ruth who knows. As a matter of fact, the lymphoma thing I just made up because I thought you were a totally different Ruth. » And with that, he hung up. (*Col. St.* 237)

La fragilisation des héroïnes est essentiellement provoquée par une division interne ou un dédoublement. Celles qui se voudraient unes, entières, étanches, s'avèrent au fil de la narration habitées de l'intérieur par d'autres ou reflétées/dupliquées. L'aveuglement tragique de Mrs May se manifeste notamment lorsque ses propres paroles se retournent contre elle ; sans en être consciente, elle profère un certain nombre d'avertissements qui lui sont d'abord adressés, comme si une instance extérieure s'était logée en elle pour donner à ses mots une résonance hostile à celle-là même qui les exprime<sup>18</sup>. Dans la nouvelle de Moore, c'est aussi un dédoublement qui mène la protagoniste vers le dénouement. Ruth et Noel ont un certain nombre de points communs : le couple que Noel forme avec Nitchka bat de l'aile ; comme Ruth, Noel peine à percevoir la signification spirituelle du monde : « Something is deeply

---

avec la même impatience devant la maison des fils Greenleaf. Seuls les enfants sont sortis, opposant aux questions de Mrs May un silence buté. Celle-ci a alors eu l'impression d'être confronté à un jury : « She felt as if she were on trial for her life, facing a jury of Greenleafs » (*Col. St.* 324) — c'est le procès préparatoire à l'exécution finale. Dans cette même scène, elle est agressée par l'extrême luminosité du soleil : « The metal stanchions gleamed ferociously and she had to squint to be able to look at all. [...] The light outside was not so bright but she was conscious that the sun was directly on top of her head, like a silver bullet ready to drop in her brain » (*Col. St.* 325). La scène reprend le motif de l'effraction tout en introduisant le soleil et la balle, préparant le second rêve prémonitoire ainsi que la scène finale.

<sup>17</sup> Les fils Greenleaf ont le même comportement parasite et prédateur que le taureau, Mr Greenleaf la même indolence hostile, les fils May la même agressivité ouverte, Mrs Greenleaf la même symbolique sacrée.

<sup>18</sup> Ainsi cette injonction régulièrement lancée à ses fils : « You'll wake up some day and it'll be too late » (*Col. St.* 315).

missing in you », lui reproche sa petite amie (*Col. St.* 230). Lorsqu'il rencontre Ruth pour la première fois, Noel prétend qu'il est atteint d'un lymphome ; parce qu'il va bientôt mourir, il insiste pour que Ruth plante des tournesols, comme si le jardin de cette cliente était le sien. Ruth ressent une empathie immédiate pour cet étranger dans la peau duquel elle n'a aucun mal à se glisser et auquel elle prodigue toutes sortes de conseils, adressés tout autant à lui qu'à elle-même. C'est évidemment ce dédoublement filé tout le long du récit qui permet à Ruth et au lecteur de lier symboliquement à la fin la mort de Noel à celle de Ruth. Une scène prémonitoire annonce d'ailleurs cette convergence des destins bien avant *l'excipit*, au moment où Nitchka quitte Noel : « Noel sank back against the refrigerator. He could see his own reflection in the window over the sink. It was dim and translucent, and a long twisted cobweb outside, caught on the eaves, swung back and forth across his face like a noose. [...] "If there was a gun to your head," he said to the reflection, "what song would you sing?" » (*Col. St.* 230). Il s'adresse à son reflet comme il s'adressera à Ruth et c'est elle, munie de son revolver, qui l'exécutera ainsi que le figure déjà le nœud coulant du reflet<sup>19</sup>.

Cet émiettement et cette altération identitaires par ouverture à l'autre et brouillage des limites ne sont-ils pas aussi en partie ceux des textes eux-mêmes quand s'établit entre eux un dialogue intertextuel ? Dans l'hypothèse d'une reprise par Moore du récit d'O'Connor, il convient alors peut-être d'interpréter ces principes de duplication et d'hybridation comme l'effet même de l'intertextualité. Le récit d'O'Connor, en tant que source empruntée, disséquée puis redistribuée, devient un texte poreux et recyclé, exposé par là-même à une forme de vulnérabilité. Sans oublier que la nouvelle d'O'Connor repose elle aussi largement sur une dynamique intertextuelle : la nouvelliste reprend à l'envi, récit après récit, un ensemble de motifs et de problématiques (déclinaison de personnages génériques impliqués dans des intrigues elles-mêmes interchangeables). Si on peut bien sûr analyser cette fiction comme largement inspirée des Saintes Écritures, ainsi que son auteur nous y encourage, on peut aussi y repérer de multiples références à d'autres sources : ainsi le taureau des Greenleaf, indéniablement associé au Christ avec sa couronne végétale coincée entre les cornes, peut aussi être lu comme une version du Veau d'Or, référence à la métamorphose animale de Zeus pour séduire Europe ou Pasiphaé ou encore, pour creuser ce sillon mythologique, une variante du Minotaure... Les récits o'connoriens se construisent à partir d'emprunts multiples qui s'interpénètrent, entrent parfois en conflit et toujours créent un réseau de références ouvrant à une forme de dispersion<sup>20</sup>. Par ailleurs, si le texte source est

---

<sup>19</sup> Cette porosité entre elle et Noel est une version du brouillage des catégories à l'œuvre dans la nouvelle entière. Dans son jardin, Ruth ne parvient pas à faire la différence entre les mauvaises herbes et les violettes, la vraie spirée et la fausse, le bien et le mal, la vie et la mort (*Col. St.* 242)

<sup>20</sup> Agnès Roche-Lajtha fait cette analyse : « Conflicting imagery and mythical intertexts obscure O'Connor's avowedly Catholic message creating a textual paradox, which subverts the story's religious meaning and disperses it into indeterminacy. » (Perrin-Chenour 32)

rendu vulnérable car *altéré* par la reprise de Moore, il en va de même pour le texte d'arrivée, hanté par un modèle antérieur et donc lui aussi habité par une altérité qui le confronte à une forme de « discontinuité » que Tiphaine Samoyault définit comme problème central de toute poétique de l'intertextualité : « Même lorsqu'elle est absorbée par le texte, la citation l'ouvre sur une extériorité, le confronte à une altérité qui perturbe son unité, le place du côté du multiple et de la dispersion » (Samoyault 49). Puisque O'Connor et Moore associent ces stratégies d'effraction et de mise en résonance à une vulnérabilité salutaire, car synonyme de révélation, le geste de reprise de Moore devient éloge d'une certaine grâce intertextuelle reposant sur des principes très proches de ceux que la diégèse et l'écriture de chaque récit mettent en œuvre.

### ***Suspens et altération***

La dynamique paradoxale qui sous-tend les intrigues régit également les dénouements qui associent défaite et grâce. Dans les deux cas, la scène finale est une violente mise à mort à lire comme un acte d'amour puisqu'elle implique le sacrifice d'une figure christique, et donc une forme de rédemption. Mais la révélation qui accompagne ces mises à mort est avant tout opacité.

Chez O'Connor, la grâce survient dans la douleur, apportée par un médiateur ambivalent : le taureau est tout autant associé au Christ qu'au Diable<sup>21</sup>. L'assaut de l'animal, comparé à plusieurs reprises à un amant, est décrit comme un acte sexuel : « and the bull had buried his head in her lap, like a wild tormented lover » ; « one of his horns sank until it pierced her heart and the other curved around her side and held her in an unbreakable grip » (*Col. St.* 333). C'est une union à laquelle Mrs May ne peut se soustraire et dont elle fait l'expérience au moment où elle est littéralement défaite<sup>22</sup>. Le paysage, qui souvent chez O'Connor reflète l'intimité des êtres, devient ici blessure et ciel : « She continued to stare straight ahead but the entire scene in front of her had changed—the tree line was a dark wound in a world that was nothing but sky » (*Col. St.* 333). C'est dans la dislocation que l'héroïne trouve enfin une forme de complétude. Elle retrouve une moitié et recouvre la vue après une trop longue phase d'aveuglement : « She had the look of a person whose sight has been suddenly restored but who finds the light unbearable » (*Col. St.* 333). Or, comme le souligne justement Aurélie Guillain, ce don final est privation puisque la plénitude attendue se manifeste d'abord sous la forme d'un « évidement » : « L'acte d'écoute attentive sur lequel se clôt la nouvelle est

---

<sup>21</sup> « 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. » (*Mystery* 118).

<sup>22</sup> Beaucoup de critiques ont noté le paradoxe de cette miséricorde divine qui « se manifeste, non pas dans la généreuse gratuité du don, mais dans l'arbitraire d'une agression [...], au paroxysme de la violence, dans l'imminence de la mort » (Bleikasten 94).

l'aboutissement d'un processus entièrement négatif où le personnage perd ses caractéristiques individuelles sans rien recevoir en retour, se creuse et s'affaiblit jusqu'à devenir une enveloppe vide, qui n'est tout ouïe que dans la mesure où elle a été réduite au silence<sup>23</sup>. »

O'Connor adopte d'abord une focalisation interne pour décrire ce dépouillement, détaillant les sensations physiques de la victime. Comme dans toute tragédie, la péripétie finale est *anagnorisis*, ou reconnaissance, mais narrée cette fois en focalisation externe – le point de vue jusque-là privilégié est brusquement suspendu : « She seemed, when Mr Greenleaf reached her, to be bent over whispering some last discovery into the animal's ear » (*Col. St.* 334). Mrs May a une révélation que le texte ne nomme pas, laissant son lecteur au seuil de ce nouveau et vaste royaume. La voix narrative n'affirme rien, se contentant d'accumuler les possibles, explicitant ainsi le patronyme *May* : « She stared at the violent streak bounding toward her *as if* she had no sense of distance, *as if* she could not decide at once what his intention was » (*Col. St.* 333, je souligne). Comme l'écrit Françoise Sammarcelli, « il s'avère que le lieu de la vérité est hors texte » (Duperray 126).

Tous ces motifs o'connoriens sont en quelque sorte redistribués dans le texte de Moore. Le dénouement est ici aussi péripétie, à savoir renversement : Noel a pénétré chez Ruth et Terence, et menace de les tuer ; mais c'est Ruth qui l'abat d'un coup de revolver. Noel, le bien-nommé, est sacrifié : il est l'intrusion de trop que Ruth ne peut supporter. La mort de Noel, comme celle de Mrs May, est décrite de l'intérieur :

Suddenly, he thought he felt the yearning heart of civilization in him, felt at last, oh Nitchka, what human experience on this planet was all about: its hard fiery center, a quick rudeness in its force; he could feel it catching him, a surprise, like a nail to the brain. A dark violet then light washed over him. Everything went quiet. Music, he saw now, led you steadily into silence. You followed the thread of a song into a sudden sort of sleep. The white paper leapt up in a blinding flash, hot and sharp. (*Col. St.* 248)

Noel ressent la mort comme une forme d'illumination, tout à la fois douleur et soulagement : musique et silence rappellent d'ailleurs la petite pièce dont rêve Ruth pour se reconstruire. En tuant Noel, autre figure christique et personnage-miroir, Ruth fait elle aussi l'expérience d'une révélation ; en tuant son double, elle se tue d'une certaine façon, car elle accepte enfin cette donnée irréductible qu'est la vulnérabilité corporelle : « for a minute, she felt restored and safe [...] But then it all left her, wickedly, and she could feel her own abandonment and disease. She turned away from Terence and started to cry. "Oh, God, let me die," she finally said » (*Col. St.* 249). Ce lâcher-prise se traduit littéralement par une image de désarrimage ;

---

<sup>23</sup> L'analyse (Duperray 114) porte sur la nouvelle « The Displaced Person » mais peut être tout à fait appliquée à d'autres récits dont « Greenleaf ».

agenouillée près du cadavre de Noel, Ruth fait l'expérience d'une communion amoureuse : « She thought she could feel herself begin to depart with him, the two of them rising together, translucent as jellyfish, leaving through the air, floating out into a night sky of singing and release, flying until they reached a bright, bright spaceship [...] and, absorbed into the larger light, were taken aboard for home » (*Col. St.* 249). Elle imagine un envol extraterrestre, jouant en partie une scène de science-fiction vue quelques semaines plus tôt au cinéma. Cet envol est synonyme de rapatriement ou de retour vers un foyer rêvé. Le concept chrétien de la séparation de l'âme et du corps imprègne la façon dont Ruth se représente la mort ; les images qu'elle y associe sont en revanche très personnelles puisqu'elle compare le corps à un chien fidèle courant désespérément après l'âme mais finalement distancé : « *Don't go*, [the body] said, [...] its reflection a shrinking charm in the car mirrors as you trundled past the viburnum, past the pine grove, past the property line, past every last patch of land, straight down the swallowing road, disappearing and disappearing. Until at last it was true: you had disappeared » (*Col. St.* 250).

Dans une certaine mesure, Moore explicite le passage vers « le vrai pays » dont O'Connor parle souvent<sup>24</sup> mais qu'elle s'abstient de décrire dans son propre récit. Le point de vue de Ruth est relayé à la deuxième personne, pronom à la fois intime et impersonnel. De qui la voix narrative parle-t-elle ici ? De Ruth assurément, mais aussi d'elle-même, du lecteur, d'une tierce personne qui pourrait être Mrs May... Le franchissement proprement dit vers l'autre pays, cerné d'incertitude, demeure impossible à décrire, et ce dénouement repose finalement sur le même art du suspens que celui d'O'Connor. Le passage de l'autre côté est un effacement qui coïncide avec l'interruption du texte. Car si, comme le rappelle Pierre Zaoui, « la mort n'appartient pas à la vie », si « la mort et la vie sont deux réalités absolument hétérogènes », alors « ce n'est pas le propre de la vie que de finir par mourir » (Zaoui 150). Ainsi la mort ne peut pas être une fin ; elle est plutôt arrêt, ici rupture visuelle et textuelle. Comme chez O'Connor, le lecteur reste au seuil d'un mystère. Ruth accueille cependant cette énigme avec gratitude et l'équation bizarre qu'elle pose en cours de récit pour plaisanter prend alors tout son sens, tel un autre élément prémonitoire : « She would settle, as a person must, for not knowing everything: ignorance as mystery; mystery as faith; faith as food; food as sex; sex as love; love as hate; hate as transcendence. Was this a religion or some weird kind of math? » (*Col. St.* 225). Son acte de haine (le meurtre de Noel) se confond avec un acte d'amour et d'empathie (son prénom Ruth ne signifie-t-il pas compassion ?). Il ouvre la voie à une forme de transcendance baignée d'opacité, nouvelle foi à laquelle la protagoniste semble se convertir.

---

<sup>24</sup> Elle utilise cette expression de « true country » dans plusieurs essais et notamment « The Fiction Writer and His Country » (*Mystery* 25-35).

Dans les deux textes, le dénouement est un moment de grâce en ce sens qu'il met en scène la rencontre avec le Mystère ainsi que le suspens que cet insondable suscite. Pour O'Connor tout comme pour Moore, la grâce comme violence salutaire est « d'abord révélation douloureuse du néant de soi. [...] Non pas se reconnaître dans une identité propre, [...] mais perdre l'illusion d'être quelqu'un pour découvrir qu'on n'est rien » (Bleikasten, 96). Ce contact avec une transcendance qui échappe est une altération ou tout au moins la brusque découverte d'une altérité préparée tout au long du récit. La mise à mal de l'intégrité, la « défiguration »<sup>25</sup> que ces révélations impliquent sont aussi à entendre comme des processus fertiles, qui affectent les textes dans l'interaction qu'ils entretiennent avec d'autres. C'est dans l'ouverture à l'autre que s'écrit le texte emprunteur, dans cette dispersion que son sens se construit alors que, dans le même temps, l'œuvre empruntée, reprise, est également « relancée dans un nouveau circuit de sens »<sup>26</sup>. Le lecteur travaille ainsi le sens en croisant les textes en présence, en s'intéressant aux effets de leur friction et de leur interpénétration. C'est peut-être donc cette vulnérabilité formelle que la dynamique intertextuelle privilégiée par Moore met au jour et célèbre comme dynamique salutaire car « principal mouvement » d'une littérature « en perpétuel dialogue avec elle-même » (Samoyault 7). Cette approche n'a rien de surprenant chez un auteur qui définit l'écriture comme un art du déplacement<sup>27</sup> et de la recombinaison : « And I came to see that this idea, of arrangement and rearrangement, was the metaphor for the book [*Anagrams*], and a metaphor for life—that's how life is created: you have one set of items, and you twist them, rearrange them, to get something else. That happens at the cellular level, and it's how life is made, and then it's also how art is made » (*Columbia Talks* 159).

## Bibliographie

- Asals, Frederick. *Flannery O'Connor: The Imagination of Extremity*. Athens: University of Georgia Press, 1982.
- Bleikasten, André. *Flannery O'Connor, In extremis*. Paris : Belin, 2004.
- Duperray, Annick (éd.). *The Complete Stories, Flannery O'Connor*. Paris : Ellipses, 2004.
- Ganteau, Jean-Michel. « Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* ». *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45, 2013. 31 janvier 2016. <http://ebc.revues.org/940>
- Kelly, Alison. *Understanding Lorrie Moore*. Columbia: U of South Carolina, 2009.

<sup>25</sup> Expressions empruntées à Aurélie Guillain (Perrin-Chenour 142).

<sup>26</sup> Gérard Genette cité par Samoyault (94).

<sup>27</sup> "That's a classic subject for a short story: you take somebody who's from one place and you stick them in another. Or you watch a community relate or involve themselves with a visitor from outside. And the dislocation, and that sense of observing from another place. That obviously meant a lot." (*Columbia Talks* 153)

- Leblanc, Guillaume. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Paris : Bayard, 2011.
- Lemardeley, Marie-Christine. « Lorrie Moore : un monde sans gravité », *Revue française d'Etudes américaines* 4 (2002) : 63-69.
- Moore, Lorrie. *The Collected Stories*. London: Faber and Faber, 2008.
- . « Where Food Comes From ». *Columbia: A Journal of Literature and Art*, No. 40 (October 2004) : 10-11
- . « Columbia talks with Lorrie Moore ». *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 29 (Winter 1997-98): 148-161
- O'Connor, Flannery. *The Complete Stories* [1971]. London : Faber and Faber, 1990.
- . *Mystery and Manners* [1957]. London : Faber and Faber, 1972.
- Perrin-Chenour, Marie-Claude (éd.). *Flannery O'Connor, The Complete Stories*. Nantes: Editions du Temps, 2004.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2001.
- Walters, Dorothy. *Flannery O'Connor*. New York: Twayne Publishers Inc., 1973.
- Zaoui, Pierre. *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*. Paris : Seuil, 2010.