

Flannery O'Connor : Un paon pour ange gardien

Marie-Claire Pasquier

Citer ce document / Cite this document :

Pasquier Marie-Claire. Flannery O'Connor : Un paon pour ange gardien . In: Les Cahiers du GRIF, n°39, 1988. recluses vagabondes. pp. 39-48.

doi : 10.3406/grif.1988.1768

http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_39_1_1768

Document généré le 09/09/2015

Flannery O'Connor

Un paon pour ange gardien

Marie-Claire Pasquier

Portrait de l'artiste avec béquilles

On pourrait partir d'une image.¹ Raide, comme empaillée, Flannery O'Connor se tient debout sur les marches en brique sèche de sa maison, retenue par deux béquilles en aluminium à bouts de caoutchouc, des béquilles assez perfectionnées. On la voit en contre-plongée, elle regarde en bas des marches un paon qui, lui, regarde une des béquilles. Le paon n'a rien de somptueux, il est passablement déplumé, on voit surtout les grandes nervures dépenaillées qui traînent sur les marches. Il y a comme une affinité entre ces deux créatures encombrées, l'une de ses plumes trop longues, l'autre de ses cannes trop raides. Flannery O'Connor porte des chaussures de dame bien convenable, une robe unie, sombre, sans manches et sans col, un collier de perles ras du cou, des lunettes et une coiffure provinciale. Le paon a une tête minuscule, un gros œil, et une petite aigrette. La photo date probablement de 1955. Cette année-là, Flannery O'Connor écrivait : « J'apprends en ce moment à marcher avec des béquilles et je me sens comme un grand singe anthropoïde, tout raide, qui a bonne mine de vouloir se mêler de Saint Thomas ou d'Aristote. » (24.9.55). Il est pas mal question de ces béquilles dans ses lettres. Quand ses amis Sally et Robert Fitzgerald lui proposent de venir les rejoindre en Italie, elle leur répond : « C'est avec plaisir que je viendrais si je n'étais depuis peu condamnée aux béquilles. Il me faut déjà faire un effort de décision pour traverser la pièce, alors ne parlons pas de l'océan. » Mais elle préfère en plaisanter : « Durant ces dernières années, mon principal effort physique et mon plus grand plaisir a été de jeter les ordures aux poulets. Et je suis encore capable de me livrer à cet exercice, même si je risque de dégringoler avec la poubelle. »

Pourquoi ces béquilles ? Parce que le médicament utilisé pour soigner son *lupus erythematosus* (le « loup rouge », comme elle l'appelait, et dont elle

devait mourir à l'âge de trente-neuf ans) rendait ses os friables comme de la craie. Quant au paon, il se trouve là parce que, toutes les dernières années, Flannery O'Connor en faisait l'élevage. « Ma vocation, c'est d'élever des paons, ce qui exige beaucoup du paon, mais de moi rien du tout, cela me laisse beaucoup de temps... » En 1961, elle est toute contente d'avoir acheté un couple de paons pour une bouchée de pain parce que la femelle est borgne d'un œil. Elle raconte que tous deux sont complètement mangés aux mites, et que leur seul trajet consiste, avec une lenteur infinie, à faire l'aller et retour entre le seau d'eau et le seau de graines : guère mieux lotis qu'elle. Les animaux qui l'entourent lui permettent de rêver, à sa façon réaliste et peu sentimentale, sur l'humanité souffrante : « Cette sauterelle en cage que vous m'avez donnée me fait tant penser aux pauvres gens de couleur enfermés en prison que je l'ai délivrée pour la donner à manger à un canard. » Cette phrase est dans l'une de ses toutes dernières lettres, on pourrait la mettre en exergue à une réflexion sur la réclusion. On peut la rapprocher d'une autre phrase, écrite en février 1964 : « J'ai une grosse tumeur, et si on ne se dépêche pas de me l'enlever, c'est moi qu'il faudra supprimer pour lui permettre de s'épanouir ».

Flannery O'Connor a donc passé, pour des raisons de santé, les treize dernières années de sa vie à Andalusia, une espèce de grande ferme, propriété de sa famille, à Milledgeville, en Géorgie. Elle y a vécu avec sa mère, qui la déchargeait de tous soucis domestiques. Elle travaillait trois heures tous les matins – comme il s'agissait d'un travail de création, cet effort quotidien de concentration était à peu près le maximum de ce qu'elle pouvait faire – et le reste du temps : eh bien les poulets, les voisins, la correspondance, le repos. Et de plus en plus fréquemment, les séjours à l'hôpital. En 1958, elle fera encore un voyage en Europe : Paris (clouée par la grippe dans sa chambre d'hôtel. Gabrielle Rolin vient la voir : au lieu de voir Paris, j'ai vu elle, dit Flannery). Lourdes (où elle refuse avec dégoût de boire de l'eau miraculeuse, et s'amuse des boutiques d'objets de piété), Rome (où elle sera bénie par le Pape Pie XII). De ce voyage elle devait dire : « Nous sommes allées en Europe et j'ai survécu, mais mon aptitude à rester chez moi a maintenant atteint un point de quasi perfection, je pense que cela va m'être utile jusqu'à la fin de mes jours. Je n'ai pas trop souffert des foulés, mais tout était trop rapide. Les béquilles ont été un atout formidable : dans tous les avions, on me faisait passer en premier. » (Lettre à Elizabeth Bishop, 1^{er} juin 1958.) Monter en premier en avion parce que l'on a des béquilles : version doublement ironique de la parabole évangélique selon laquelle « Les boiteux entreront les premiers ». Où ça ? Au royaume des Cieux, bien sûr, alors que l'avion ne mène qu'au ciel. Flannery O'Con-

nor utilise « Les boiteux entreront les premiers » (« *The Lamé Shall Enter First* ») pour titre d'une nouvelle qu'elle publiera en 1962 dans la *Sewanee Review*².

Il ne faut pas oublier que quand elle s'est trouvée, par force, enfermée chez elle, Flannery O'Connor était déjà un écrivain confirmé. On ne peut en aucun cas dire que la réclusion, chez elle, a donné lieu à l'écriture. Tout au plus peut-on dire qu'elle ne l'a pas trop empêchée. Il serait en outre faux de voir Flannery O'Connor enfermée chez elle comme une sauterelle dans sa cage. Jusqu'au bout elle a maintenu, par une intense activité épistolaire (dont témoigne *L'Habitude d'être*) un rapport avec l'extérieur. Un rapport qui savait maintenir – comme le fait, par ailleurs, son travail d'écriture – la bonne distance entre elle et le monde. Avec certains de ses correspondants (la mystérieuse A., par exemple, ou Maryat Lee), elle maintient un contact affectif fort, et ses lettres sont l'occasion pour elle également de préciser des choses importantes, de l'ordre de la religion ou de la création littéraire.

Ce qui reste vrai, c'est que, pour les raisons de santé qu'on a évoquées, en raison de son milieu peut-être aussi, et puis d'une préséance accordée à l'activité d'écriture, Flannery O'Connor a connu une relative absence de « vie privée » si l'on entend par là, pour une femme, avoir des enfants, des maris, des amants, des amantes, (on pourrait tout aussi bien dire « vie publique »). Elle vit avec sa mère – quand elle est ailleurs, elles s'écrivent tous les jours – et cette situation de relative dépendance et relative intolérance domestique avec une femme d'une autre génération trouvera des échos, transposés, dans de nombreuses nouvelles (souvent, ce seront des fils, restés chez leur mère pour d'obscures raisons, qui manifesteront agacement ou même exaspération et auront parfois une conduite cruelle). On en trouve des échos plus directs dans la correspondance. À Maryat Lee, Flannery écrit (le 9 janvier 1957) : « La présence de ma mère ne me permet jamais de tenir des propos très cohérents. J'aurais peut-être mieux répondu à vos questions si je vous avais reçue dans le poulailler. C'est un endroit où j'aimerais bien avoir en permanence deux chaises cannées, si je pouvais d'une manière ou d'une autre empêcher les poulets de s'y installer en mon absence. Mon rêve serait d'y installer un petit bureau, bien équipé, avec réfrigérateur. A quoi ma mère rétorquerait que, vu son état, ma chambre ressemble tout à fait à un poulailler ». Dans une autre lettre, elle rapporte, sous forme de dialogue, une conversation « littéraire » avec sa mère (il s'agit d'une commande de livres sur laquelle sa mère jette un œil) :

Elle. – *Moby Dick*. J'en entends parler depuis toujours.

Moi. – *Mow-by Dick*.

Elle. – *Mow-by Dick. L'Idiot.* M'étonne pas de toi que tu commandes quelque chose qui s'appelle *L'Idiot*. De quoi ça parle ?

Moi. – D'un idiot.

C'est cette mère, Regina Cline O'Connor, qui disait (on croit l'entendre) : « Evidemment, si c'était moi qui écrivais des livres, ce que je ferais serait très différent »... Qui en doute ?

« Que ferais-je sans elle ? » confiait Flannery O'Connor à Sally Fitzgerald, à qui elle avouait également (comme un vieux mari) que sa seule crainte était que sa mère meure avant elle. On peut dire que ce n'était pas très charitable, étant donné qu'elle envisageait du même coup d'imposer à sa mère (ce qu'elle fit) le chagrin de mourir avant elle.

Expérience, écriture

Cette vie protégée (sauf de la maladie et de la mort), à l'abri des bourrasques de l'aventure et de la passion, fut-elle un handicap dans la vie d'écrivain de Flannery O'Connor ? On pourrait rappeler à ce sujet ce que disait d'elle-même une autre femme écrivain du Sud, Eudora Welty : « On peut dire que j'ai mené une vie protégée. Mais vous savez, cela ne veut pas forcément dire une vie qui manque d'audace, car la véritable audace est toujours intérieure ». Flannery O'Connor a donné, en plus d'une occasion, son sentiment là-dessus. Petite fille déjà, sans sortir de sa chambre, elle ne manquait pas d'intrépidité. Elle rassemblait tout son courage, prenait l'air féroce, et boxait son ange gardien : « J'éprouvais pour lui une haine totale. Je suis sûre de lui avoir décoché un coup de pied et d'avoir ensuite mordu la poussière. Impossible de blesser un ange, mais j'aurais été heureuse de savoir que je lui avais sali les plumes ». (17.1.56) Elle ne pense pas que l'expérience s'acquière avec le poids des années, des responsabilités, des compromis, des ambitions, des luttes, des victoires, des échecs. Non, cela vous vient très tôt : « A mon avis, on accumule le gros de son expérience pendant l'enfance, quand on n'a pratiquement rien d'autre à faire, et quand on écrit, ensuite, on transpose. Ma première nouvelle avait pour héros un vieux type qui avait échoué dans un taudis new-yorkais. Je ne connaissais par expérience, ni la vieillesse, ni les taudis, mais souffrir de ne pas être chez soi, ça je connaissais ». De toute manière, il n'est jamais question pour elle, quand on écrit, de parler directement de soi. Une histoire où l'on s'exposerait entièrement serait une histoire ratée. (Bien sûr, il y a plus d'une façon de s'exposer et l'audace est, là encore, de la partie). Les bêtises qu'elle entend ressasser là-dessus l'agacent, et elle remet vertement à sa

place sa correspondante A. pour son interprétation sommaire de « Braves gens de la campagne » : « D'où tirez-vous qu'Hulga n'a jamais aimé personne ? Tout ce qui est dit dans l'histoire, c'est qu'elle n'a jamais été embrassée par personne – ce qui est très différent. Bien sûr, je vous ai moi-même lancée sur une fausse piste en vous disant que Hulga était comme moi. Mais c'est vrai aussi de Nelson, et de Haze, et d'Enoch. On ne peut pas chercher la personne dans une histoire. Enfin, on peut, mais il ne faut pas – voir là-dessus T.S. Eliot ». (24 août 56) On lui demande parfois quelle est la part de l'observation et quelle est la part de l'imagination dans son œuvre. Cette question lui paraît stupide, et la seule réponse adéquate lui paraît être de faire l'idiote, en prenant un accent du Sud à couper au couteau : « Ah jus' write » : ben, j'écris, quoi...

Mais elle s'est expliquée là-dessus, en d'autres circonstances, et le mot-clef est probablement celui de *vision*. « Vision », c'est le regard qui, à travers la mince croûte du visible, sait percevoir l'invisible. Une tache d'humidité au plafond, c'est peut-être l'Esprit-Saint. En cela Flannery O'Connor, femme du Sud, s'inscrit dans la tradition de Hawthorne et de Melville. Également de Henry James, et de ses fantômes. Puisque nous interrogeons ici son rapport à l'espace, il faut dire qu'il n'y a rien en elle de Don Pedro d'Alfaroubeira qui, avec ses quatre dromadaires, courut le monde et l'admira. Tout est plutôt pour elle question de surface et de profondeur.

Commençons par comprendre qu'elle s'affirme catholique. Elle ne dit pas chrétienne (aimer son prochain, tendre l'autre joue, tout ça...) elle dit bien *catholique*. Rien de sentimental dans cette foi, plutôt de la dureté, de la violence. De l'isolement aussi, dans une région où le protestantisme, sous diverses formes, souvent populaires, et jouant sur la crédulité, prédomine, et dans une époque moderne qui se montre sceptique vis-à-vis de toute forme de sacré. Le conflit entre scepticisme et sacré sera l'un des problèmes – moraux, mais aussi techniques – qu'elle aura à résoudre comme écrivain. La religion n'est pas pour elle, comme pour d'autres « une espèce de grande couverture électrique », rassurante, isotherme hiver comme été. Flannery O'Connor affirme qu'il est beaucoup plus difficile de croire que de ne pas croire. Le catholicisme, c'est la croix. Traduisons : c'est le mystère de la rédemption par le sacrifice de Jésus-Christ. Flannery O'Connor prend à la lettre (affirme et répète qu'elle prend à la lettre) ce dogme central de l'Église catholique. Souvent, à la question : « Êtes-vous un écrivain catholique ? », elle refuse de répondre, par peur, là encore, des malentendus : une vieille fille ne connaît pas l'amour, un écrivain catholique fait de la littérature édifiante, prêche pour son saint. Il suffit de lire, au hasard, une nouvelle de Flannery O'Connor, pour voir qu'il n'y a rien là d'édifiant, de

lénifiant, de prêcheur. On serait plutôt, à première vue, dans le féroce, dans ce qu'elle-même appelle « le grotesque ». A ceux qui objectent que le dogme est une limitation (de la libre pensée), elle répond : mais toute vocation est une limitation. A ceux qui disent que c'est une contrainte, elle répond (et là encore, cela nous éclaire sur son rapport à l'espace : libre, enfermé ?) : non, c'est une libération. « Pour moi, le dogme représente une étape vers la contemplation ; il me libère au lieu de me restreindre. Il protège le mystère de l'âme humaine. » (2 août 55) Je crois que, quand on a compris cela, chez elle, on a tout compris (et rien compris sinon).

Ce mot, « mystère », est un autre mot-clé. « ... Rappelez-vous que ces choses sont des mystères, et que si elles étaient telles que nous puissions les comprendre, cela n'en vaudrait pas la peine. Un Dieu que vous comprendriez serait moins que vous-même. » (Lettre à Louise Abbot, 1959, pas d'indication de jour.) Le croyant, donc, s'agenouille et prie, mais l'écrivain ? Quand ce qui compte avant tout pour lui, pour elle, c'est le mystère qui dirige nos vies et nos volontés, que fait-il ? Elle répond : « ... ce qu'il voit à la surface ne l'intéresse que dans la mesure où il doit traverser cette surface, pour aller chercher en profondeur l'expérience du mystère lui-même. » La fiction même si elle part du banal, du quotidien, « repousse à l'infini ses propres limites en direction des limites du mystère ». C'est seulement à un certain niveau de profondeur que l'histoire commence à prendre un sens. On a souvent parlé de la « double vision » des écrivains du Sud (mais on en a aussi parlé pour Hawthorne, pour Melville). C'est vrai de Flannery O'Connor. L'écrivain est « à la recherche d'une image qui relie, combine ou incarne deux sujets, deux arguments [elle dit « points »]. L'un d'eux est ancré dans le concret, l'autre n'est pas visible à l'œil nu, mais l'écrivain y croit, en fin de compte, c'est pour lui tout aussi réel que ce que tout le monde voit ». ³ Il est clair que, dans cette optique, l'écrivain ne peut pas se désintéresser du concret. C'est son matériau de base (comme le pain et le vin dans l'Eucharistie). La fiction de Flannery O'Connor est peuplée de « braves gens de la campagne », on y voit toute une galerie de portraits qui nous transportent en plein Sud rural. Les yeux des personnages sont « couleur de poisson », « couleur de renard ». Dans « Les Braves gens ne courent pas les rues », la figure de la jeune femme est « large et innocente comme un chou », et elle porte un mouchoir noué « dont les deux bouts pointent comme des oreilles de lapin ». Red Sam a un ventre qui déborde de son pantalon « comme un sac de farine qui ballotterait sous sa chemise ». La mâchoire de Bailey est « raide comme un fer à cheval ». Il porte une chemise jaune imprimée de perroquets bleu vif, et son visage est « aussi jaune que sa chemise ». Un peu plus tard ses yeux prennent le bleu intense des

perroquets de sa chemise : c'est ce qu'on appelle, si l'on peut dire, se fondre dans le paysage. Mais la fiction de Flannery O'Connor peut toujours être lue à deux niveaux. Prenons « Braves gens de la campagne ». On peut le lire comme un simple fait divers assez atroce (Hulga se fait voler sa jambe de bois par un pervers). Mais on peut aussi tenter de déchiffrer ce qui arrive à l'héroïne comme une aventure spirituelle. Et le terme de « révélation » qui sert de titre à une autre nouvelle pourrait servir ici, comme dans d'autres cas.

La fiction, espace de prophétie

Parfois (dans ses romans en particulier), Flannery O'Connor frôle l'allégorie. A la dernière page de *Et ce sont les violents qui l'emportent*⁴, l'incendie qui fait rage – un arbre de feu dans la nuit – est le buisson ardent qui a parlé à Moïse. Il parle en effet au garçon qui s'est jeté face contre terre, il lui dit : « Va prévenir les enfants de Dieu de la vitesse terrifiante de la grâce ». Un enfant idiot est, dans ce roman, du même geste baptisé et noyé : si le grain ne meurt... Prise dans un univers imaginaire qui est celui de la grâce et de la rédemption, un univers où tout est inversé, où les boiteux entreront les premiers, où celui qui meurt vit enfin, où l'aveugle est celui qui voit la lumière, elle ose l'in vraisemblable en forme de destin. Dans cet univers imaginaire structuré comme la plus exigeante des architectures, chaque geste, chaque parole, chaque accident du récit participent d'un sens final qui se réverbère sur l'ensemble, dès la première ligne, dès le premier sillon du champ (allez savoir, après coup, quel sillon fut tracé le premier). L'espace est chez elle volontiers vertical, comme chez les mystiques (mais est-elle mystique ?). On « descend » dans sa région (c'est le niveau « réaliste », on « descend » en soi-même (c'est le niveau spirituel, on a presque envie de dire initiatique. Le niveau « poétique » serait le télescope, en une même image, en une même écriture, de ces deux niveaux. Flannery O'Connor en pythie, pour abandonner un instant les références chrétiennes. L'espace est chez elle peuplé de voix. Peut-être faut-il être enfermée (dans une grotte, dans une chambre qui ressemble à un poulailler tellement elle est mal tenue) pour entendre des voix ? La cellule, la chambre « d'à-côté » font caisse de résonance. Autant son espace est visionnaire, fortement symbolique (dedans, protection, dehors, menace. Le familier, zone obscure, l'inconnu, zone d'ombre inquiétante d'où jaillit l'aveuglante lumière), autant ses voix sont des voix du terroir : aigres, récriminantes, agacées, des voix du matin ou du soir, de la cuisine ou du café, des voix bavardes, exaspérantes,

qui ne savent pas se taire. Des voix qui percent l'espace de votre intimité, de votre silence recueilli ou somnolent. Et pourtant, c'est vite dit. Car les voix, comme l'espace, ont un double déchiffrement possible, et c'est soudain la parole inspirée qui se fait entendre, marmonnement obscur, sens ambigu. Par un paradoxe optique, ou acoustique, romancier et prophète sont des « réalistes des lointains ». « Dans le cas du romancier, la prophétie consiste à voir les choses proches avec leurs prolongements de sens, ce qui revient à voir de près les choses éloignées. Le prophète est un réaliste des lointains, et c'est comme sorte de réalisme qu'on trouve chez les écrivains modernes qui pratiquent le grotesque ». ⁵

La nouvelle intitulée « Les boiteux entreront les premiers » est l'un des meilleurs exemples de ce réalisme des lointains. Sheppard, l'adulte qui met en branle toute l'histoire, offre à son jeune protégé Rufus, un petit délinquant qu'il vient de recueillir, un télescope : pour lui ouvrir des horizons, pour lui permettre de voir les étoiles : « il voulait qu'il puisse *voir* l'univers, voir que ses parties les plus obscures pouvaient être pénétrées. » Il y a aussi une arrière-pensée éducatrice chez ce psychologue pour enfants : « il voulait donner au garçon quelque chose à atteindre qui ne soit pas les biens du voisin ». Quand le télescope arrive et qu'on l'installe au grenier, Sheppard connaît un moment de bonheur, c'est une partie de son rêve qui se réalise : « En moins d'une semaine, il avait rendu possible que la vision du garçon, en passant par un canal étroit, aille jusqu'aux étoiles ». Mais Sheppard n'a pas prévu ce qui allait se passer. Rufus se lasse vite de ce spectacle monotone : « Perds pas ton précieux temps, mon vieux », dit-il à Norton, le fils de Sheppard, un petit garçon pâle et comme délavé, « tu vois la lune une fois, tu as tout vu ». Aller dans la lune, les astronautes, tout ça, aucun intérêt. Car Rufus est, à sa manière puissante et perverse, un visionnaire. Il croit au diable dur comme fer, et s'il fait le mal, c'est que Satan le tient en son pouvoir. Le ciel, pour lui, c'est là où on va après la mort si on ne va pas en enfer. Très vite Norton, qui a perdu sa mère un an plus tôt et qui ne se console pas de son absence, écoute Rufus, fasciné. Le père a beau répéter « elle n'existe plus, elle n'est nulle part », Norton préfère croire Rufus : « là-haut, dans le ciel quelque part, mais il faut être mort pour y aller. C'est pas dans un vaisseau spatial qu'on peut y aller ». Et bientôt le petit garçon passera ses journées, l'œil rivé dans le télescope, là où il croit apercevoir sa mère, qui lui fait signe. Le père, distrait, ne comprend rien. Il ne comprendra que trop tard, quand le petit garçon aura fini par faire le seul geste logique, le geste qui, croit-il, lui permettra d'aller rejoindre sa mère : « Là-haut, dans le ciel quelque part, mais il faut être mort pour y aller ».

Une écriture fort animée

Flannery O'Connor ne s'est pas jetée par la fenêtre du grenier. Elle n'a entouré d'aucun romantisme le fait de se savoir condamnée. Elle a utilisé au mieux (comme le dogme catholique ?) l'espace temporel qui lui était mesuré à l'avance, au cordeau. Dans sa fiction, on meurt comme des mouches. On meurt par l'eau, par l'air, par le feu. Morts violentes, morts d'enfants, massacre de familles entières, suicides, accidents, attaques. Arrêt sur image. Interruption brusque et soudaine d'un élan. Et pas au terme d'un long roman mouvementé, non, à la fin du bref parcours que propose une nouvelle de vingt, trente pages. Avec une accélération trépidante qui évoque les procédés du cinéma d'animation. Comme si c'était son cerveau, et non plus sa chambre-poulailler, qui faisait caisse de résonance, comme si son métier (ce métier d'écrivain qu'elle exerce avec scrupule, en artisan perfectionniste), c'était d'inventer des raccourcis fulgurants de l'aventure humaine, dans son fatal inachèvement. On souffle une bulle de savon, on la contemple une seconde dans sa plénitude irisée, et la seconde d'après, elle pète. Plus de bulle. Trop tard, trop tard. Dès qu'on comprend, il est trop tard. L'espace dans lequel les personnages gigotent pour s'immobiliser pile, encornés, disloqués, l'œil tordu, ou baignant dans leur sang, c'est l'espace de trente pages patientes, attentives, rusées. On a dit qu'une histoire d'amour ne pouvait jamais bien finir ? Une vie humaine aussi, ça finit toujours forcément mal. Par cadrage, par effets de gros plan, par la mise en route d'une machine à accélérer la succession des images, on voit chacun qui s'élance, avec des gestes saccadés, et qui pile, talons en avant. Bruit de pneus qui crissent. Coupez. Ce n'est pas l'espace, chez Flannery O'Connor, qui est « grotesque », c'est l'espace-temps. C'est en se bousculant au portillon que les boiteux entrent les premiers. Et elle, perchée sur ses béquilles, sans bouger de là où elle est, elle met en branle et anime ce cinéma, ce cirque, ce manège, cet humain ou divin carrousel.

Marie-Claire Pasquier

1. Photo de Joe McTyre. Reproduite sur la couverture de *The Habit of Being*, Farrar, Straus, Giroux, 1979.
2. On la trouve reproduite dans le recueil *Everything That Rises Must Converge* (*Mon Mal vient de plus loin*).
3. « Some Aspects of the Grotesque in Southern Literature », 1965, Conférence donnée en 1960. Reproduit dans *Mystery and Manners : Occasional Prose*, Farrar, Straus & Giroux, 1969.
4. Le titre est une citation de Saint Mathieu : « Depuis le temps de Jean Baptiste jusqu'au temps présent, le royaume des cieux est soumis à la violence, et ce sont les violents qui l'emportent ».
5. « Some Aspects of the Grotesque in Southern Literature », *op.cit.*

Flannery O'Connor, romancière et nouvelliste américaine née à Savannah, Georgie, en 1925, morte à Milledgeville, Georgie, en 1964.

Pour préserver l'unité de ton et de mouvement de mon propos, j'ai préféré traduire moi-même la plupart des passages de Flannery O'Connor que je cite. Mais je signale qu'une grande partie de son œuvre est accessible en traduction française :

- *La Sagesse dans le sang* (*Wise Blood*), trad. M.E. Coindreau, Gallimard, 1959.
- *Les Braves gens ne courent pas les rues* (*A Good Man Is Hard To Find*), trad. H. Morisset, Gallimard, 1963.
- *Et ce sont les violents qui l'emportent* (*The Violent Bear It Away*), trad. M.E. Coindreau, Gallimard, 1965.
- *Mon Mal vient de plus loin* (*Everything That Rises Must Converge*), trad. H. Morisset, Gallimard, 1968.
- *Pourquoi ces nations en tumulte ?* (*Why Do The Heathen Rage ?*) trad. C. Fleurdorge, M. Gresset & C. Richard, Gallimard, 1975.
- *L'Habitude d'être* (*The Habit of Being*), Lettres réunies et présentées par Sally Fitzgerald, trad. G. Rolin, Gallimard, 1985.

Je signale également que la revue *Delta* (Université Paul Valéry à Montpellier) a consacré son numéro 2, en mars 1976, à Flannery O'Connor. Ce numéro contient entre autres dix lettres inédites adressées par Flannery O'Connor, entre 1958 et 1964, à son traducteur Maurice-Coindreau.