

Agrégation

ANGLAIS

Carson McCullers

***The Ballad
of the Sad Café
and Other Stories***

Sous la direction de
Gérald Préher

ellipses



Carson McCullers
The Ballad of the Sad Café
and Other Stories

Carson McCullers

The Ballad of the Sad Café and Other Stories

Ouvrage collectif dirigé par :

Gérald Préher

Professeur en littérature américaine et arts visuels, Université d'Artois

Avec les contributions de :

Lisa Alther

Écrivaine

Jill McCorkle

Écrivaine

Christine Chollier

Professeure des Universités émérite
en littérature américaine, Université
de Reims Champagne-Ardenne

Valérie Croisille

Maîtresse de conférences
en littérature américaine, Université
de Limoges

Solveig Dunkel

Maîtresse de conférences
en littérature américaine, Université
de Lille

Constante González Groba

Professeur des Universités
émérite en littérature américaine,
Universidade de Santiago
de Compostela

Emmeline Gros

Maîtresse de conférences, Université
de la Nouvelle-Calédonie

Camille Le Gall

Professeure agrégée d'anglais,
Docteure de l'Université
Toulouse-Jean Jaurès

Nicolas Lakomicki

Professeur agrégé d'anglais au Lycée
Blaise Pascal (Orsay)

Élisabeth Lamothe

Maîtresse de conférences en études
nord-américaines, Le Mans
Université

Marie Liénard-Yeterian

Professeure des Universités
en littérature américaine et arts
visuels, Université Côte d'Azur

Frédérique Spill

Professeure des Universités
en littérature américaine, Université
de Picardie-Jules Verne

Stéphanie Suchet

Professeure agrégée d'anglais,
Lycée Fénelon (Clermont-
Ferrand), Docteure de l'Université
de Versailles – Saint-Quentin-en-
Yvelines



Remerciements

Je tiens à remercier les services de PEB de l'université d'Artois et en particulier Brenda Cupelli pour son aide précieuse tout au long de ce travail que je dédie à Odile Masclaux qui, il y a bien des années, m'a fait découvrir cette ballade du café triste.

À Liz qui est toujours là ; à Bernadette Bertrandias, pour ses encouragements de la première heure et pour ses recherches sur Karen Blixen qui permettent de mieux comprendre l'influence qu'elle a exercée sur Carson McCullers.

Cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sans le soutien de Christine, Marie-Hélène, Valérie, JD et Spencer, et sans la réactivité des auteurs dont je salue également le travail.

Merci à Lisa Alther et Jill McCorkle de partager ici leurs impressions de lectures et leur connaissance de Carson McCullers.

Un grand merci à Barbara James et aux Éditions Ellipses, notamment à Anne-Laure Tedesco, pour leur aide technique, et leur flexibilité.

Note sur l'édition utilisée

Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café* [1951], Londres, Penguin, 2001.

La pagination est identique pour toutes les éditions parues entre 1963 et 2001 (« Twentieth Century Classics » ou « Modern Classics ») mais elle a été modifiée pour l'édition « Penguin Classics » de 2018, qui n'est pas celle au programme.

Pour distinguer le recueil de la novella qui lui donne son titre, toutes les contributions utilisent le titre américain quand il s'agit du recueil (*The Ballad of the Sad Café and Other Stories*) et, lorsqu'il est question de la novella, nous suivons les conventions utilisées pour ce type de texte, le titre apparaît donc en italiques. Les titres des six nouvelles qui l'accompagnent sont donnés entre guillemets.

ISBN 9782340-118416

Dépôt légal : septembre 2026

©Ellipses Édition Marketing S.A.

8/10 rue la Quintinie 75015 Paris



Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Sommaire

Introduction	5
Gérald Préher	

Chapitre 1

The Ballad of the Sad Café :

de l'appréciation à l'étude détaillée, du contexte au texte.....	33
---	-----------

Remembering my First Encounter with Carson McCullers's <i>The Ballad of the Sad Café</i> and its Influence on my Work.....	35
Lisa Alther	

Carson McCullers: A Conscious Dreamer	42
Jill McCorkle	

Unconventional Femininity and Asexual Love in Carson McCullers's <i>The Ballad of the Sad Café</i>.....	47
Constante González Groba	

Now You See It, Now You Don't: Objects and Their Narrative Work in Carson McCullers's <i>The Ballad of the Sad Café</i>.....	66
Marie Liénard-Yeterian	

<i>The Ballad of the Sad Café</i> as a Grotesque Southern/Western	72
Christine Chollier	

"See the hunchback": The Gaze in <i>The Ballad of the Sad Café</i>.....	88
Stéphanie Suchet	

"Beautiful as the Poison Lilies of the Swamp": Swamp Ecologies and Queer Possibilities in Carson McCullers's <i>The Ballad of the Sad Café</i>.....	103
Solveig Dunkel	

Rigid Roles and Boarded Windows: Reading the Porch as a Tentative (Feminine and Masculine) Re-appropriation of the Threshold in Carson McCullers's <i>The Ballad of the Sad Café</i>.....	122
Emmeline Gros	

Text Commentary of the Incipit of <i>The Ballad of the Sad Café</i> from "The town itself is dreary..." (7) to "...until the spring of the year that Miss Amelia was thirty years old" (10)	145
Christine Chollier	

Chapitre 2

Lectures croisées de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* 153

Les voies du cœur dans *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* :
voyages et égarements 155

Élisabeth Lamothe

Des étrangers au monde : la fabrique du marginal dans *The Ballad of the
Sad Café and Other Stories*..... 167

Valérie Croisille

Clocks Without Hands:
The Timelessness of the Past in *The Ballad of the Sad Café and Other
Stories* 194

Gérald Préher

Chapitre 3

Lectures de nouvelles individuelles 213

“Wunderkind”: An Initiation into Carson McCullers’s Fictional World 215

Frédérique Spill

Le grotesque au service de la construction implicite du personnage
queer dans « The Jockey » de Carson McCullers 230

Camille Le Gall

Carson McCullers’s “A Tree, a Rock, a Cloud”: To Tell or not to Tell a
Tell-Tale Story?..... 246

Nicolas Lakomicki

Chapitre 4

Bibliographie..... 259

Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café* (1951): A Bibliography..... 261

Gérald Préher

Les auteurs..... 279

Introduction

Gérald Préher

There is one thing I have learned, but it makes me feel guilty and is hard to figure out. If a person admires you a lot you despise him and don't care—and it is the person who doesn't notice you that you are apt to admire.

McCullers, « Sucker », *Mortgaged Heart* 10.

Née le 19 février 1917 à Columbus, en Géorgie, Carson McCullers occupe une place singulière dans la littérature américaine du XX^e siècle. Souvent associée au *Southern Gothic* en raison de ses personnages marginaux, de ses paysages empreints de désolation et de son exploration des violences sociales et affectives propres au Sud des États-Unis, elle échappe pourtant, selon Carr et Millichap, à toute catégorisation esthétique univoque :

In most criticism McCullers is seen as a modern writer who uses the South as a convenient symbol of a universal wasteland. Again and again the criticism finds the same motifs. In her works loneliness, alienation, and estrangement are created by the failure of love, religion, and communication, which are symbolized in sexual ambivalence, physical abnormality, and psychological aberration. Her people are losers, freaks, and gawky adolescents who fail to make social, personal, or sexual contact with one another. Her characters are lost in violent epiphanies, only partially redeemed by fitful flashes of human insight among the ruins of their dreams. (Carr et Millichap 307)

Ainsi l'œuvre de McCullers se distingue-t-elle moins par une représentation documentaire du Sud que par une interrogation constante des conditions de l'existence humaine. Dès *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940), publié alors qu'elle n'a que vingt-trois ans, McCullers révèle une étonnante maturité artistique et une voix immédiatement reconnaissable, où s'entrelacent réalisme psychologique, lyrisme et sens du grotesque. Pourtant, cette apparente précocité masque un long travail d'élaboration dont témoignent les nombreux textes de jeunesse conservés dans ses archives et publiés, pour la plupart, après sa mort.

L'image d'une romancière surgissant d'emblée avec un premier chef-d'œuvre a été largement remise en question par les travaux consacrés à ses manuscrits.

La publication de *The Mortgaged Heart: Selected Writings* en 1971, quatre ans après la disparition de McCullers, constitue à cet égard un tournant décisif. Édité par Margarita G. Smith, le volume rassemble des essais, des fragments autobiographiques, des poèmes, mais également plusieurs nouvelles et esquisses inédites. L'ensemble offre un accès privilégié à ce que l'on pourrait appeler l'atelier de l'écrivaine. Loin de présenter une œuvre fragmentaire ou hésitante, ces textes révèlent les principales préoccupations esthétiques qui irrigueront les romans et les nouvelles de la maturité.

Ces premiers écrits montrent notamment que McCullers développe très tôt une méthode fondée sur la récurrence des images, des situations narratives et des thèmes chers à son cœur. Les personnages solitaires, les êtres physiquement ou psychologiquement différents, les enfants confrontés à l'incompréhension du monde adulte, les artistes empêchés, les musiciens, les rêveurs ou encore les exclus y apparaissent avec une remarquable constance. Plus encore que des thèmes, il s'agit de véritables noyaux imaginaires qui ne cessent de revenir sous des formes renouvelées. Cette fidélité à certaines configurations explique pourquoi l'œuvre de McCullers donne souvent l'impression de constituer un vaste réseau de correspondances dans lequel chaque texte dialogue avec les précédents autant qu'il annonce ceux qui suivront. Maurice-Edgar Coindreau explique d'ailleurs : « Dès que vous ouvrez un livre de cette grande artiste, vous pouvez vous attendre à bien des choses, mais son habileté lui permet de tout dire sans froisser les âmes les plus sensibles. Elle possède le don de tout accommoder à la sauce poétique, de transposer les drames les plus noirs et les passions les plus étranges pour n'en plus faire que des reflets... » (87). Avant même la publication de son premier roman, McCullers compose de nombreux récits brefs, dont certains demeurent inachevés tandis que d'autres feront ultérieurement l'objet de profondes réécritures.

Dans sa première nouvelle, « Sucker », rédigée quand elle avait seize ans et publiée pour la première fois en 1963, trente années plus tard, on reconnaît déjà la science de l'amour qu'elle développe dans *The Ballad of the Sad Café* et « A Tree. A Rock. A Cloud. ». Une histoire portant sur une jeune artiste (« Poldi ») annonce déjà « Wunderkind », tandis que celle qu'elle consacre à un couple et aux effets de l'alcool (« Instant of the Hour After ») inspirera « A Domestic Dilemma » puis « Who Has Seen the Wind? ». Loin de considérer la nouvelle comme un genre mineur ou préparatoire, McCullers s'en sert comme d'un laboratoire où sont mises à l'épreuve des voix narratives, des dispositifs de focalisation ou des configurations relationnelles qu'elle reprendra ensuite dans des œuvres plus ambitieuses.

Cette pratique de la variation apparaît comme l'une des caractéristiques majeures de la création mccullersienne. À la différence d'écrivains qui séparent nettement les genres ou les périodes de leur production, McCullers revient continuellement sur ses propres textes. Les motifs narratifs circulent d'une œuvre à l'autre ; certains épisodes changent de contexte, tandis que des personnages secondaires acquièrent progressivement une autonomie suffisante pour devenir les protagonistes principaux d'un nouveau récit (on pense notamment aux divers visages de John Singer). La réécriture ne consiste donc pas seulement à corriger un texte existant mais participe d'une véritable poétique de la reprise, dans laquelle chaque nouvelle version éclaire les précédentes sans jamais les invalider.

L'exemple le plus célèbre demeure sans doute « Wunderkind », publiée en 1936 dans *Story*, mais d'autres récits de cette période annoncent avec une égale clarté les œuvres à venir. Les nouvelles réunies dans *The Mortgaged Heart* permettent de suivre la lente cristallisation de situations qui seront développées dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, *Reflections in a Golden Eye* (1942), *The Member of the Wedding* (1946) ou encore *Clock Without Hands* (1961). Certaines demeurent relativement autonomes tandis que d'autres apparaissent comme des fragments détachés d'un projet romanesque plus vaste. Dans tous les cas, elles montrent que McCullers travaille selon un principe d'accumulation plutôt que de progression linéaire : les idées ne disparaissent jamais complètement mais réapparaissent, parfois plusieurs décennies plus tard, transformées par un nouveau contexte ou une nouvelle perspective.

Une telle continuité explique pourquoi il est difficile de délimiter une frontière rigide entre les textes de jeunesse et les œuvres de maturité. Les premiers écrits ne constituent pas un simple apprentissage rapidement dépassé ; ils forment le réservoir imaginaire dans lequel McCullers puisera durant toute sa carrière. Comme l'explique Virginia Spencer Carr, l'écrivaine avait tendance à conserver pendant de longues années ses carnets, ses brouillons et ses projets inachevés, revenant régulièrement sur des matériaux anciens afin d'y découvrir des possibilités narratives jusque-là inaperçues (*Lonely Hunter* 91). La temporalité de la création est donc circulaire plutôt que linéaire ; une image ancienne peut

devenir le point de départ d'une œuvre nouvelle, tandis qu'un manuscrit achevé continue d'engendrer d'autres récits (on se souvient des commentaires de Gore Vidal sur les pratiques de Tennessee Williams qui suivent la même trajectoire).¹

Cette dynamique de réécriture contribue à donner à l'ensemble de l'œuvre une certaine cohérence. Les romans et les nouvelles ne doivent pas être envisagés comme des productions indépendantes mais comme différentes facettes d'un même univers fictionnel, organisé autour d'un nombre relativement limité de préoccupations existentielles. L'amour non réciproque, les communautés de marginaux, les couples fondés sur des rapports de domination ou de dépendance, les identités instables, la musique comme langage alternatif et la présence insistante du grotesque constituent autant de motifs qui circulent librement d'un texte à l'autre.

Le recueil *The Ballad of the Sad Café: The Novels and Stories of Carson McCullers*, publié en 1951, s'inscrit ainsi pleinement dans cette logique de continuité. Il contient les trois premiers romans de l'autrice, la novella *The Ballad of the Sad Café* et six nouvelles. Bien qu'il réunisse des textes rédigés à des périodes différentes, il ne saurait être considéré comme une simple compilation de récits complètement autonomes. Les multiples échos qui les relient, la permanence de certains motifs esthétiques et la cohérence de leur imaginaire invitent au contraire à les lire comme les éléments d'un tout organisé.

Des premiers écrits à la poétique de la variation

La publication posthume de manuscrits de Carson McCullers a permis de renouveler la compréhension de son processus créateur. Longtemps, la critique s'est principalement intéressée à ses « cinq » romans (*The Ballad of the Sad Café* est souvent lu comme tel) et à quelques nouvelles, laissant dans l'ombre les brouillons, esquisses et récits de jeunesse. Or, ces textes révèlent une pratique de l'écriture fondée sur un principe de réélaboration permanente qui conduit à remettre en question une conception linéaire de l'œuvre. Chez McCullers, les textes ne succèdent pas simplement les uns aux autres : ils se répondent, se transforment et se prolongent selon un mouvement continu de reprises et de variations. Ainsi, une impression d'unité caractérise l'ensemble de la production

1. Dans son introduction aux nouvelles de Williams, Vidal se souvient : « I once caught him in the act of revising a short story that had just been published. "Why," I asked, "rewrite what's already in print?" He looked at me, vaguely; then said, "Well, obviously it's not finished." And went back to his typing » (xx).

et constitue un préalable indispensable à la lecture de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* (on préférera le titre américain qui évite toute ambiguïté entre la novella et le recueil) comme un tout organique plutôt que comme une simple juxtaposition de récits plus ou moins brefs.

Cette manière de travailler apparaît dès les premiers manuscrits conservés dans les archives de la Columbus State University et dans les collections du Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin, où sont déposés une grande partie des archives de Carson McCullers. Les dossiers de travail montrent que l'écrivaine conservait ses manuscrits pendant de nombreuses années, annotant certains d'entre eux bien après leur première rédaction, reprenant des scènes entières ou déplaçant des personnages d'un projet à l'autre. La première manifestation importante de cette esthétique est sans doute « Wunderkind ». Âgée de dix-neuf ans, McCullers y met en scène Frances, une jeune pianiste prodige qui découvre brutalement les limites de son talent. Si la critique a souvent présenté cette nouvelle comme un simple récit d'apprentissage autobiographique (l'écrivaine aurait dû s'engager dans une carrière de pianiste mais divers événements ont modifié la trajectoire imaginée pour elle, avant même sa naissance, par sa mère), plusieurs commentateurs y voient une matrice de l'ensemble de l'œuvre. Oliver Evans souligne notamment que l'expérience de Frances annonce la plupart des héros mccullersiens : des êtres précocement confrontés à une forme de déchéance intérieure qui les prive d'un idéal auquel ils avaient pourtant cru accéder (20, 24-25).

La musique y joue déjà un rôle déterminant. Elle ne constitue pas seulement un décor ou une compétence artistique ; elle devient le langage privilégié de l'intériorité, celui qui exprime ce que les mots ne peuvent formuler. Cette fonction symbolique de la musique est constante chez McCullers, depuis Mick Kelly dans *The Heart Is a Lonely Hunter* jusqu'à Amelia Evans dans *The Ballad of the Sad Café*, dont l'univers sonore participe de la construction d'une sensibilité singulière. Comme l'a montré Sarah Gleeson-White, la musique représente chez McCullers une forme de communication idéale toujours menacée par son impossibilité même, ce qui explique qu'elle soit si souvent associée à la frustration, au manque ou à l'échec (17-19). Plus encore que son sujet, « Wunderkind » inaugure une méthode de création qui structure toute l'œuvre : l'opposition entre le don et l'impuissance, la conscience douloureuse de la différence, l'expérience de la solitude au sein même des relations familiales, mais également la conviction que l'identité ne peut jamais être considérée comme stable.

Les documents préparatoires de *The Heart Is a Lonely Hunter* illustrent de manière détaillée les étapes successives qui débouchent sur un manuscrit savamment construit. Avant la publication du roman, McCullers rédige plusieurs versions d'un récit intitulé *The Mute*. Son ébauche de plan détaillé (« Author's Outline of "The Mute" », reproduite dans *The Mortgaged Heart*) permet de suivre la lente maturation du projet initial. Les principaux personnages sont déjà là, mais leurs fonctions narratives demeurent instables ; certaines intrigues secondaires disparaîtront tandis que d'autres acquerront une importance décisive dans la version définitive. L'intérêt de ce document réside moins dans les différences qu'il révèle que dans la continuité du processus créateur qu'il rend palpable. McCullers ne remplace pas un projet par un autre, elle le fait évoluer par déplacements successifs.

Cette pratique explique pourquoi plusieurs critiques préfèrent parler d'une « œuvre en variation ». Dès 1951, Dayton Kohler remarque que les livres de McCullers donnent l'impression de développer une même composition fondamentale sous des formes diverses : « In one sense her stories are never finished, for she has the habit of returning to the same characters and situations and reworking them, as much for her own understanding, apparently, as for that of her readers » (7). L'édition omnibus publiée la même année que la contribution de Kohler fait apparaître que tous les textes de McCullers entretiennent des relations beaucoup plus étroites que ne le laissait supposer leur publication séparée. Par exemple, la nouvelle « The Jockey », publiée dans *The New Yorker* en 1941, avant d'être reprise dans *The Ballad of the Sad Café: The Novels and Stories of Carson McCullers*, constitue une illustration significative de cette méthode. L'intrigue paraît relativement simple : un jockey observe, dans la salle à manger d'un hôtel, un entraîneur, un agent de paris et un investisseur. Après quelques instants, il impose sa présence à leur table et leur reproche la manière dont ils conduisent leurs affaires. Tout se joue dans la mise en scène d'une relation profondément asymétrique, fondée sur la dépendance affective, le ressentiment et l'humiliation. Cette configuration annonce directement plusieurs couples qui jalonnent l'œuvre de McCullers. Comme Miss Amelia et Cousin Lymon, ou encore Singer et Antonapoulos dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, les deux personnages entretiennent un lien où le désir de reconnaissance se transforme progressivement en domination. La nouvelle devient ainsi une variation supplémentaire sur ce que McCullers considère comme la structure fondamentale des relations humaines : une dissymétrie irréductible entre celui qui aime et celui qui est aimé. L'idée est formulée de manière explicite dans *The Ballad of the Sad Café*, où le narrateur

affirme : « the value and quality of any love is determined solely by the lover himself » (33-34). Loin d'être une intuition isolée, cette réflexion synthétise plusieurs années d'exploration narrative.

Déjà dans « Wunderkind », Frances souffrait moins de son échec musical que de l'impossibilité d'être reconnue ; dans « The Jockey », le conflit naît de l'attente d'une reconnaissance qui ne viendra jamais ; dans *The Heart Is a Lonely Hunter*, chacun des personnages projette sur John Singer une image idéalisée qui ne correspond jamais à sa réalité à lui (« Outline » 125). Ainsi, les œuvres se répondent selon un jeu d'échos qui dépasse la simple répétition thématique. Le même phénomène peut être observé dans « Madame Zilensky and the King of Finland », également publiée en 1941 dans *The New Yorker*. Sous les apparences d'un récit humoristique consacré à une musicienne excentrique, la nouvelle met en scène l'écart patent entre la réalité sociale et les mondes imaginaires construits par les personnages pour survivre. Madame Zilensky invente une vie aristocratique largement fictive afin de préserver une identité menacée par l'exil et le vieillissement. Là encore, McCullers ne développe pas un thème nouveau mais approfondit une interrogation déjà présente dans ses premiers textes : comment les individus composent-ils avec la distance qui sépare leurs aspirations de leur existence effective ?

Le grotesque, qui naît ici du décalage entre les prétentions du personnage et la banalité de son quotidien, ne relève jamais de la simple satire. Il traduit une profonde compassion envers des êtres qui ne peuvent maintenir leur dignité qu'au prix de la fiction. Cette articulation entre grotesque, solitude et désir d'amour deviendra progressivement l'une des signatures de l'écriture mccullersienne. Elle prépare directement l'univers de *The Ballad of the Sad Café*, où chacun des personnages tente, à sa manière, de construire une relation susceptible de donner un sens à son existence, sans jamais parvenir à surmonter l'inégalité fondamentale qui caractérise les rapports humains.

De la novella au recueil : genèse éditoriale de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*

Si l'ensemble de l'œuvre de Carson McCullers se caractérise par un mouvement constant de reprises et de variations, *The Ballad of the Sad Café* constitue sans doute l'exemple le plus abouti de cette esthétique, voire même de cette poétique. Avant de devenir le texte éponyme du recueil publié en 1951, *The Ballad of the Sad*

Café connaît une histoire éditoriale relativement longue, qui témoigne du soin avec lequel McCullers élaborait chacune de ses œuvres. La novella paraît d'abord seule dans le numéro de novembre 1943 de *Harper's Bazaar*, alors que l'écrivaine est déjà reconnue grâce au succès de *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940) et de *Reflections in a Golden Eye* (1941). Cette publication intervient dans un contexte particulier. Les années 1942-1944 correspondent à une période de profondes difficultés personnelles : la santé de McCullers se dégrade, son mariage avec Reeves McCullers traverse une crise durable et les conséquences psychologiques de la guerre imprègnent nombre de ses écrits (Carr, *Lonely Hunter* 152-59). Pourtant, c'est également une période d'une remarquable fécondité littéraire au sein d'une communauté d'artistes dont McCullers se souvient dans ses mémoires :

Sand Street in Brooklyn always had tender memories for me, imbued as it was with the recollections of Walt Whitman and Hart Crane, and it was at a bar in [Sand] Street, in the company of W. H. Auden and George Davis that I saw and was fascinated by a remarkable couple. Among the customers there was a woman who was tall and strong as a giantess, and at her heels she had a little hunchback. I just observed them once, and it was not until some weeks later that the illumination of *The Ballad of the Sad Café* struck me. (*Illumination and Night Glare* 32)

S'appuyant sur divers comptes-rendus publiés en 1951, Oliver Evans conclut que *The Ballad of the Sad Café* marque une étape décisive dans l'évolution stylistique de McCullers (138-43). Alors que *The Heart Is a Lonely Hunter* demeure largement inscrit dans la tradition du roman réaliste américain, la novella développe une écriture plus dense, plus symbolique et plus ouvertement allégorique. L'intrigue paraît, à première vue, relativement simple : Miss Amelia Evans, femme indépendante et prospère, voit son existence bouleversée par l'arrivée de son cousin bossu, Lymon, puis par le retour de son ancien mari Marvin Macy. Toutefois, cette trame narrative sert surtout de support à une réflexion sur la nature dissymétrique de l'amour, sur les rapports de pouvoir qui structurent toute relation affective et sur la fragilité des communautés humaines (James 3).

La critique s'accorde généralement pour considérer *The Ballad of the Sad Café* comme l'un des sommets de l'œuvre de McCullers. Dès sa première publication, plusieurs commentateurs soulignent la singularité du récit, qui combine des éléments empruntés au conte populaire, à la ballade traditionnelle, à la tragédie classique et au grotesque sudiste. Cette hybridité générique explique en partie son succès durable. Comme le remarque Judith Giblin James, la novella occupe une

position charnière dans la carrière de McCullers : elle réunit les préoccupations des premiers romans tout en annonçant les recherches formelles des œuvres ultérieures (77).

Huit années séparent cependant cette première publication de celle du recueil. En 1951, Houghton Mifflin fait paraître *The Ballad of the Sad Café: The Novels and Stories of Carson McCullers* – le volume sera abrégé, dans les éditions ultérieures, en *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* ou simplement *The Ballad of the Sad Café*. Ce dernier rassemble la novella et cinq nouvelles déjà publiées dans des périodiques entre 1941 et 1948 : « Wunderkind », « The Jockey », « Madame Zilensky and the King of Finland », « The Sojourner » et « A Tree. A Rock. A Cloud » ; « A Domestic Dilemma », est le seul récit inédit à ce moment-là. La sélection peut sembler hétérogène si l'on considère uniquement les dates de publication ou les intrigues des différents textes. Pourtant, il ne répond nullement à une logique de simple compilation. Robert Phillips suggère d'ailleurs dans une recension de *The Mortgaged Heart* que McCullers avait réfléchi aux textes à retenir pour l'édition de 1951 (« there are no uncollected stories in *The Mortgaged Heart* that surpass the achievement of those she herself chose. » 109-10) et à ceux qu'il était sage d'écarter.²

L'ordre retenu pour le recueil mérite une attention particulière. McCullers place la novella en ouverture, lui conférant immédiatement une fonction structurante. Les nouvelles qui suivent ne constituent pas un appendice destiné à compléter le volume mais elles prolongent les interrogations inaugurées par *The Ballad of the Sad Café*. Chacune explore, sous une forme différente, une modalité particulière de la solitude, du désir ou de l'échec de la communication. Le passage d'un récit à l'autre ne produit donc pas un effet de dispersion mais de résonance. Les personnages changent, les lieux également, mais le lecteur retrouve la même partition affective : des individus incapables d'établir une relation réciproque, des communautés fragiles, des identités instables et une tension constante entre aspiration à l'amour et impossibilité de le vivre pleinement.

Cette organisation distingue le volume des recueils de nouvelles traditionnels, souvent composés selon des critères chronologiques ou simplement éditoriaux. Plusieurs critiques ont souligné que McCullers accordait une grande importance à la disposition de ses textes et qu'elle avait le souci de préserver une cohérence

2. Dans la biographie la plus récente, Mary V. Dearborn indique : « Carson gathered, for the collection her publisher wanted, short stories and a novella that had previously appeared only in magazines. The result, which Houghton Mifflin would publish the next year, was *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*, a volume that would boost Carson's writing income—and her reputation » (230).

d'ensemble lorsqu'un éditeur envisageait de réunir ses nouvelles. L'attention portée à la composition rejoint ce que Forrest L. Ingram désignera quelques années plus tard comme l'une des caractéristiques essentielles du *short story cycle* : un livre dans lequel chaque récit conserve son autonomie tout en contribuant à une architecture globale (15) – le titre de l'édition Penguin suggère cette même idée d'unité. La réception critique de l'ouvrage reflète cependant les hésitations suscitées par cette organisation singulière. Les premiers comptes-rendus insistent presque exclusivement sur la qualité exceptionnelle de la novella éponyme, reléguant les autres textes au rang de compléments (voir les recensions citées par Evans). Cette hiérarchisation critique se prolongera durant plusieurs décennies. Dans les premières monographies consacrées à McCullers, notamment celle d'Oliver Evans, les nouvelles sont le plus souvent étudiées séparément, chacune étant rapportée à un roman auquel elle semblerait préparer ou prolonger certains motifs. Cela tend à dissoudre l'identité propre du recueil.

À partir des années 1970, l'évolution des études consacrées aux formes brèves conduit progressivement à reconsidérer cette perspective. Les recherches de Forrest L. Ingram, puis celles de Susan Garland Mann et de James Nagel, montrent que le recueil de nouvelles peut constituer une forme littéraire autonome, irréductible à la somme de ses composantes. Cette évolution théorique ouvre la voie à une nouvelle lecture de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*. Dès lors, la question n'est plus seulement de savoir ce que chaque nouvelle révèle de l'univers de McCullers, mais d'examiner comment leur mise en relation produit un sens spécifique.

Dans ce contexte, l'ouvrage de J. Gerald Kennedy est particulièrement utile. Dans *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Kennedy propose de déplacer l'analyse du contenu vers les modalités de composition des recueils. Selon lui, certaines œuvres américaines du XX^e siècle doivent être comprises comme des ouvrages composites (« the peculiar force of separate, juxtaposed stories linked by common ideas, problems, or themes » viii), c'est-à-dire comme des ensembles dont l'unité ne repose ni sur une intrigue continue ni sur des personnages récurrents, mais sur un réseau complexe d'échos, de répétitions et de variations. Déjà en 1988, dans un numéro spécial du *Journal of the Short Story in English*, Kennedy proposait de réfléchir sur les cycles de nouvelles et indiquait : « cycles emulate (at times explicitly) the gesture of storytelling, the effort of a speaker—or speakers—to establish solidarity with an implied audience by rehearsing a series of tales linked by their intrinsic content or by the extrinsic conditions of their iteration » (*Poetics* 9). Il rappelle

alors les trois types de cycle présentés par Ingram, dans son étude séminale : « Linked stories may have been *composed* [from the outset] as a continuous whole, or *arranged* [retrospectively by “an author or editor-author”] into a series, or *completed* [after the periodical publication of one or more stories] to form a set » (11). L'ouvrage de McCullers illustre la dernière catégorie puisque les récits individuels demeurent autonomes ; toutefois, leur juxtaposition produit un effet de lecture qui excède largement chacun d'eux pris isolément.

Cette définition paraît particulièrement féconde pour aborder *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*. Les nouvelles réunies par McCullers ne partagent certes ni les mêmes protagonistes ni le même cadre spatio-temporel. Pourtant, elles construisent progressivement une véritable communauté imaginaire, au sens où l'entend Kennedy dans l'ouvrage de 1995. Il s'agit d'une communauté non de personnages, mais d'expériences, de situations affectives et de structures relationnelles. Les figures du solitaire, de l'étranger, du musicien, du rêveur ou de l'amoureux malheureux circulent d'un texte à l'autre comme autant de variations d'un même noyau anthropologique. Le lecteur est ainsi conduit à établir spontanément des rapprochements entre des récits qui, pris séparément, pourraient sembler indépendants. Une telle conception permet également de mieux comprendre le rôle singulier de la novella inaugurale. *The Ballad of the Sad Café* n'est pas seulement le texte le plus long du volume ; elle en constitue le centre de gravité esthétique. La célèbre réflexion du narrateur sur « le bien-aimé » (*the beloved*) et « l'amant » (*the lover*) offre une clé de lecture pour l'ensemble du recueil dans lequel le cœur est au centre de tout.³ Les nouvelles qui suivent apparaissent alors comme autant de déclinaisons de cette loi affective fondamentale selon laquelle toute relation humaine repose sur une dissymétrie irréductible. Dès lors, l'unité du volume ne relève plus d'une continuité narrative mais d'une cohérence philosophique et émotionnelle.

3. Dans sa préface à la biographie de Virginia Carr Spencer, Tennessee Williams écrit : « the word “heart” . . . was a favorite word of hers and one of which she had exceptional understanding. Still I believe, in fact I know, that there are many, many with heart who lack the need or the gift to express it. And therefore Carson McCullers is what I would call a *necessary* writer: She owned the heart and the deep understanding of it, but in addition she had that “tongue of angels” that gave her power to sing of it, to make of it an anthem » (x).

***The Ballad of the Sad Café and Other Stories* : un recueil ou un cycle de nouvelles ?**

La question du statut générique de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* constitue l'un des enjeux critiques majeurs de la lecture du recueil. Pendant plusieurs décennies, les études consacrées à Carson McCullers ont privilégié une approche textuelle ou thématique des différentes nouvelles, sans véritablement s'interroger sur leur mise en relation. Le volume publié en 1951 était généralement considéré comme un simple recueil (*collection*). Chacun des sept récits qui le composent possède son autonomie narrative et peut être lu indépendamment des autres mais force est de constater qu'il existe aussi une cohérence interne et que l'ouvrage peut être rapproché des cycles de nouvelles.

Le développement des études consacrées à cette forme narrative a renouvelé l'approche des recueils de nouvelles américains. L'ouvrage fondateur de Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971), marque une étape dans cette évolution. Ingram définit le *short story cycle* comme « *a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts* » (19). Ingram insiste moins sur la présence d'une intrigue continue que sur l'effet cumulatif produit par l'organisation du volume. Autrement dit, l'unité réside dans l'acte de composition lui-même. Les nouvelles cessent d'être de simples textes juxtaposés pour devenir les éléments d'une structure plus vaste. Cette perspective rompt avec une conception strictement quantitative du recueil. La cohérence ne dépend pas du nombre de personnages communs ni de l'existence d'un cadre géographique unique. Elle résulte d'un ensemble de relations plus subtiles : reprises de motifs, correspondances symboliques, échos narratifs, progression émotionnelle ou encore récurrence de certaines configurations relationnelles. Ingram montre ainsi que des œuvres aussi différentes que *Dubliners* (1914) de James Joyce ou *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson doivent être comprises comme des totalités organiques, dont chaque récit constitue une variation plutôt qu'une unité close.

Les travaux de Susan Garland Mann prolongent la réflexion tout en nuancant la recherche d'une unité trop rigide. Dans *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide* (1989), elle souligne que le cycle se caractérise précisément par une tension permanente entre fragmentation et cohésion (18). Contrairement au roman, le cycle ne cherche jamais à effacer les frontières qui séparent les récits qui le composent. L'autonomie de chaque nouvelle demeure indispensable au

fonctionnement de l'ensemble. Le lecteur est ainsi constamment invité à osciller entre deux modalités de lecture : considérer chaque texte pour lui-même tout en établissant progressivement des rapprochements avec les autres (19). Les critiques hésitent entre plusieurs dénominations – *short story cycle*, *sequence*, *composite*, *rovelle* – parce que le genre occupe un espace intermédiaire entre le roman et le recueil traditionnel. Pour éviter de privilégier l'une ou l'autre de ces traditions, Kennedy choisit le terme de *sequence*, qui met l'accent sur le déploiement progressif des effets de lecture plutôt que sur une structure fermée (vii).

Une telle dialectique entre autonomie et interdépendance trouve un écho dans l'œuvre de McCullers. Les nouvelles réunies dans *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* ne racontent pas l'histoire d'une même communauté au sens traditionnel du terme. Les personnages ne se rencontrent jamais ; les intrigues appartiennent à des espaces distincts ; aucune continuité chronologique n'organise le passage d'un récit à l'autre. Pourtant, le lecteur éprouve très rapidement l'impression d'habiter un même univers moral. Les situations changent, mais les mêmes interrogations reviennent avec une insistance remarquable : pourquoi les êtres humains échouent-ils à communiquer ? Pourquoi l'amour produit-il presque inévitablement une relation de dépendance ? Comment expliquer que les communautés, même les plus soudées, se désagrègent si facilement ?

L'idée de *sequence* qu'utilise Kennedy insiste sur le mouvement de la lecture. Chaque récit modifie rétroactivement la compréhension des précédents et prépare l'interprétation des suivants. L'unité ne réside donc pas dans un plan préexistant mais dans une dynamique de réception. Kennedy s'intéresse moins aux éléments matériels qui relient les nouvelles qu'au processus par lequel le lecteur construit progressivement des relations entre elles. Cette conception rejoint la pratique d'écriture de McCullers, fondée, on l'a vu, sur un système de reprises et de variations plutôt que sur une progression linéaire. Kennedy introduit également deux notions particulièrement utiles : celles de *composite fiction* et de *fictive community*. La première désigne une œuvre composée de récits autonomes qui produisent néanmoins une fiction globale grâce à leur disposition et à leurs interactions. La seconde ne renvoie pas uniquement à une communauté représentée dans la fiction ; elle désigne aussi la communauté imaginaire créée par l'ensemble des récits. Les personnages peuvent appartenir à des lieux différents et, sans jamais se rencontrer, leurs expériences convergent suffisamment pour donner naissance à une communauté de destin ou, plus exactement, à une communauté d'expériences. Comme les bagnards enchaînés les uns aux autres (dans la novella sur laquelle s'ouvre le recueil) qui, ensemble,

produisent une musique harmonieuse, chaque nouvelle contribue à la mélodie que fabrique McCullers – *just seven stories that are together...* –, chacune est le maillon d'une chaîne que construit l'autrice pour aboutir à une circularité parfaite (voir l'essai de Walker).

Cette distinction permet d'éclairer la singularité de *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*. Le recueil ne construit pas une communauté géographique comparable à celle de *Winesburg, Ohio*. Le Sud de McCullers n'est pas un territoire précisément cartographié mais un espace symbolique, traversé par les mêmes formes d'isolement, de désir et d'exclusion : « Her fictional region is most often the American South during the 1930s and 1940s, yet there is a timelessness and universality in her that speaks to readers in a personal fashion regardless of sex, age, or background » (Carr et Millichap 297). Miss Amelia, Frances, le jockey, Madame Zilensky, Martin Meadows ou le vieil homme de « A Tree. A Rock. A Cloud. » ne vivent pas dans le même univers diégétique ; ils participent néanmoins d'une même anthropologie liée à la notion d'amour : « on peut aimer n'importe quoi ou n'importe qui. Aimer c'est à partir d'un objet extérieur, recréer cet objet en soi, le remodeler selon ses propres désirs » (Jaworski 97). Tous expérimentent une relation déséquilibrée entre le désir d'aimer et la possibilité d'être aimé. Nombreux sont les voyageurs qui jalonnent les nouvelles, de Cousin Lymon, dans le premier récit, au vieil homme du dernier. Ainsi, le choix de clore le volume sur les mots d'un livreur de journaux, un *paper-boy* qui, comme le lecteur, fait circuler le papier et les histoires qu'il contient, n'est certainement pas anodin : de même que le vieil homme tente de transmettre sa philosophie de l'amour, McCullers s'efforce depuis « Sucker » de diffuser la sienne de récit en récit.

J. Gerald Kennedy fait de la notion de communauté l'un des fils directeurs de son ouvrage et de sa propre contribution. Selon lui, la séquence de nouvelles modernes produit souvent une apparence ou une illusion de communauté : « the genre embodies an insistently paradoxical semblance of community in its structural dynamic of connection and disconnection. The simultaneous independence and interdependence of stories in a sequence fosters a corresponding awareness of both the autonomy of individual stories and the elements that conjoin them » (195). Les récits donnent l'impression de composer un monde partagé alors même qu'ils mettent en scène des individus complètement séparés les uns des autres. Ce paradoxe éclaire particulièrement bien le recueil de McCullers. Les personnages y souffrent presque tous d'une incapacité radicale à entrer en relation mais leur juxtaposition au sein du volume construit progressivement une

communauté imaginaire fondée précisément sur une expérience commune de la solitude. L'unité du livre naît ainsi de la répétition de l'échec plutôt que de la réussite des liens humains.

Une telle lecture permet enfin de dépasser l'opposition traditionnelle entre unité et fragmentation. Les ruptures entre les nouvelles ne constituent plus un obstacle à l'interprétation ; elles deviennent le principe même de la composition. Chaque récit reprend un motif déjà rencontré – un couple dysfonctionnel, une communication impossible, une figure marginale, un musicien, un étranger – sans jamais le reproduire à l'identique. La logique du recueil relève donc moins de la répétition que de la variation, au sens presque musical du terme. Cette dimension est d'autant plus importante que McCullers elle-même pensait souvent son travail d'écriture à partir de modèles musicaux (« Outline » 148). Le recueil apparaît alors comme une suite de mouvements autonomes qui développent chacun une tonalité particulière tout en participant à une même composition d'ensemble.

L'analogie musicale prépare directement la réflexion que McCullers formulera dans son essai autobiographique « The Flowering Dream ». En décrivant les « illuminations » qui président, selon elle, à la naissance d'une œuvre, l'écrivaine propose une conception de la création fondée non sur un programme intellectuel mais sur l'apparition soudaine d'une image, d'un rythme ou d'une émotion qui se déploie ensuite sous des formes multiples. Le fonctionnement du recueil semble précisément illustrer cette esthétique : les nouvelles apparaissent comme les différentes manifestations d'une même intuition créatrice, sans que leur autonomie ne soit jamais remise en cause.

Les « illuminations » de « The Flowering Dream » : vers une poétique de la variation

Si *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* peut être lu comme un cycle de nouvelles, c'est peut-être moins en raison d'un choix générique conscient que de la manière dont Carson McCullers conçoit l'acte même d'écrire. Cette hypothèse conduit à déplacer le regard de la structure du recueil vers la poétique de son autrice. L'essai autobiographique « The Flowering Dream: Notes on Writing » constitue à cet égard un document incontournable. Bien qu'il s'agisse d'un texte bref et fragmentaire (établi à partir de séances d'analyse avec Mary Mercer, voir Savigneau 247), McCullers y expose sa conception de la création littéraire, qui éclaire rétrospectivement l'ensemble de son œuvre. Les notions

d'« illumination », de mémoire, de rêve, d'intuition et de musique intérieure y occupent une place centrale et permettent de comprendre pourquoi les mêmes personnages, les mêmes situations et les mêmes images reviennent avec une telle insistance d'un texte à l'autre.

McCullers insiste d'abord sur le caractère involontaire de l'inspiration. L'origine d'une œuvre ne réside pas, selon elle, dans un programme intellectuel ou dans une intrigue préalablement construite, mais dans ce qu'elle appelle une « illumination » : un instant de perception où une image, un geste, une voix ou une relation humaine s'impose avec une évidence telle qu'elle appelle immédiatement une forme artistique. Cette illumination n'est pas encore une histoire et, une fois mise en mots, elle conduira à une épiphanie (voir les réflexions de Tibi sur la question). Elle constitue un noyau de sens autour duquel le récit va progressivement se développer : « Ideas grow, budding silently, and there are a thousand illuminations coming day by day as the work progresses. A seed grows in writing as in nature. The seed of the idea is developed by both labor and the unconscious, and the struggle that goes on between them » (*Mortgaged Heart* 274-75).

Ce cheminement rappelle le principe musical de la variation. Dans une œuvre musicale, un même thème peut être repris de multiples façons sans perdre son identité. Les modifications portent sur le rythme, la tonalité, l'orchestration ou la texture harmonique, tandis que la cellule mélodique fondamentale demeure perceptible. Il semble que l'imagination de McCullers fonctionne de manière comparable. Jacques Tournier remarque, dans son introduction à la traduction française du recueil : McCullers « écrit un grand nombre de nouvelles . . . qui sont par rapport à ses romans futurs comme les gammes du pianiste ou le carnet de croquis d'un peintre. Des esquisses où s'affirment déjà, beaucoup plus qu'une technique d'écriture, un regard et une voix » (11). L'image inaugurale ne cesse d'être reprise, déplacée, transformée, mais jamais abandonnée. La répétition n'est donc pas synonyme d'appauvrissement ; elle constitue au contraire le moteur même de la création. Les personnages changent de nom, les lieux se déplacent, les intrigues se recomposent, mais l'impulsion initiale demeure reconnaissable.

L'analogie est d'autant plus pertinente que la musique occupe une place privilégiée dans l'univers de McCullers (visionner l'entretien de 1962 avec Elizabeth Howard disponible en ligne). Avant de se consacrer à la littérature, poussée par les ambitions de sa mère qui envisage pour elle une carrière de pianiste, elle reçoit une formation musicale exigeante (Carr, *Lonely Hunter* 25-26).

Les biographes ont souligné combien cette expérience marque durablement sa manière de concevoir l'écriture (voir par exemple Carr, *Lonely Hunter* 35-36) ; grâce à cette première exposition au monde artistique, « [e]lle découvrait qu'elle n'appartenait pas seulement à la race des interprètes mais à celle des créateurs, et qu'au lieu de faire revivre sous ses doigts un univers inventé par d'autres, elle était capable d'inventer le sien » (Tournier 10). Les romans comme les nouvelles sont souvent construits selon une logique contrapuntique : les personnages répondent les uns aux autres, les situations se reflètent, les motifs se développent par reprises successives. Plus qu'une influence thématique, la musique constitue un principe de composition (Harmat 278).

Une telle perspective permet de relire *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* sous un autre jour. Le recueil ne juxtapose pas plusieurs histoires de solitude ou d'amour malheureux ; il déploie les différentes possibilités contenues dans une même intuition fondamentale : l'impossibilité de toute relation parfaitement réciproque. La célèbre réflexion du narrateur selon laquelle l'amant et l'être aimé n'occupent jamais une position symétrique ne vaut pas seulement pour Miss Amelia, Cousin Lymon et Marvin Macy. Elle devient la matrice du volume tout entier. Chaque récit en propose une modulation qui lui est propre.

Ainsi, « The Jockey » transpose cette dissymétrie dans le rapport entre un sportif et son manager ; « Madame Zilensky and the King of Finland » l'inscrit dans la relation ambiguë entre une musicienne exilée et le monde qu'elle s'invente ; « The Sojourner » explore la distance irréductible qui sépare un homme de sa compagne et de son passé ; « A Domestic Dilemma » montre comment l'alcool détruit progressivement la possibilité même de communication conjugale ; « A Tree. A Rock. A Cloud. » transforme cette réflexion en parabole philosophique à travers la théorie paradoxale d'un vieil homme sur l'apprentissage de l'amour. Les intrigues diffèrent profondément, mais toutes développent la même structure relationnelle : un individu cherche à établir un lien qui ne peut jamais être parfaitement partagé – c'était déjà le cas dans *The Heart Is a Lonely Hunter*.

Le recours à la répétition ne relève pas d'une simple obsession thématique. Elle traduit une vision particulière de la condition humaine. Chez McCullers, les êtres ne sont pas définis par leur identité sociale, leur profession ou leur appartenance régionale ; ils sont avant tout déterminés par leur manière d'aimer (« Love is the bridge that leads from the I sense to the We, and there is a paradox about personal love. Love of another individual opens a new relation between the personality and the world. » *Mortgaged Heart* 260). Or cet amour apparaît

presque toujours voué au déséquilibre, comme l'explique Philippe Jaworski, « [c]'est une attitude caractéristique des personnages de McCullers qui, pour se sentir sujets, ont besoin de s'inclure dans un *nous* qui les englobe et les dépasse » (96). L'un donne davantage que l'autre ; l'un attend une reconnaissance qui ne viendra pas ; l'un demeure prisonnier d'une fidélité que l'autre ne partage pas ou plus. Cette dissymétrie constitue moins un accident psychologique qu'une loi anthropologique. En ce sens, la célèbre théorie de l'amant et de l'être aimé ne représente pas une simple réflexion du narrateur-cadre : elle condense l'ensemble de la philosophie implicite de McCullers.

L'intérêt de « The Flowering Dream » est de montrer que cette philosophie ne procède pas d'un système abstrait. Elle naît d'images. McCullers insiste à plusieurs reprises sur le fait que les personnages lui apparaissent souvent avant même qu'elle ne connaisse leur histoire. Une silhouette, un regard, une démarche ou une voix suffisent parfois à déclencher le processus d'écriture. L'intrigue ne vient qu'ensuite, comme une tentative pour comprendre ce que signifie une telle présence. Cette remarque éclaire la fréquence des personnages marginaux dans son œuvre et tout particulièrement dans les récits brefs qui, selon Frank O'Connor, privilégient leur mise en scène. Le bossu, le nain, le sourd-muet, l'enfant solitaire, la femme androgyne ou l'étranger ne sont pas choisis pour leur valeur symbolique préexistante ; ils s'imposent comme des présences imaginaires dont McCullers cherche à découvrir la vérité intérieure (« I become the characters I write about. I am so immersed in them that their motives are my own. » *Mortgaged Heart* 276-77).

Cette poétique de l'image explique également la permanence du grotesque qui, chez elle, n'est jamais un procédé destiné à provoquer le rire ou la satire. Il constitue la forme visible d'une vérité plus profonde. Les corps disproportionnés, les visages étranges, les comportements excessifs traduisent extérieurement les déséquilibres affectifs qui organisent l'univers de McCullers. En cela, son grotesque demeure profondément compatissant. Les personnages ne sont jamais réduits à leur étrangeté ; celle-ci devient au contraire le moyen de rendre perceptible leur vulnérabilité (on pense, par exemple, au jockey).

La même logique s'observe dans la représentation du Sud qui constitue un espace de condensation où les tensions fondamentales de l'existence apparaissent avec une intensité particulière. McCullers aimait dire qu'elle retournait régulièrement dans sa région natale pour en apprécier la noirceur : « I must go home periodically to renew my sense of horror » (citée dans Carr, Introduction viii). Les communautés

y sont suffisamment restreintes pour rendre visible la difficulté des relations humaines ; les hiérarchies sociales, raciales et économiques accentuent le sentiment d'exclusion ; les traditions religieuses renforcent la culpabilité et le désir de rédemption. Le Sud devient ainsi moins un lieu géographique qu'un paysage moral.

Dans cette perspective, le recueil apparaît comme le déploiement progressif d'une même illumination initiale. Chacune des nouvelles isole une facette de cette intuition fondamentale, sans jamais prétendre l'épuiser. Leur succession produit alors un effet comparable à celui d'une série de variations musicales : le thème demeure reconnaissable, mais chaque mouvement en révèle une dimension nouvelle. C'est précisément l'organisation en réseau, fondée sur la répétition créatrice plutôt que sur la continuité narrative, qui permet de comprendre *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* comme un véritable cycle de nouvelles. Plus encore, elle invite à considérer toute l'œuvre de McCullers comme un vaste système de variations, dont chaque texte constitue une nouvelle tentative pour approcher un même mystère : celui de la solitude humaine et du désir jamais satisfait de communion.

Un réseau de motifs : de la dissymétrie amoureuse à l'esthétique du grotesque

Lire *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* comme un cycle implique de dépasser une approche strictement thématique. Les motifs qui parcourent le recueil ne s'ajoutent pas les uns aux autres comme autant de sujets indépendants ; ils entretiennent au contraire des relations de dépendance qui leur confèrent une certaine cohérence. Au cœur de ce réseau se trouve la question du couple mais il serait réducteur de limiter cette notion à la seule relation amoureuse. Chez McCullers, le couple désigne plus largement toute relation privilégiée entre deux individus, qu'elle soit conjugale, familiale, amicale ou artistique. Singer et Antonopoulos (*The Heart Is a Lonely Hunter*), Miss Amelia et Cousin Lymon, Frances et son professeur de piano, Martin Meadows et sa femme, le jockey et son entraîneur, Madame Zilensky et son monde imaginaire : tous ces duos reposent sur une même structure fondamentale. Ils mettent en présence deux êtres dont les attentes ne coïncident jamais complètement.

Il convient cependant de ne pas réduire cette théorie à une vision pessimiste des relations humaines. McCullers ne soutient pas que l'amour soit impossible ; elle