

## Introduction

*Le Cœur est un chasseur solitaire* est le premier roman d'une jeune écrivaine de 23 ans, qui devient en cette année 1940 « l'enfant prodige » des Lettres américaines – *Wunderkind* est d'ailleurs le titre de la première nouvelle qu'elle a publiée en 1936, consacrée au récit de l'admiration qu'une petite fille voue à son professeur de piano, dont l'exigence la submerge. L'autrice, Lula Carson Smith, n'avait que 17 ans lorsqu'elle avait quitté son Sud natal, et sa petite ville de Columbus en Géorgie, pour venir à New-York en 1934 étudier le *Creative writing*.

À la veille de sa mort en 1967, à 50 ans, Carson McCullers présente son projet d'autobiographie comme le besoin de comprendre la façon dont ce premier roman a changé le cours de son existence et marqué sa vie de son empreinte, comme une rencontre amoureuse fondatrice. Mais quelle est son empreinte dans nos vies à nous, lecteurs d'un roman qui a la générosité de se lire simplement, sans être simpliste, l'intelligence d'être ironique, mais jamais grinçant, et qui a la grâce de la joie et la profondeur des énigmes ?

Dans l'esquisse qu'elle en avait proposée en 1939 pour un concours d'écriture, sous le titre « Le Muet », elle résume ainsi son projet de roman : « C'est l'histoire de cinq personnes isolées, solitaires, en quête d'expression et d'intégration spirituelle à quelque chose de plus grand qu'eux. » (*Illumination and Night Glare*, p. 4, Univ. Of Wisconsin Press, 1999, notre traduction ; Stock, p. 408.) A l'image de ses personnages, on est tenté de circonscrire l'étrangeté de notre autrice en l'inscrivant dans une communauté littéraire « plus grande qu'[elle] ». Reste à trouver laquelle.

Serait-ce celle des auteurs du sud des États-Unis ? Qu'on les réunisse sous l'étiquette *Southern Renaissance* pour désigner la production littéraire qui y fleurit entre deux-guerres, ou sous le nom de *Southern gothic* pour renvoyer à l'écriture de l'étrangeté dont William Faulkner est le représentant le plus connu –, ils donnent forme aux contradictions d'une région, scindée entre le souvenir de sa gloire passée et une double humiliation : la défaite des Confédérés face aux Unionistes du Nord dans la Guerre civile (1870-1871) et la Grande Migration du début du siècle qui voit les travailleurs du Sud, particulièrement la population noire, quitter l'emploi agricole pour aller dans les grandes villes du Nord travailler dans l'industrie. Plus profondément encore, elle est hantée par les non-dits de l'histoire de l'esclavage et sa prégnance encore bien réelle dans le racisme officiel : depuis l'abolition de l'esclavage, la

ségrégation régit l'espace public et politique, par les lois Jim Crow instaurées dans les années 1890 – il faudra attendre 1964 pour que les noirs américains se voient reconnaître les droits civiques par le Civil Rights Act. Le racisme imprègne aussi les mentalités, ce que reflètent l'essor du Klu Klux Klan et la pratique des lynchages de noirs. Mais cette inscription « régionaliste » dans une culture sudiste est à relativiser puisque McCullers se revendique de la littérature russe (voir l'article « Les réalistes russes et la littérature sudiste », p. 445-453).

Serait-ce alors la force des romanciers de la modernité qui lui sont contemporains ? Par leurs techniques novatrices – le jeu des points de vue d'un Faulkner, l'écriture de la tension d'un Hemingway, le montage d'un Dos Passos –, ils donnent forme à l'Amérique moderne, puissance mondiale marquée par la Grande Dépression née de la crise de 1929, lieu de l'idéal libéral et de son échec, tant sur le plan économique que sur le plan des droits de l'individu. En même temps que l'image des États-Unis « sauveurs » de l'Europe pendant la Première guerre mondiale, grandit aussi l'aura artistique de New York, notamment avec la Harlem Renaissance qui fait entendre les revendications pour la reconnaissance d'une culture noire dans la littérature (avec le poète Langston Hughes), mais aussi en peinture ou encore en musique avec le blues et le jazz (voir LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, 1963). Mais dans son article « Les livres dont je me souviens » (p. 499-505) Carson McCullers se présente aussi comme continuatrice du roman européen.

Pour autant, faut-il la rapprocher des « écrivains de la conscience » qui l'ont précédée (Proust, Joyce, Woolf) ? Son œuvre en semble éloignée tant par ses histoires (des récits à la chronologie linéaire, racontant la vie d'une petite communauté provinciale) que par son style, d'une simplicité volontaire.

On peut aussi être tenté de l'apparier avec des autrices qui lui sont contemporaines, comme Eudora Welty, ou Zora Neale Hurston, mais aussi des devancières comme Katherine Mansfield ou Flannery O'Connor. La thématique féminine est évidemment centrale pour un corpus d'agrégation qui réunit trois autrices, mais l'identification d'une « écriture féminine » est-elle ici pertinente ? La question mérite d'être posée, et problématisée, mais aussi contextualisée – la notion est conceptualisée par les féministes des années 1970 : quid des œuvres antérieures ? Il semble surtout qu'un étiquetage risquerait de réduire la force libératrice de ce roman et de son autrice.

Avant de se retirer avec sa mère dans une maison au bord de l'Hudson, avant aussi d'être malade (des problèmes cardiaques, une jambe qui risque l'amputation, des excès de substances variées), McCullers aura été cette jeune femme libre qui s'installe à Brooklyn dans une maison partagée avec d'autres artistes, pour y vivre une vie de Bohème marquée par les rencontres avec amant(e)s et ami(e)s de tous genres. Le monde « *queer* » existe bien entendu déjà (quand n'a-t-il pas existé ?), le mot aussi : il désigne ce qui est « oblique », « étrange », « déviant ». Employé à plusieurs reprises dans notre roman comme un synonyme d' « étrange », il désigne aussi, dans un sous-texte réservé aux initié(e)s de l'argot de l'époque, la vie homosexuelle, et même, au sens large, déjà, une fluidité des genres qui ouvre la possibilité pour chacun(e) de se définir comme bon lui semble, et surtout celle de ne pas se définir.

*Le Cœur est un chasseur solitaire* est une œuvre de jeunesse : elle paraît en 1940, alors que notre autrice vient d'épouser Reeves McCullers, soldat aspirant à devenir écrivain, dont elle divorcera avant de se remarier avec lui, après son retour de la guerre en Europe (il se suicidera lors d'un ultime séjour à Paris où elle l'avait accompagné).

Elle publie trois autres grandes œuvres : en 1941, *Reflets dans un œil d'or*, puis *Frankie Adams (The Member of the Wedding)*, en 1946 qu'elle adapte au théâtre en 1950, et en 1951, *La Ballade du café triste*. Oublieuse de ces premiers succès, la postérité lui fera une place mineure (oserait-on dire : ce que Sagan serait à Saint-Simon ? – mais il faudrait interroger la notion de valeur et de catégorie « mineure »), sans doute liée au souvenir de ses échecs : sa pièce de 1958, *La Racine carrée du merveilleux*, n'aura pas le succès de sa précédente adaptation, et son dernier roman *L'Horloge sans aiguille* paraît en 1961 dans une relative indifférence, avant qu'elle ne publie en 1964 un recueil de poèmes pour enfants, *Doux comme un cornichon et propre comme un cochon* – que complètera un recueil d'écrits posthumes en 1971, *Le Cœur hypothéqué*.

Sans doute peut-on finalement l'inscrire dans la ligne des écrivains sans école ni descendance : une famille spirituelle, qui compterait, aux États-Unis, son contemporain J.D. Salinger, né en 1919, et qui publie en 1951 *The Catcher in the Rye (L'Attrape-cœur)*, et leur fille spirituelle, Lee Harper (née en 1926), autrice d'un seul roman, *To Kill a Mocking Bird (Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur)*, paru en 1960. Dans cette communauté des solitaires, c'est en fait un ascendant qu'on peut lui trouver plus sûrement, si l'on cherche à éclaircir, partiellement au moins, le mystère McCullers : Sherwood Anderson (né en 1876), dont le roman *Winesburg, Ohio*, paru en 1919, est le principal intertexte

de notre roman, et une œuvre qu'elle évoque parmi ses lectures de jeunesse. La comparaison (structure, personnages, intrigue) permet d'éclairer l'originalité de l'œuvre de McCullers.

Comme le roman d'Anderson, McCullers propose dans chaque chapitre le point de vue d'un personnage différent, pour esquisser au fil de leurs croisements le noyau d'une communauté au sein d'une petite ville du Sud. À cet entrelacs des regards et des voix elle ajoute un principe unificateur. En effet, une « illumination » (selon le terme qu'elle utilise) lui a apporté la solution à ce croisement des personnages et des récits qu'elle projetait alors de publier en nouvelles tant leur unité lui semblait problématique. Cette épiphanie aura pour nom Singer, ombilic secret du roman, qui attire à lui les quatre autres figures principales : Mick Kelly l'adolescente, Biff Brannon singulier propriétaire du café New York, Jake Blount l'anarchiste voulant libérer les travailleurs aliénés, et le Docteur Copeland, apôtre incompris de la dignité de son peuple noir. John Singer sera « le muet » à qui chacun se confie, et qui lui-même trouve son acolyte en son double idiot, Spiros Antonapoulos, géant jouisseur et impossible confident. C'est autour de Singer, figure du secret et de la contradiction, chanteur sans voix et sans public, que l'autrice (dont les amis racontent qu'elle devait son prénom à l'amour que sa mère portait au ténor Caruso) croise la pluralité des histoires et des voix dans son roman choral<sup>1</sup>.

Après avoir rappelé le contexte de ce roman, précisons le cadre théorique de notre analyse. Nous proposerons une autre lecture que les approches polyphoniques<sup>2</sup> (Bakhtine rappelait que la voix était un modèle métaphorique) ou narratologiques, en esquissant une approche poétique. La poésie n'est-elle pas d'ailleurs l'ombilic secret de notre roman, qui emprunte son titre à un vers du poète écossais William Sharp qui écrivait dans un poème de 1896, « Lonely Hunter », publié sous son pseudonyme féminin de Fiona McLeod :

« Au plein cœur de l'été, douce m'est certes la vie,

Mais mon cœur est un chasseur solitaire qui chasse sur une solitaire colline<sup>3</sup>. »

---

1. Voir Audrey Touya, Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

2. Voir Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, 1997.

3. « *Deep in the heart of Summer, sweet is life to me still, But my heart is a lonely hunter that hunts on a lonely hill* », notre traduction, source: Virginia Spencer Carr, *Understanding Carson McCullers*, univ of South Carolina press, 1990, p. 34.

*Le Cœur est un chasseur solitaire* propose, derrière ou sous la pluralité des perspectives, une sorte de « milieu » langagier qui nimbe la pluralité des regards et des esprits. C'est lui qui tient ensemble les différents points de vue rapportés de l'intérieur<sup>1</sup>, autant qu'il les relie lorsqu'ils se taisent, par des moments de récit portés par une voix narrative qui se fait oublier. Car ces moments de narration sans point de vue personnel ne constituent pas une voix différente, ajoutée à la vision des protagonistes. Ce « récit pur », selon la formule de Benveniste, est ici presque poème en prose : il se présente de façon impersonnelle, sans les marques de subjectivation constituant un personnage de narrateur<sup>2</sup>, plutôt comme un socle partagé, sans propriété, une communauté du langage ouverte, prête à recueillir les accents des voix singulières dans le continuum du langage commun. En est absent tout effet de maîtrise et de surplomb, pour mieux laisser place à la grâce. Effet quasi religieux ? La grâce s'analyse !

Si notre roman croise des intrigues et des personnages selon un entrelacement qui n'offre pas de loi apparente, sa structure est, elle, très précise, divisée en trois parties, et en chapitres qui adoptent chacun le point de vue d'un personnage, et qui font avancer le récit commun dans une chronologie linéaire.

Enchâssée dans un cadre consacré au mystérieux muet John Singer, et à la perte de son confident lui aussi muet (1<sup>er</sup> chapitre et chapitre 6), la première partie présente une même journée du début de l'été, dont quatre chapitres racontent des moments successifs, qui introduisent les autres protagonistes : Biff Brannon (la nuit), Mick Kelly (matin et journée), Jake Blount (fin d'après-midi) et Benedict Copeland (soir). La seconde partie change de rythme narratif, et d'échelle temporelle : elle commence à l'été avant d'avancer à l'automne dès le second chapitre, viennent ensuite Noël (chapitres 5 et 6), février (chapitre 10) et mars (chapitre 12), auxquels succèdent le printemps, avec mai (chapitre 14), et le retour à l'été au dernier chapitre de cette partie, avéré notamment par la date fatidique à laquelle Singer apprend la mort de son ami, « 18 juillet » (p. 365), seule date intégrée à la narration.

---

1. Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957), trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, et Dorrit Cohn, *La transparence intérieure* (1978), traduction Claude Hary-Schaefer, Paris, Seuil, 1981.

2. Voir Ann Banfield, *Phrases sans parole* (1982), trad. Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995, et *Nouvelles phrases sans parole*, textes rassemblés, édités et présentés par Sylvie Patron, Saint-Denis, PUV, 2019.

Cette deuxième partie esquisse une promesse de libération – qui est en fait déjà avortée, dès ces premiers chapitres, pour chaque personnage : Mick organise une fête qui devrait l'intégrer chez les « grands » de son école (1<sup>er</sup> chapitre), Biff découvre la liberté mélancolique du veuvage (Chap.2), Copeland parle avec sa famille avec qui il avait rompu (Chap.3), Blount trouve un emploi comme gérant d'un manège (chap.4). Les chapitres suivants proposent des ruptures au tragique plus explicite : au chapitre 5, la petite Baby est blessée par le frère de Mick, au chapitre 6 Copeland doit récompenser la rédaction d'un adolescent qui contredit son idéal d'intégration non-violente, et au chapitre 7, Singer, après avoir écrit à son ami interné des lettres qu'il ne pourra lire et que, d'ailleurs, il ne lui envoie pas, cherche vainement à converser avec lui lors de sa visite. Ces avancées du malheur sont à peine ralenties par les méditations de Biff l'esthète psychologue (chapitre 8) et de Mick la musicienne (chapitre 9), avant que les derniers chapitres ne reprennent la série des ruptures : le fils de Copeland est estropié, victime de l'injustice et des brutalités policières (chapitre 10), Mick découvre la sexualité avec Harry – dans une ellipse narrative à commenter (chapitre 11), Blount voit son rêve de révolution tourner en bagarre générale, image du manège devenu fou (chapitre 12), Copeland et lui échouent à unir leurs idéalismes respectifs dans un dialogue de sourds pas muets (chapitre 13), Mick hésite à travailler pour aider ses parents à payer leurs dettes (chapitre 14), Singer, dans le seul chapitre qui lui consacrée dans cette deuxième partie, apprend que son ami est mort et se tue (chapitre 15).

La troisième, et dernière, partie présente la conscience de la fin vécue par chaque personnage, en symétrique de la première partie : Copeland emménage chez sa fille (1<sup>er</sup> chapitre), Blount fait sa valise pour reprendre la route (chapitre 2), Mick accepte d'abandonner l'école pour travailler (chapitre 3) avant une méditation finale confiée à Biff (chapitre 4). Cette dernière partie renoue avec la construction cyclique de la première : en exergue, la date du « 21 août 1939 » nous ramène à la saison initiale. De plus, chaque chapitre présente un moment de la même journée, comme pour revenir au séquençage de la première partie, mais de façon plus précise, dans un passage des temps et des voix devenu moins lyrique : les notations initiales de chaque chapitre, « matin », « après-midi », « soir », « nuit », semblent scander la disparition de la fiction, et l'avancée progressive de la fin. Parallèlement, la forme de clôture offerte par l'image du cercle semble avoir perdu de son efficace : au cadre proposé par Singer en première partie et à la possible unité que représentait pour les protagonistes sa silencieuse aura, succède le point d'orgue insondable de sa mort, qui résonne dans cette dernière partie dont il est

absent. À la fin de la deuxième partie, sa mort venait ponctuer le retour à une chaleur estivale qui inverse la plénitude ressentie par Mick en première partie, l'enthousiasme est devenu tiédeur, *taedium vitae*, dans un amuissement que figure le cercle rétréci de cette ultime journée. Sa course nous mène à la nuit finale vécue par Biff dans le dernier chapitre, comme un adieu au sens et aux aspirations cosmiques, à la façon des derniers vers de « Zone ». *Exit* l'idéal, *enter* l'immanence ?

Dans son « Esquisse pour *Le Muet* », Carson McCullers présentait ce triptyque comme une structure menant à une fin devant produire « une impression d'équilibre et de cohésion » (Stock, p. 435). Certains critiques ont considéré que le roman présentait les trois parties d'une symphonie, soit un thème suivi de sa reprise parodique, puis de leur dépassement : l'autrice n'annonçait-elle pas que la mort de Singer devait permettre que « les quatre autres personnages commencent à comprendre qui il était véritablement » (Stock, p. 409) ? L'hypothèse est belle, mais fautive.

Une telle lecture systématique fait violence à la forme de l'œuvre, à double titre. D'une part, la mort de Singer n'ouvre aucune révélation, pas plus qu'elle ne délivre les personnages de leurs ambiguïtés, les laissant au contraire désespérés et toujours désunis. D'autre part, les voix et perspectives s'éclairent mutuellement, par contraste et par complémentarité, mais sans se fondre dans aucune résolution. « L'écriture en contrepoint » annoncée par McCullers (Stock, p. 435) est faite de retours, coupes, irrésolutions alliant la précision de sa simplicité narrative à l'indéfinition des complexités psychiques. La fugue nous semble finalement une forme la plus éclairante pour penser cette œuvre à la structure parcellisée, dont la forme cyclique va s'affaiblissant, aux personnages qui nous échappent toujours, aux lignes de fuite libératrices.

Reste que le désir de donner un sens définitif et cohérent à l'œuvre reflète justement le propos revendiqué par McCullers : « Le thème principal du livre est présenté dans les 12 premières pages. C'est l'homme révolté contre sa solitude et la nécessité qu'il éprouve de s'exprimer de la façon la plus entière possible. » (Stock, p. 407, notre trad.) Mais cette solitude est-elle un sentiment métaphysique, une pathologie de la modernité, ou une condition américaine, voire sudiste ? Renonçons à trancher, pour élargir notre interrogation : ce qui se joue dans ce roman, c'est la question du lien, et de sa forme, toujours inaboutie mais aussi toujours décalée, puisqu'il est à la fois organique et social, individuel et collectif. L'absence de résolution dialectique du roman

nous oblige ainsi à revoir nos catégories critiques. Et c'est justement à cette même réouverture des habitudes théoriques que nous invite notre programme d'agrégation intitulé « Solitude et communauté ».

Historiquement, la théorie du roman repose sur des binarités (principalement dans la tradition de Lukacs, et son socle hégélien : celle qui fait du roman la rencontre entre le sujet et le monde). Cette dualité se trouve doublement déplacée dans notre programme d'agrégation. D'une part, le corpus propose des romans où la question est celle de la rencontre entre sujets, selon la définition que Bakhtine propose du roman de Dostoïevski, en l'opposant justement à celle de Lukacs : « Au lieu des rapports entre le « moi conscient » et le monde, il place au centre de son œuvre le problème des interrelations entre ces différents « moi » conscients et critiques<sup>1</sup>. » D'autre part, l'intitulé de notre problématique introduit un déséquilibre. À la place du monde, en face de la solitude du sujet, figure la communauté, qui n'est ni le commun (appelant son contraire, le singulier), ni le collectif (et son corollaire l'individu). D'habitude, elle est mise en tension avec la notion de société, qui serait une autre forme de liens (dont la communauté serait le noyau embryonnaire, comme l'état de nature celui de l'état social, selon les mythes du socle originaire, de la famille, du clan, ou autre fantasmes historico-ethnologiques encore répandus dans l'anthropologie et la sociologie politique en 1940). Ici, nous sommes appelés à réfléchir à la solitude, donc à l'absence de liens, pas à une autre forme de lien que constituerait la société. Ainsi, cet intitulé d'agrégation nous oblige à nous défaire des automatismes de pensée et des clichés théoriques, salutaire libération pour entamer la lecture d'un roman de la singularité.

Car *Le Cœur est un chasseur solitaire* nous invite à sortir de l'enfermement dans la binarité, et de l'identité obligée, – qu'elle soit assignation, affiliation, ou revendication, mais aussi à revoir les processus par lesquels nous pensons habituellement le dépassement de la binarité : que se passe-t-il quand on tient la dualité au lieu de la dépasser ? Apparaît alors un socle commun, qui n'est pas une communauté retrouvée, de restauration ou de réparation, utopie ou racines, mais un espace de projection, lieu de l'imaginaire et matériau premier qui informe nos pensées. Ce socle n'existe que comme réversion des dichotomies par lesquelles nous pensons, et il n'apparaît que lorsque la binarité, la définition et la finitude sont perturbées, comme y parvient Carson McCullers.

---

1. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. I. Kolitcheff, Seuil, Paris, 1970, p. 144.