



HAL
open science

Marcher dans le blanc. Quelques notes sur "The Road" de Cormac Mccarthy

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Marcher dans le blanc. Quelques notes sur "The Road" de Cormac Mccarthy. Otro Viaje Extraordinario, Apr 2016, Huesca, Espagne. pp.227-240. hal-02501774

HAL Id: hal-02501774

<https://hal.science/hal-02501774>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



M.^a PILAR TRESACO
M.^a LOURDES CADENA
ANA M.^a CLAVER
(Coordinadoras)

Otro *Viaje* *extraordinario*

MARCHER DANS LE BLANC
(QUELQUES NOTES SUR *THE ROAD*
DE CORMAC MCCARTHY)

Lambert Barthélémy

True and sincere travelling is no pastime, but it is as serious as the grave, or any other part of the human journey, and it requires a long probation to be broken into it. (...) The traveler must be born again on the road, and earn a passport from the elements, the principal powers that be for him.

H. D. Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*

Route de campagne avec arbre.

S. Beckett, *En attendant Godot*

Je voudrais me placer un peu en marge des nombreuses lectures de *The Road*¹ qui insistent sur le désastre global et le tissu dystopique de son imaginaire, prendre le titre même du roman au pied de la lettre et rappeler que « *The* » *Road* (essentialisation grammaticale qui dit la seule, la dernière des routes ou celle qui vaut pour toutes ?) est avant tout, c'est-à-dire avant d'être un récit « post-apocalyptique », un *road narrative*, un récit de déplacement, comme le sont d'ailleurs la plupart des autres romans de McCarthy – et *Outer Dark*² en particulier, livre avec lequel *The Road* forme un évident diptyque centré sur la question de la paternité. Cette préoccupation géocentrique et le désir absolu de parcours que le livre souligne pathétiquement (marcher jour après jour pour ne pas mourir), installe d'emblée le récit dans une position de dialogue avec la mythologie de l'espace nord-américain. Un peu comme s'il fallait parvenir à trouver la frontière de l'au-delà de toute frontière. Je veux dire par là qu'il me semble judicieux de lire ce roman de McCarthy dans la perspective d'une réflexion sur le scénario géographique qui anime l'imagination américaine, plus peut-être qu'à partir d'une dramatisation intellectuelle de la question de la fin. *The Road* comme roman de route, donc, comme roman dont le choix d'hyperboliser le désastre ne serait en

1 Cormac McCarthy, *The Road*. New York, Alfred Knopf, 2006 (tr. fr. François Hirsch, *La Route*. Paris, Éd. de l'Olivier, 2008).

2 Cormac McCarthy, *Outer Dark*. New York, Random House, 1968 (tr. fr. François Hirsch et Patricia Schaeffer, *L'Obscurité du dehors*. Paris, Éd. Actes Sud, 1991).

fait qu'une sorte d'artifice mobilisé pour relancer la thématique de l'espace sublime et questionner la pensée de l'exceptionnalité qui le soutient historiquement et mythologiquement en Amérique. Tout lecteur non occasionnaliste de l'œuvre de McCarthy sait qu'elle constitue une sorte de chronique de la transformation de l'espace américain au cours de la modernité, de son glissement progressif de l'ouvert au confinement, mais aussi et surtout du rapport à l'espace entretenu par les différents récits constitutifs, précisément, de l'Amérique. Je pars donc de l'hypothèse que la catastrophe n'est que le thème de surface du roman, lequel est d'ailleurs loin d'en produire une exploitation maximaliste, le récit se centrant en réalité plus souvent sur des logiques et des processus émotionnels (remémoration, discussion, transmission) que sur des actions violentes, et que c'est principalement le contexte historique de réception (l'après 11 septembre) qui a poussé les critiques à focaliser de façon privilégiée sur les éléments dystopiques du récit. Effet de leurre, en quelque sorte. Car de la catastrophe en question on ne sait pratiquement rien. Elle reste impossible à identifier, à nommer, à situer, bien que l'évidence de quelques signaux, là encore, semble aiguiller la plupart des commentateurs vers l'hypothèse de l'hiver nucléaire. Mais ce pourrait être, tout aussi bien, que les Cavaliers de l'Apocalypse que convoquait déjà *Outer Dark* seraient cette fois venus pour dévaster la terre entière. Le texte ne dit rien, strictement rien, sur ce point, n'assigne aucune cause précise au désastre, ne lui confère aucune espèce de valeur (eschatologique) et ne lui donne *a priori* aucun cadre temporel³. La catastrophe a pour elle, du moins en apparence, l'indistinction la plus complète, et partant la généralité la plus grande. Je dis en apparence, car il est également possible de se prêter au petit jeu d'une paradoxale lecture « référentielle » et non plus allégorique du roman, de l'aborder comme le texte du retour au territoire fictionnel initial de McCarthy, la région des Appalaches, et de pister le père et le fils le long d'un trajet qui les conduit du Tennessee à la côte de la Caroline du Sud⁴. De la même façon, il est également possible de borner ce qui se donne de prime abord comme un temps *sans* temps plutôt que hors du temps, de situer, par conséquent le récit dans le temps historique à partir d'artefacts énumérés ici ou là tout au long de l'avancée vers le sud, décrits d'ailleurs, plus qu'énumérés, et constitués à l'occasion en véritables *nature morte*⁵ : les rasoirs jetables de

3 Les causes du cataclysme restent informulées dans le roman, ce qui permet au lecteur de jouer sur les trois principaux registres possibles de l'hybris humaine, du cataclysme naturel ou du châtement divin.

4 C'est le grand mérite de l'article de Wesley G. Morgan que d'avoir proposé cette très paradoxale, mais convaincante lecture « référentielle » du roman. Voir Wesley G. Morgan, « The Route and Roots of *The Road* », in *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 39 à 47.

5 Sur la question de la nature morte, je renvoie à l'article de Randall S. Wilhelm, « 'Gold-en chalice, good to house a god': Still Life in *The Road* », in *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 129-146.

marque Good News ou le bidon d'huile moteur Kendall, respectivement mis sur le marché en 1976 et 1978 d'une part ; et la description de lieux bien réels, comme le Newfound Gap dans les Great Smoky Mountains, la chute d'eau de Dry Falls dans les gorges de la Cullasaja River, le Hoover Dam (le « barrage »), ou la fermeture d'une route (la US 25-E qui menait au Cumberland Gap) en 1996. Ce bornage discret, qui vient comme en sous-main faire dérailler la lecture immédiate d'un récit qui se déploierait entièrement dans un univers atemporel de conte ou de légende (ce qui est d'ailleurs très exactement le cas de *Outer Dark*), au profit d'une plus instable et plus complexe configuration qui pointerait l'idée d'une fin du monde capitaliste et de la société de consommation qu'il a engendrée – on serait donc, dès avant l'an 2000, ou dès avant le 11 septembre 2001, dans le temps de ce qui suit la « fin » apparente de ce monde. On ne se trouverait donc pas dans une situation d'anticipation, mais plutôt d'achronie.

Je propose de lire le voyage extraordinaire du père et du fils sur la route de cendre à partir de trois opérateurs relativement classiques du récit de voyage : la question de la quête, celle du regard, celle enfin de la rencontre. Autrement dit : de la dimension « orientée » du déplacement ; d'une interrogation sur le paysage et l'imaginaire géographique ; de l'allégorie enfin, celle qui encapsulerait la « fin du capitalisme » et l'utopie d'une communauté bonne, possible à la marge. Ou encore : du *sens* du voyage ; de l'expérience environnementale qu'il implique ; de la dynamique éthique qu'il engage.

1. Rouvrir la frontière

Replacer la question du déplacement au cœur de la lecture du roman nous permet d'observer que le mouvement des deux personnages principaux se fait dans une reprise ironique du mouvement initial de la littérature américaine – celui qu'initie notamment *Rip van Winkle* de Washington Irving : soit l'arrachement à un lieu de confinement, un *home*, même dévasté par le suicide de la mère et le sentiment d'une absence absolue d'issue, vers un espace ouvert, redevenu dangereux car manifestement soustrait à tout processus de domestication, à toute forme d'usage, tout en s'avérant toutefois porteur d'une nouvelle possibilité d'identité et de salut. Il se fait, par ailleurs, non vers l'ouest, mais vers le sud, qui fonctionne à la fois comme frontière physique et comme refuge imaginaire. En mémoire, à n'en pas douter, de l'imaginaire pastoral américain, dont le Sud constitue la matrice et que McCarthy a, dans ses quatre premiers romans, déjà profondément retravaillé. *The Road* rejoue le geste premier de la fiction américaine et réactive la mythologie de la frontière : quitter le *settlement* et entrer dans la *wilderness*, allant vers l'hypothèse d'un lieu où serait possible une nouvelle vie, une vie changée par l'expérience du voyage (faut-il écrire « l'aventure » ?), une vie passée au creuset des

bois, une vie indianisée⁶. Ce lieu, la fiction le donne, à la fin c'est l'horizontalité infinie de la plage et de l'océan qui la borde. Les plaines maritimes. Une autre monumentalité fascinante. Un autre espace entièrement ouvert. Un autre plan sublime. Et la vie nouvelle, la vie renouvelée, l'identité refondée pour échapper à sa dissolution dans les réalités terrifiantes de l'histoire, trouve, elle aussi, une forme d'incarnation, après la mort du père, dans la « famille d'accueil » qui prend l'enfant désormais orphelin en charge. C'est un vaste geste d'exposition de soi au dehors hostile que rapporte le texte, l'arrachement au confinement et l'avancée aux confins. Aller dans les terres, traverser ce qu'il en reste, affronter la sauvagerie (la cohorte cannibale comme horde d'indiens, comme « autre » radical, mais aussi comme reprise amplifiée du trio d'assassins qui hante *Outer Dark*) et parvenir au bout du chemin à redisposer son identité dans une constellation déplacée. Mais ce qui a changé, dans la configuration présente, c'est le sens de l'espace, la fonction dévolue à l'environnement dans ce processus d'arrachement à l'histoire et à sa dynamique entropique.

McCarthy connecte par ailleurs immédiatement les figures du père et du fils à l'image familière du pèlerin « *pilgrims in a fable* » dit la première page de *The Road*⁷. Comme pour indiquer une balise au lecteur, lui fournir une béquille, un outil d'approche, lui permettre de se rattacher à une grille de lecture endémique de la fiction de voyage, celle de la « quête », de la recherche de transcendance, en un mot d'une conception « orientée » du déplacement. Des pèlerins qui traversent une vallée de larmes pour aller vers la mer, vers le Sud, seule et vague indication directionnelle que nous fournit le texte, comme s'il désamorçait par cette imprécision sur la finalité, la signification initialement suggérée du voyage. Le père et le fils ne parcourent pas un territoire étranger, un ailleurs extraordinaire, mais un espace étrangifié, c'est-à-dire *a priori* connu (du moins par le père), mais soudain transformé, rendu méconnaissable par une dévastation privée de toute cause explicite – ce qui ne cesse d'aiguiser, d'appeler le processus interprétatif, tout en le décevant ou le frustrant à chaque tentative. Le père et le fils marchent ainsi dans un monde entièrement *unifié* par la catastrophe et la cendre, « écume indestructible de la destruction » selon la belle formule de Didi-Huberman⁸, et d'où toute forme de variété, de nuance, de diversité et de complexité a disparu. Le monde réduit monstrueusement à l'unité, partout égal, partout identique à lui-même, à

6 Voir le toujours aussi excellent livre de Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, 1968 (trad. fr. Georges Renard, *Le Retour du peau-rouge*. Paris, Éd. du Seuil, 1971).

7 La traduction française de « pilgrims » par « vagabonds » plutôt que « pèlerins » estompe, hélas, la portée de l'allusion.

8 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Éd. de Minuit, 2001, p. 55.

ce qui n'est plus qu'une matière indistincte. Le voyage du père et du fils me paraît moins porté par le désir d'être, au terme du « pèlerinage », résorbé dans l'unité du divin (lecture métaphysique du voyage), que par l'absolue nécessité d'échapper à cette monstrueuse réduction. D'y faire à tout prix échapper le fils. Legs du père, héritage positif. Et événement dans la fiction mccarthienne que cet extraordinaire duo, car jusque-là, jusqu'à ce roman-là, elle n'a jamais mis en scène que la césure et non la conjonction générationnelle, racontant des histoires où les fils fuient les pères et où les pères meurent dès le début, renient ou se détournent systématiquement des fils. Je tiens que tout l'enjeu du voyage consiste précisément en l'effort démesuré pour maintenir l'hypothèse du divers dans cet univers entièrement passé sous la coupe de l'un, régi par une sorte de théologie négative de l'unité. L'Un, c'est la mort. Affirmer obstinément le divers et sa possibilité contre l'uniformité, c'est le cœur de l'enseignement du père. Je vais y revenir.

Dans *The Road*, le voyage apparaît comme une expérience limite, une forme radicalisée de l'expérience de l'ailleurs et de l'autre dont on crédite systématiquement la littérature qui se prend à fictionner un tant soit peu le déplacement. Et ce qui fait le caractère limite de cette expérience de traversée, c'est l'uniformisation achevée du monde sous l'égide du blanc, la disparition de ses variations, nuances, valeurs, de tout ce qui lui donne habituellement ses qualités, fait le jeu de ses surfaces et lui confère sa richesse. Comment ne pas lire en ethniciant même involontairement ce jeu de chromie, ce recouvrement du monde par le blanc, comme le sigle ultime de « l'impérialisme écologique »⁹ de l'occident ? On marche dans le blanc, on arpente l'indistinct du monochrome comme en « l'absence de tout tracé, de toute route »¹⁰. Arpenter le monochrome, c'est aussi faire jouer l'intrigue à partir d'une situation d'écrasement de la visibilité dans l'indifférenciation. Une forme d'expérience trivialisée du sublime. Car le plan de traversée dépasse, et de loin, la faculté de cadrer, de spécifier l'objet de la vision – il n'y a plus de limites, l'uniforme de la couleur dissolvant tout ce qui pourrait faire balise, saillie, portée. Au-delà de là où l'œil voit, au-delà de l'œil augmenté par la jumelle que saisit si souvent le père pour chercher du distinct à même ce qui n'est plus ni nature, ni « paysage », mais milieu, c'est l'identique qui continue. C'est une situation de terreur gothique en plein air, une autre façon d'appréhender le sublime du paysage (américain).

La fable de mobilité orientée à laquelle en appelle le narrateur anonyme dès les premières lignes, celle qui promet le ciel à qui arpente la terre, c'est très vraisemblablement le conte allégorique de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (1678).

9 L'expression est de Alfred W. Crosby, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1986.

10 Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Éd. de Minuit, 2001, p. 9.

Et il faut prendre en compte ce branchement de la fiction sur la dynamique allégorique, car elle est directement responsable d'un certain nombre (si ce n'est de la plupart) des bizarreries que l'on relève au fil de la lecture – du moins tant que l'on cherche à lire en fonction de postulats mimétiques : les ambiguïtés, ou les inconsistencies temporelles, l'unidimensionnalité des personnages, la faiblesse de la conflictualité (si l'on s'en rapporte à l'attente générique suscitée par la narration post-apocalyptique « classique »), leur peu de caractérisation réaliste (absence de noms) et leur généralité (le père ; le garçon), et surtout leur obsessionnalité – leur *dromomanie* – qui en font des fonctions, ou des positions, des signaux, davantage que de véritables « personnages »¹¹. Cette allusion liminale à une mobilité orientée ne cessera d'ailleurs d'être remarquée par le texte *via* son incessant questionnement sur la place, la fonction, la compétence, voire la pure et simple existence de Dieu. Mais elle sera sans cesse déçue. Et le sens d'être inquiété. Et le fantastique de circuler. Car le père et le fils n'ont, en réalité, pas grand chose à voir avec le pèlerin de Bunyan, ni avec ceux d'Emmaüs d'ailleurs. S'ils marchent, c'est de façon mécanique, sans modèle et sans autre justification que leur propre survie quotidienne (l'objet de la quête est la nourriture), pris dans un pur plan d'immanence dévasté : « Il y avait des années qu'il ne tenait plus de calendrier. Ils allaient vers le sud. Il n'y aurait pas moyen de survivre un autre hiver par ici » (R, 10)¹². L'argument de la mission « divine » n'est qu'un prétexte. L'allusion à la transcendance une fausse piste, car aucune Cité céleste n'attend le père et le fils. Aller pour aller. Sans rose et sans pourquoi. Jusqu'à la mer, au moins. Mais moins pour une raison d'ordre symbolique, même si une certaine ritualité l'habite, qu'énergétique, parce qu'il *faut* continuer. Pour échapper au figement de l'un. Cette indistinction du but met à mal la dynamique de quête et la justification spirituelle du déplacement appelées par la référence initiale. Le déplacement ne livre pas la clef ailleurs qu'en lui-même. Il est la clef. Et s'apparente à un véritable handicap herméneutique. Voilà le modèle allégorique retourné contre lui-même, et la référence peu ou prou vidée de son sens.

2. Regarder, résister

Que faire du paysage dans le roman, de cette terre vaste, de ce monde entièrement *perdu*, mais lourd de présence rhétorique, perdu non parce qu'il serait

11 Sur la dimension allégorique dans *The Road*, voir John Vanderheide, « Sighting Leviathan : Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works », in *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 107-120.

12 *The Road*, *op. cit.*, p. 4 : « They were moving south. There'd be no surviving another winter here. »

ancestral ou archaïque, oublié, absent des cartographies pionnières, comme dans les fictions modernes (et verniennes, bien entendu) de « mondes perdus », qui sont en fait toujours des récits de « mondes retrouvés » ? De ce monde si présent qu'il en deviendrait presque un personnage à part entière, une entité, un monstre. Le monde de *The Road* n'est pas un monde qui « resurgirait ». C'est le monde *a minima*. Privé de toute signification, « nu, silencieux, impie » dit la première page du roman¹³. C'est le monde, au terme d'un immense processus de réduction. Quelque chose comme ce que serait le monde sans biosphère. Tout en lui appelle la reconnaissance c'est la fonction du père que de rappeler l'habitabilité ancienne, d'identifier les lieux –, mais tout aussi la barre. Là, il y avait ceci. Il y a eu. Ça a été. Il y a, tout au long de la route, l'implicite d'une descriptivité du monde, mise à mal par une opération innommée d'effacement. Le monde blanc : sans relief, sans sens. Indescriptible. Un monde qui résiste farouchement à la lecture que le père tente sans cesse d'en faire : lecture directionnelle, lecture phénoménologique (scruter à la jumelle, découper du détail), lecture indiciaire, lecture mémorielle et affective. Lecture, encore, d'inspiration émersonienne, tant il est possible de lire, dans *The Road*, de retrouver, comme par décalque antithétique, les concepts et les propositions qu'Emerson formulait dans *Nature* (1836) le trope du monde comme texte ; la centralité absolue de la vision ; la primauté de la lumière. À quoi le roman oppose, mais c'est bien qu'il reprend les tropes et les retourne, l'illisibilité (plus de signes, plus rien à lire) ; la cécité (rien à voir) ; l'extinction (le bannissement du soleil – ce qui était déjà un motif séminal de *Outer Dark*). Un avertissement, en somme, en lieu et place d'une consolation. Mais le même ensemble d'éléments essentiels et déterminants pour le « pastoralisme romantique américain »¹⁴ se retrouvent au cœur du récit, qui les travaille et leur donne évidemment une forme problématique.

Ce que suggère implicitement l'attitude du père, c'est l'espoir que le modèle transcendantaliste de conceptualisation de la « nature » puisse encore fonctionner comme un contre-plan utopique au désert présent, comme un « potentiel spatial contre-hégémonique »¹⁵, voire comme une arme mentale. Idée, donc, qu'il y aurait un contre-récit, une forme alternative de situation dans l'espace à opposer à l'état présent – qui n'est, au fond, dans le roman qu'une potentialisation extrême

13 *The Road*, op. cit., p. 4 : « Barren, silent, godless ».

14 L'expression est de Leo Marx dans son essai *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford/New York, Oxford University Press, 2000 (éd. or. 1964), p. 230.

15 « counter-hegemonic spatial potential ». L'expression est de Chris Walsh, « The Post-Southern Sense of Place in *The Road* », in *Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 48 à 54.

de la notion de « disparition » de l'espace propre au monde contemporain, de son occupation proliférante et de son asphyxie. Le discours du père porte ce désir d'espace non pollué, non contaminé. Il en porte le désir parce qu'il en véhicule la mémoire. Et la manifestation de ce désir, la recherche jusqu'à la mort d'un espace vacant, c'est ce qui constitue le fil narratif du roman. C'est ce que le père « cherche » en allant vers le Sud : amener son fils à expérimenter malgré tout une forme de disponibilité de l'espace. C'est-à-dire la possibilité de se débarrasser de ce que l'on pourrait appeler la « géographie du capital postmoderne », laquelle peut en outre apparaître comme la cause du processus d'exténuation générale du monde d'où *part* le récit. Ce que dit la quête du père, à l'instar de nombreux projets artistiques contemporains affiliés à ce que l'on désigne par commodité par le terme de « land art », c'est le besoin d'une *expérience spatiale inconditionnée*, d'une désaturation des perceptions et d'une disponibilité des sens aux événements – le blanc hégémonique du roman fonctionnant comme le signe absolu de la saturation, du bouchage de nos capacités de perception. D'où l'insistance sur la scrutation, sur l'exercice obstinément renouvelé de la vision comme modalité de résistance. Sur l'effort permanent pour reconnaître, lire et comprendre les événements et les reliefs du paysage. Certes, il y a l'argument recevable d'une méfiance devenue systématique et du besoin, pour assurer la sécurité des voyageurs, de voir le plus loin possible afin de repérer les éventuels dangers qui pourraient les menacer. Mais il y a aussi, et de mon point de vue surtout, l'affirmation réitérée, et pas forcément vaine, d'un certain « art de voir les choses », lequel est un héritage transcendantaliste, celui, précisément, de la lisibilité du monde, et constitue un élément décisif dans l'élaboration de représentations alternatives – celles que le père s'efforce de transmettre au fils. Réapprendre à voir comme mot d'ordre éthique de *The Road*. Même s'il n'y a apparemment rien à voir¹⁶, ou rien à tirer de ce qui est vu. Même si la nature n'est pas baignée de lumière. Même si les bois (autre motif éminemment émersonnien) que parcourent les personnages restent muets. Même si le paysage (silencieux, obscur, ennuagé) résiste à toute interprétation. Même si le texte ancien du monde semble perdu et ne plus exister que sous la forme d'images fantômes dans la mémoire du père. Même si la fable cauchemardesque a remplacé le rêve de beauté. Même si le rêve de beauté, peut-être, contenait en lui, depuis le premier moment, la possibilité du cauchemar. Même si la pastorale couvait depuis toujours le gothique. Regarder pour ne pas sombrer. Pour ne pas être blanchi. Comment faut-il vivre dans le monde de l'après ? En gardant les yeux grands ouverts.

16 Je ne relève que ces deux occurrences : « Nothing to see... Nothing », p. 7 ; « (...) there was nothing to see », p. 87.

Dans cet univers abasé auquel nous expose le récit, il est impératif de réapprendre à distinguer, à cerner, à discriminer entre différentes nuances de gris, par exemple, différentes densités d'air, comme différentes catégories d'hommes, à incarner, bien modestement, c'est-à-dire avec le peu qui reste, une éthique de la distinction. Cette nécessité de préserver la capacité de distinguer, c'est, à mon sens, l'essentiel de ce que le père transmet à son fils en lui faisant comprendre le principe qui fonde la catégorie de « gentil » (« good guy ») – conserver la flamme, continuer à éclairer le monde, à prolonger la vie, à établir des liens, ne pas abandonner (« don't give up » ou « don't let go » sont comme des mantras dans la bouche du père), ne pas oublier. Résister au néant et à la barbarie. Réapprendre à voir, se concentrer, c'est donc être éveillé, et capable dès lors de percevoir, évaluer et, qui sait, d'une façon ou d'une autre réparer ? L'art de voir les choses que le père maintient obstinément me semble en cela résolument producteur de moments d'utopie, à défaut d'utopie systématisée : car il est le moyen de trouver encore de la beauté dans le cœur des ténèbres et d'opposer cette beauté à la terreur commune. Des moments de beauté, des moments durant lesquels paraît se redresser l'ordre ancien du monde – ainsi de la scène au cours de laquelle le père lave la chevelure de l'enfant, toute éclaboussée de la cervelle d'un maraudeur et où l'enfant, soudain, semble briller comme un « calice en or ». Tout se passe en somme comme si le père s'efforçait de penser et figurer, en réponse au devenir de la biosphère postindustrielle, non pas le hiatus, mais la relation continue et changeante de l'homme à son environnement. Rétablir l'art de voir, c'est engager au rétablissement des *liens*, de tout ce qui raccorde l'homme au dehors et aux êtres qui le peuplent. C'est la prémisse incontournable à la réparation de toute forme de socialité. Rétablir du lien, c'est exactement l'enjeu du récit et c'est aussi l'image sur laquelle conclut le roman : celle de la confiance rétablie, du pacte réinstitué, de la refondation d'une *communauté*.

3. Raconter, rencontrer, recommencer

Je tiens le roman de McCarthy moins pour une fable de régression et d'anomie absolue, une fiction du désastre ultime, que pour un texte hanté par l'*hypothèse du recommencement*. Du recommencement de quoi ? Fondamentalement de la communauté elle-même, de son possible. Des articulations. Des liaisons. Du rétablissement, dans un monde entièrement privé de biosphère, réduit, sans causes identifiables, à une inquiétante *présence sans vie*, du rétablissement, d'abord et avant tout, des interactions constructives entre homme et monde, comme entre sujets humains. *The Road* a moins à voir avec les pyrotechnies de la fin qu'avec quelques questions fondamentales que l'on croirait tout droit sorties de

chez Beckett (aller ; être ; dire¹⁷) qui organisent l'hypothèse de l'après. À l'indéfini : d'un après. C'est un roman qui ne cesse de penser la fin et son après à partir de figures du commencement, de mobiliser d'ancestrales figures de commencement au cœur de sa fable d'anéantissement. Théâtralisant les conséquences du ravage, la disparition des appartenances traditionnelles (monde, société, famille), il interroge ce qui subsiste, malgré les circonstances, et peut encore faire *projet*, disons pour faire un peu ronflant, encore faire *civilisation* : et en tout premier lieu ce qui définit, pour le coup, le commun de tous la mise en rapport, ou la *rencontre*. Fonction endémique de « la » route (et on comprend peut-être là la substantialisation du titre) mettre en contact. Dans tous les sens. La communauté n'est plus nulle part, ni en rien, dans *The Road*. Mais elle ne cesse de faire projet, d'être à (*re*)venir sous la forme hypothétique, mais néanmoins assertée, de celle des « gentils » (« good guys »), une communauté quasiment paléo-chrétienne, celle du père et du fils, d'Abraham et Isaac, alliance et sacrifice, celle de l'agneau que l'on envoie dans le monde pour y rédimmer l'immonde. Et sur quoi tient cette communauté promise ? Sur la circulation d'histoires et la restauration, *via* le circuit narratif, de la *confiance*. Questionnement lancinant du fils : est-ce qu'on en est ? Est-ce que tu / vous en es / êtes ? Est-ce que nous pouvons ensemble faire *cette* communauté ? Et si oui, *comment* ? En « portant le feu » répond énigmatiquement le père. « Porter le feu » c'est-à-dire d'abord et avant tout continuer coûte que coûte à se différencier de la bestialisation générale des humains (hantise du cannibalisme). À manifester l'exception humaine ? Et comment « porter le feu » ? En parlant, d'abord. Parle-moi l'autre formule lancinante du père, jusqu'au bout – « Si je ne suis plus ici tu pourras encore me parler. Tu pourras me parler et je te parlerai. Tu verras » (p. 238). Se parler, sans qu'un message particulier circule. Parler quand l'enfant a peur, surtout, ou qu'il ne comprend pas ce que fait ou demande son père (p. 70-71). S'adresser l'un l'autre une infime reconnaissance, attester de la présence malgré tout de l'autre. Parler, même pour ne quasiment plus rien dire. Pour échanger de l'air¹⁸. Cela assure, d'abord, une communauté des corps, assure la communauté *par* les corps, par leur pure et simple co-présence, leur être-là. Une communion physique. Parler aussi pour raconter des histoires *exemplaires*, « d'anciennes histoires de courage et de justice » (p. 41) qui font tenir la maigre communauté constituée par le souffle avec de l'émotion,

17 Ces fonctions essentielles, tous les textes de Beckett montrent qu'elles ne peuvent s'abolir, qu'elles sont ce qui reste quand tout le superflu est parti. La misère des personnages n'est donc pas une allégorie pathétique, mais une véritable réduction phénoménologique. *The Road* tient par ailleurs, autre proximité avec Beckett, sur un principe de retardement : la mort du père, évidente dès le début, n'en est pas moins sans cesse différée.

18 Le texte insiste à plusieurs reprises sur le motif de l'haleine épaisse, qui est la matérialisation littérale du souffle dans l'air.

de l'affect, du symbolique. Parler pour transmettre le *souffle*. Ces histoires de courage et de justice », dont la forme importe peu, et que le père tire de sa mémoire, que disent-elles ? Elles mettent en scène l'*entraide*, même si elles ne sont pas « vraies ». Et transmettent la nécessité de *tendre* à l'idéal qu'elles évoquent. Raconter cela sert à transmettre, restaurer ou conforter la capacité à projeter le monde autrement. À le cadrer différemment. À le récréer, aussi bien : « Évoque les formes. Quand tu n'as rien d'autre construis des cérémonies à partir de rien et anime-les de ton souffle » (p. 68). Logos créateur. Porter le feu, ce n'est donc pas, façon Prométhée, fournir technè, prospérité et progrès social. Ce feu-là, celui du « soleil blanc » qui se lève à la toute dernière page du *Grand passage*¹⁹, a tout détruit au début de *La Route*. Porter le feu, c'est, simplement, mais ce n'est facile, maintenir un *ethos*. Un confort, une sécurité, une amitié. En apportant le récit, pour que le lien ne rompe pas et en réparant la capacité de confiance. Ou d'hospitalité. Porter le feu, c'est faire le pari insensé dans l'univers du roman, de l'accueil.

La Route formule ainsi une recomposition minimale, expérimentale pourrait-on même dire, de l'être ensemble. Il me semble en effet marquant que, contrairement à de nombreuses fictions post-apocalyptiques, il ne mette pas en scène quelque chose comme une « communauté des survivants », qu'il n'opère aucun rapprochement sur la base d'un « destin commun » (avoir survécu) – ce que « montrent » sans ambiguïté les neuf rencontres que le père et le fils font sur la route : l'homme foudroyé ; le maraudeur ; la troupe de maraudeurs ; les prisonniers ; l'aveugle ; le groupe de quatre cannibales et le bébé ; le voleur ; le groupe archer-sniper-femme ; la famille. Elles constituent autant d'étapes *vers*, autant de *stations* pour une Passion nouvelle, éclairent chacune un aspect possible de la relation à l'autre et de la confiance, et permettent la mise à l'épreuve de l'hypothèse de la réouverture du temps, de la possibilité d'un futur. Le messianisme, en somme. Mais de toutes ces rencontres, c'est assurément la dernière qui s'avère décisive, car elle permet de comprendre que le rétablissement de la communauté n'est possible que sur la base d'une *pluralisation de la vérité*. C'est l'échange de ce que j'appellerais des récits *désafiliés* qui me paraît susceptible d'autoriser l'amorce d'une nouvelle communauté de vie – ce que je distingue tout de suite et très nettement de la constitution d'une communauté par l'imposition d'un récit cadre, ou centreur, un récit unique et unifiant – un mythe, une épopée, une cosmologie, une généalogie, une chronique dynastique, par exemple. Rien de grandiloquent. L'échange est minimal. Mais porte tout de même sur les objets potentiels de

19 Cormac McCarthy, *The Crossing*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1994 (éd. fr. *Le Grand Passage*, traduit de l'américain par François Hirsch et Patricia Schaeffer. Paris, Éditions de l'Olivier, 1997).

croissance. Et sur la puissance de la parole. Ce sont plutôt des récits faibles²⁰, non dogmatiques et vernaculaires qui viennent discrètement esquisser un espace au sein duquel l'enfant, orphelin désormais, et la famille à l'aura biblique, peuvent, en confiance, s'engager d'un même pas. Et former une communauté de disparates, une communauté sans fondement, une communauté occasionnaliste, non systémique, une communauté d'accident, élaborée dans et par une multiplicité de dispositifs seconds, une communauté de gestes, de moments, d'expérience, et qu'il faut aborder à partir de la notion de « déconditionnement », plus que de réclamation ou de re-conditionnement identitaire. C'est peut-être cela l'enjeu de la fin pélagique du roman : échafauder la communauté à partir non plus d'un quelconque contenu (loi, rituel, origine), ni d'une unité organique ou fusionnelle, mais à partir d'une pratique de conjonction, d'exposition mutuelle de singularités séparées et irréductibles, mais passionnés d'être-en-commun, de ce qu'il arrive quelque chose en commun²¹. D'une *activité*, plus qu'une essence, une substance, une identité. Ce qui ne fait plus du critère de persévérance (de durée) un élément de définition. Mais lui substitue plutôt celui de contingence.

Je ne pense donc pas qu'il faille penser ou critiquer la scène finale du roman (le portrait de groupe à l'enfant) en mobilisant la catégorie de *happy end*, car ce n'en est pas un. C'est plutôt une scène d'irrésolution, de pari, d'*incertitude radicale* —, car elle indique outre la décision de l'enfant de faire *confiance* au couple qui l'accueille, qu'une bonne façon de porter le feu, celle de la femme, est d'accepter qu'il y ait du différent, du divergent, d'affirmer que la disjonction ne constitue pas un obstacle à la communauté à venir — respecter l'« incroyance » de l'enfant, par exemple, qui préfère parler à son père mort, plutôt qu'à Dieu — ne pas lui opposer de notion unitaire de la culture, ne pas lui proposer d'identification à soi — ce personnage de femme est remarquable par sa capacité de respect pour l'hétérogénéité *de* et de don dans le rapport à l'autre, capacité dont la disparition a, si l'on suit l'implicite du roman (toutes les formes de dégradation), précipité la survenue du désastre (ou du « mal »). Si de la communauté est à recréer, semble dire la fin, alors de cette seule façon, car elle laisse ouvert le *devenir*. Continuer à devenir en reconnaissant que *nous sommes irréductiblement exposés à la venue de l'autre*, dont le caractère est indéterminé. Ce pari, c'est ce que Derrida appelle

20 J'utilise l'adjectif en référence l'emploi qu'en fait Gianni Vattimo. Par pensée forte (ou métaphysicienne), Vattimo entend une pensée qui parle au nom de la vérité, de l'unité et de la totalité. Par pensée faible (ou post-métaphysicienne), il désigne un type de pensée qui refuse les catégories fortes et les légitimations totalisantes, ou mieux un type de raison qui a renoncé à un principe de fondation dogmatique. Voir son livre *Il pensiero debole*. Milan, Feltrinelli, 1983.

21 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 1986.

l'hospitalité inconditionnelle²², laquelle conduit à une forme nouvelle de tolérance, où le scrupule et le respect devant l'hétérogénéité de l'autre se substituent à la charité chrétienne, et ouvre un espace messianique.

La route fonctionne ainsi comme une sorte d'espace test. Elle est le lieu où cherche à se vérifier l'hypothèse éthique fondamentale qui sous-tend tout le récit, celle de la confiance, de l'exposition et de l'accueil de l'autre – remake d'alliance, malgré tout, à tendance gnostique. Si le recommencement est possible, s'il doit y avoir un « après » vivable de la catastrophe, un après de l'histoire et de la culture, et une communauté de cet après, c'est-à-dire s'il doit encore pouvoir être *vivable*, alors il faut qu'il y ait cet engagement à l'autre. Engagement qui se traduit par le *soin*, et par l'écoute des *récits* singuliers : le couple rencontré sur la grève occupe cette double fonction ils soignent et protègent l'enfant, comme le faisait le père (laver, couvrir, nourrir), tout en échangeant des récits avec lui. Cette figure de l'attention et de la responsabilité (ce qui manque à la mère biologique de l'enfant – qui se suicide) n'est pas un *happy end*. C'est la seule issue.

Bibliographie

- CROSBY, A.-W. (1986) *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- DERRIDA, J. (1997) : *De l'hospitalité*. Paris, Éd. Calmann-Lévy.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2001a) *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris, Éd. de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2001b) : *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris, Éd. de Minuit.
- FIEDLER, L. (1971 [1968]) : *The Return of the Vanishing American* (trad. fr. Georges Renard, *Le Retour du peau-rouge*. Paris, Éd. du Seuil.
- MCCARTHY, C. (1991 [1968]) *Outer Dark*, New York, Random House, tr. fr. François Hirsch et Patricia Schaeffer, *L'Obscurité du dehors*. Paris, Éd. Actes Sud.
- MCCARTHY, C. (1997 [1994]) : *The Crossing*. New York, Alfred A. Knopf, Inc., tr. fr. François Hirsch et Patricia Schaeffer, *Le Grand Passage*. Paris, Éditions de l'Olivier.
- MCCARTHY, C. (2008 [2006]) : *The Road*, New York, Alfred Knopf, tr. fr. François Hirsch, *La Route*. Paris, Editions de l'Olivier.

22 Dans *De l'hospitalité* (Paris, Éd. Calmann-Lévy, 1997), Jacques Derrida commence par poser une antinomie de l'hospitalité conditionnelle et inconditionnelle. Il y a, d'un côté les lois de l'hospitalité conditionnelle, c'est-à-dire les droits et devoirs qui imposent aux étrangers ou aux immigrés les conditions de l'accueil ou de l'intégration dans la famille, la nation ou l'État. Mais il y a de l'autre côté la loi de l'hospitalité inconditionnelle et infinie qui va bien au-delà du juridique. Elle consiste à accueillir l'autre absolu – ce que Derrida appelle l'arrivant absolu – sans lui demander son identité, ni contrepartie. La loi de cette hospitalité est absolue, elle est supérieure aux lois, même cosmopolites.

- MARX, L. (2000 [1964]): *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- MORGAN, W.-G., (2008): « The Route and Roots of The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, pp. 39 à 47.
- NANCY, J.-L. (1986) : *La Communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois.
- VANDERHEIDE, J. (2008): « Sighting Leviathan : Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, pp. 107-120.
- VATTIMO, G. (1983): *Il pensiero debole*. Milan, Feltrinelli.
- WILHELM, R. S. (2008): « 'Golden chalice, good to house a god': Still Life in The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, pp. 129-146.
- WALSH, Ch. (2008): The Post-Southern Sense of Place in The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, pp. 48 à 54.