



HAL
open science

Esthétique de la trace dans *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Cohen, 2007)

Christophe Gelly

► **To cite this version:**

Christophe Gelly. Esthétique de la trace dans *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Cohen, 2007). Cycle de conférences du CICLAHO - GROUPE DE RECHERCHE SUR LE CINÉMA CLASSIQUE HOLLYWOODIEN ET SES ÉVOLUTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET TÉLÉVISUELLES, Mar 2022, Nanterre, France. hal-03863515

HAL Id: hal-03863515

<https://hal.science/hal-03863515>

Submitted on 21 Nov 2022

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.

Esthétique de la trace dans *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Cohen, 2007)
Christophe GELLY
Université Clermont Auvergne

His bloody footprints on the walk behind him like clues in an arcade (p. 115)¹

La citation qui figure ici en exergue est extraite du passage dans lequel le personnage de Llewelyn Moss, gravement blessé par le tueur à gages Chigurh, achète un manteau à un groupe de jeunes gens pour pouvoir cacher son état au poste frontière et passer au Mexique. Il souhaite ainsi passer plus inaperçu alors que ses blessures le désignent comme particulièrement visible. Le roman foisonne de ce type de scènes dans lesquelles un personnage tente d'en suivre un autre à la trace tandis que le premier prend soin d'effacer tout signe de son passage. C'est un lieu commun du *thriller* bien sûr, et l'auteur comme les adaptateurs jouent très largement à exploiter ce fond générique. Pierre-Antoine Pellerin a montré dans un article récent que le roman repose également sur l'inscription de cette problématique de la trace dans le contexte d'une chasse à l'homme qui débute littéralement avec l'intrigue.² Cette chasse à l'homme donne lieu selon Pellerin à une suite de lecture d'indices qui sont autant de traces laissés par les personnages, criminels ou forces de l'ordre, mais le texte s'attache à démontrer précisément l'illisibilité de la trace. Cela en raison de deux phénomènes. D'abord la trace n'est pas un signe, c'est un signal qui ne renvoie pas à un sens défini. Pellerin prend l'exemple du transpondeur grâce auquel Chigurh retrouve Moss, et qui ne délivre qu'un signal sonore sans profondeur sémantique, sans possibilité de lecture ou d'interprétation supplémentaire puisqu'il ne sert qu'à localiser la mallette remplie de billets. En second lieu, la trace, lorsqu'elle est néanmoins interprétée, opère un déferrement, une mise à distance du sens qui est toujours renvoyé à une autre lecture sans fin, selon le principe derridien de *différance*.³ Ainsi, le monde de *No Country for Old Men* n'est jamais clos car le processus de lecture de traces se reproduit sans cesse du fait de cette supplémentation d'un signifié par un autre. À tel point que Bell renonce à rechercher un sens qui renvoie toujours à un au-delà sémiotique : il explique ainsi (dans le film) à son assistant Wendel comment les voitures dans lesquelles Chigurh voyage ont été volées, mais cela ne le mène à rien, sinon à d'autres questions [28'00].⁴ Par surcroît, Chigurh prend soin d'effacer toutes traces de son passage, et Pellerin note que le fusil à air comprimé qu'il utilise, parce qu'il n'utilise pas de balles, ne laisse pas de trace. Le point de vue que je souhaite développer ici concerne la manière dont le film des frères Coen adapte cette problématique qui, dans le roman, se concentre sur le brouillage de l'interprétation des indices. Ces indices deviennent iconiques et sonores dans l'adaptation, et leur interprétation n'est pas forcément manifestée par un *discours* qui est dans le roman un moyen « naturel » de traiter la trace et sa lecture. En

1 Cormac McCarthy. *No Country for Old Men*, London, Picador, [2005] 2010. « Les empreintes sanglantes de ses pieds sur le trottoir derrière lui comme des indices dans une chasse au trésor » (*Non, Ce Pays n'est pas pour le Vieil Homme*, traduction de François Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, p.111).

2 Pierre-Antoine Pellerin, « 'Signs and wonders' : Sémiotique de la chasse à l'homme dans *No Country for Old Men* de Cormac McCarthy », in *No Country for Old Men*, Julie Assouly et Yvonne-Marie Rogez (dirs.), Paris, Ellipses, 2021, pp. 125-140.

3 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972.

4 « Man killed Lamar's deputy, took his car, killed that man on the highway, swapped for his car, and now here it is and he's swapped again for God knows what. » (« Il a tué l'adjoint de Lamar, pris sa voiture, tué l'autre sur la route, pris la sienne, l'a laissée ici et maintenant il roule en Dieu sait quoi. » [Nous reprenons ici, comme plus loin, les sous-titres français de l'édition du film en DVD : *No Country For Old Man*, Joel et Ethan Coen, 2007, Paramount Vantage et Miramax])

d'autres termes l'herméneutique, et les stratégies d'interprétation dans le film, ne passent pas exactement par les mêmes biais que dans le roman, et déterminent une esthétique cinématographique particulière liée à cette thématique de la trace.

Traces, signes et sens

Une première analyse de la figuration de la trace dans le film renvoie à la place des traces physiques et matérielles des victimes et des coupables. Le film emploie souvent deux procédés complémentaires pour figurer la trace comme indice porteur de sens : le gros plan et le travelling en raccord regard. Lorsqu'il pénètre dans le mobil home de Carla Jean et Llewelyn Moss, Bell se concentre sur la trace qu'a laissée le mécanisme de la serrure éjectée par le fusil à air comprimé de Chigurh [34'24]. Cette trace est présentée en gros plan, tout comme la serrure manquante dans le motel où Chigurh est venu récupérer l'argent du trafic de drogue laissé par Moss, serrure remplacée par un vide qui apparaît comme la trace du passage de Chigurh et que l'on voit d'autant plus clairement qu'elle laisse passer la faible lumière depuis l'intérieur de la chambre [1'36'11]. Bien sûr, cette trace est à la fois signifiante et ambiguë — elle porte en elle la possibilité de la présence de Chigurh sans permettre d'affirmer qu'il est réellement là — et d'ailleurs il va disparaître comme par enchantement au moment où Bell entre dans la chambre. Comme le roman, le film s'attache à parsemer l'intrigue de marques, de traces, de symptômes qui sont clairs sans pour autant orienter la lecture dans une direction précise, et sans faire avancer l'enquête le moins du monde. Rappelons-nous la réponse de Bell à Wendell quand ce dernier lui suggère de communiquer à toutes les patrouilles le fait qu'ils viennent de manquer Chigurh dans le mobil home de Moss : « And what do we circulate ? Looking for a man who has recently drunk milk? ». [35'00].⁵ Le film ajoute cet échange entre Bell et Wendell car dans le roman Chigurh replace la brique de lait dans le frigo. L'adaptation insiste également sur la structure en miroir des deux scènes en faisant se succéder le passage où Chigurh observe son reflet sur l'écran éteint de la télévision des Moss et le passage où Bell fait de même. Il y a donc un sens dans cette trace laissée par la bouteille (ce n'est plus une brique dans le film, ce qui permet de figurer la condensation qui témoigne du passage récent de Chigurh) mais ce sens est obscur, et la trace laissée par Chigurh débouche sur une mise en parallèle des deux personnages (Chigurh et Bell) sans qu'il soit possible de dire sur quoi se fonde ce jeu de miroirs.

L'autre stratégie rattachée à la représentation de la trace comme indice, hormis le gros plan, est donc le travelling en raccord regard. C'est un procédé qui réintroduit un *mouvement* dans l'herméneutique indicielle et qui fait de la lecture de signes une poursuite orientée par les traces que laissent les criminels. Ce mouvement était également signifié dans le roman par le terme « follow ».

I DONT KNOW THAT law enforcement benefits all that much from new technology. Tools that comes into our hands comes into theirs too. Not that you can go back. Or that you'd even want to. We used to have them old Motorola two way radios. We've had the high-band now for several years. Some things aint changed. Common sense aint changed. I'll tell my deputies sometimes to just follow the breadcrumbs. (Chapitre III, p. 62)⁶

5 « Diffuser quoi? Qu'on recherche un homme qui vient de boire du lait? »

6 « Je ne suis pas certain que la police a été tellement bien servie que ça par la nouvelle technologie. Les outils qu'on nous met entre les mains tombent aussi entre les leurs. C'est pas pour dire qu'on peut retourner en arrière. Ni même qu'on le voudrait. Autrefois, on avait des émetteurs-récepteurs Motorola. Ça fait maintenant plusieurs années qu'on a la bande des hautes fréquences. Il y a des choses qui n'ont pas changé. Le bon sens n'a pas changé. Il m'arrive de dire à mes adjoints de se contenter de suivre les miettes de pain. » (trad. p. 63)

Bell est très clairement ironique envers sa propre méthode, qui le situe à mi-chemin entre Sherlock Holmes et le Petit Poucet... et c'est donc déjà une manière de remettre en cause le bien-fondé d'une méthode aussi naïve que primitive. Si elle est contestable, c'est que cette méthode suppose une identité entre les catégories de perception intellectuelle de la réalité et l'organisation matérielle de cette réalité — conviction qui définit la pratique du détective traditionnel.

Pour raisonner comme Holmes, il faut être fermement convaincu que *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum* (Spinoza, *Ethica*, II, 7) et que la validité d'un concept complexe consiste en la possibilité de l'analyser dans ses parties les plus simples, chacune d'elles devant paraître rationnellement possible [...].⁷

Précisément c'est ce que Bell remet en question à demi-mots par cette référence enfantine au jeu de piste qui, au même titre que les propos conservateurs du sheriff, doit se lire avec distance. L'indice est tout sauf clair et lisible et l'intrigue dément cette croyance naïve de Bell. Le film figure cette poursuite de l'indice par deux scènes où les personnages « remontent » la trace d'un être blessé : d'abord quand Moss découvre le chien blessé qui va le mener au lieu du carnage dans le désert [6'15] puis lorsque Chigurh poursuit Moss à Del Rio et observe les traces de sang sur le bitume, qui semblent le mener à sa victime [1'01'29]. Dans les deux cas, ce travelling s'avère trompeur : Moss croyait pister une antilope qu'il aurait blessée et se retrouve face au lieu du carnage ; Chigurh pensait trouver Moss mort mais ce dernier est plus loin et commence bientôt à lui tirer dessus. Il y a bien trace mais pas de ce à quoi le personnage s'attendait, et le mouvement de travelling ne fait que retarder la révélation d'une relation au final incompréhensible entre les prémises d'une situation et son accomplissement.

La trace est donc difficilement interprétable dans le strict contexte policier que nous avons décrit. Mais cela ne concerne qu'une approche herméneutique assez limitée car, bien sûr, le film dépasse ce strict cadre générique. Plus largement, on peut considérer cette thématique comme ce qui influence l'ensemble des stratégies de représentation du film, en dehors de l'intrigue criminelle, notamment si l'on aborde la trace comme ce qui est dépourvu non seulement de signification (elle n'agit pas comme représentant un autre référent dans le même contexte, ainsi des traces de sang qui mènent Moss non à l'antilope mais aux cadavres) mais également de sens (elle ne porte littéralement *pas* de contenu identifiable). C'est le cas dans le passage où Chigurh inspecte le mobil home des Moss et espère trouver des indices qui lui permettront de localiser Llewelyn. Il récupère le courrier à l'aide duquel il va identifier la mère de Loretta, ce qui correspond à un fonctionnement classique de l'indice. Mais lorsqu'il pénètre dans la chambre à coucher du couple [31'12] il est confronté à un régime de la trace qu'il ne peut pas intégrer. Il voit ici, sur lit, les traces de corps qui ont connu une intimité qui lui est totalement étrangère de sorte que cette trace ne peut mener nulle part non seulement pour lui mais aussi pour le spectateur. **[Figure 1]**

⁷ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, pp. 266-267.

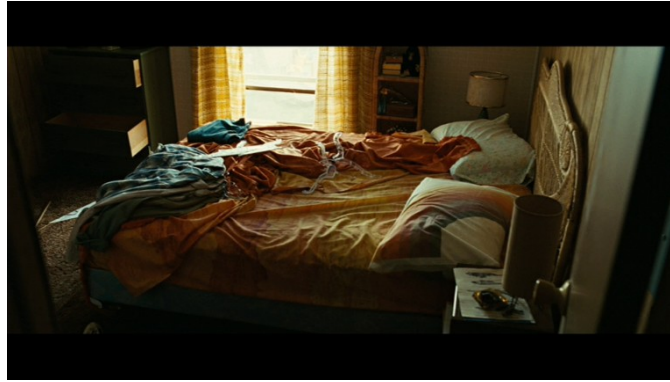


Figure 1

Le film s'attarde d'ailleurs assez longuement sur ce plan comme pour montrer qu'il y a là une trace d'un référent qui a disparu à jamais du lieu et qui n'est plus identifiable. Ceci suggère que la trace au cinéma fonctionne souvent à travers l'inscription d'un silence, d'une pause qui signale une matérialité inassimilable par le sujet.⁸ Un autre exemple, encore plus marquant, est celui de la scène où Ed Tom Bell relate à Carla Jean une anecdote morbide au sujet de la manière dont les bœufs étaient tués à l'abattoir [1'16'43]. Cette scène est modifiée par rapport au roman, où elle intervient entre Bell et son assistant Torbert (p. 105). Bell ressent une gêne perceptible après avoir raconté cette histoire devant Carla Jean dont le mari est en butte à un meurtrier qui le considère comme du bétail — c'est le sens que de nombreux critiques attribuent au choix de son arme⁹ — et le silence qui suit son récit accentue cette gêne. Ce silence fonctionne ici comme la pause sur Chigurh observant le lit conjugal des Moss : c'est la trace de ce discours, sa conséquence immédiate, mais cette trace ne porte pas de signification. La preuve en est que l'anecdote de Bell qui nous met, ainsi que Carla Jean, mal à l'aise, n'est pas celle qu'il aurait dû raconter au sujet de Chigurh puisque c'est la suite de son discours, portant sur la méthode moderne d'abattage du bétail, qui offre bien plus de similitudes avec les crimes de Chigurh, qui aurait dû provoquer cette gêne. Le silence est donc dans cette scène la trace d'un récit *qui va suivre*, de façon illogique mais tout à fait cohérente avec le brouillage des normes sémantiques qui oriente les choix de représentation dans l'adaptation.

Un dernier exemple de cette utilisation du silence comme trace inassimilable mais ostensible d'un sens ambigu se trouve à la fin du film lorsque Bell, à la suite d'une conversation avec le sheriff Marvin de la ville de Van Horn, comprend que Chigurh, comme il est retourné à l'hôtel où il a tué les membres d'un gang de Mexicains pour y tuer Carson Wells, va retourner — ou est retourné — dans le motel où Moss a été retrouvé mort pour y récupérer l'argent [1'35'16]. Cette scène intègre un long silence et un travelling avant semi-circulaire sur Moss pour figurer sa compréhension des actes de Chigurh. Il vient de se rendre compte que Chigurh va réitérer cette même stratégie. Le film utilise ce silence et ce mouvement de caméra pour signaler cette soudaine compréhension qui apparaît comme la trace du discours du collègue de Bell et le prélude à une action du détective qui passe très près de capturer le tueur. Mais le sens échappe ici encore, non seulement parce que Chigurh finalement échappe au sheriff — c'est un fait de pure conjoncture — mais surtout parce que rien ne permet de comprendre comment il s'est échappé. Bell observe la grille du conduit

8 Cette épaisseur du réel inassimilable par Chigurh pourrait se rapprocher de ce que Marc Vernet décrit comme un invisible matérialisé par le cinéma. Il s'agirait ici de suggérer une dimension intime du réel qui transparaît dans l'image et qui pourtant échappe au sujet comme à la représentation « directe ». Voir Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

9 Voir notamment Bayless, Ryan S. and Allen H. Redmon. "“Just call it”: Identifying Competing Narratives in the Coens' *No Country for Old Men*." *Literature/Film Quarterly* Vol. 41 No. 1 (2013): 6-18, pp. 11-12.

d'aération duquel il a retiré la mallette contenant l'argent mais il est confronté ensuite à la fenêtre fermée par laquelle Chigurh n'a pas pu s'échapper. Toute la problématique de la trace est alors remise en question : Chigurh est-il bien venu dans ce motel ? Et de quoi le silence de Bell est-il alors le signe si ce n'est d'un sens caché qui aurait permis de confondre le tueur mais qui lui reste inaccessible ?

La trace comme esthétique

On comprend dès lors que la rupture est consommée dans le système de signification établi par le film entre les traces laissées par les personnages et la valeur d'indices que d'autres personnages tentent de leur attribuer. Ce système ne désigne pas seulement une rupture dans l'approche du réel, c'est-à-dire sur un plan diégétique, mais il influence l'ensemble de l'énonciation filmique au niveau énonciatif, et particulièrement sur le plan du montage. Ce ne sont pas simplement les relations entre les actions des protagonistes et le sens que l'on peut leur attribuer qui sont mis en péril dans l'intrigue, c'est la cohérence même de l'inscription de la diégèse dans un récit qui se voit troublée. Ainsi, les actes des personnages forment des traces dans des portions du récit auxquelles ces personnages n'appartiennent pas, ce qui produit un effet de débordement qui laisse apparaître l'empreinte d'un espace-temps diégétique sur un autre.

Un exemple récurrent de cette stratégie concerne le traitement du son. Les frères Coen ont été extrêmement attentifs à ce domaine et ménagent souvent des espaces de communication d'une scène à une autre sous forme de « J cuts » : la bande audio de la scène suivante chevauche l'image de la scène précédente, comme si une trace du récit à venir envahissait le récit présent. Ainsi, lorsque Wendell et Bell se rendent dans le mobil home des Moss (après que Chigurh y a déjà subtilisé les factures de téléphone grâce auxquelles il retrouvera la trace de sa proie), nous entendons clairement Wendell frapper à la porte alors que la bande image s'attarde encore sur les adieux de Carla Jean et Llewelyn dans le bus qui doit mener celle-ci à Odessa chez sa mère [33'43]. Cet effet de « J cut » indique bien sûr l'atmosphère oppressante liée à la poursuite incessante et tendue dans laquelle les personnages sont engagés. Mais c'est aussi le signe que le récit ne fonctionne pas sur une base réaliste — l'énonciation filmique mêle des niveaux distincts dans l'histoire, de sorte que la matérialité du récit ne correspond plus aux représentations que nous pouvons nous en faire sur un mode mimétique : l'ordre des « choses » dans le film n'est décidément pas celui des idées et des préconceptions mimétiques. Cette stratégie est répétée lorsque nous entendons les sonneries du coup de téléphone que Chigurh passe à la belle-mère de Moss tandis que celui-ci est encore en train de sortir de sa chambre du motel de Del Rio [37'52] ; ou lorsque le bruit du téléphone que Moss pris de rage frappe contre son support se mêle au plan de Chigurh dans la chambre où il vient de tuer Carson Wells, scène tout de suite envahie par le début de la conversation entre Bell et Wendell qui débute dans le plan suivant [1'22'33]. Cette organisation du récit en échos significatifs laisse entrevoir que la thématique de la trace a des ramifications plus importantes sur l'organisation et la perception du récit filmique par le spectateur — et détermine en partie l'esthétique même de l'œuvre.

C'est une intuition qui se confirme si l'on examine une autre stratégie récurrente dans le film, qui concerne l'utilisation de scènes en miroir. Ces scènes sont à la fois issues du texte-source et développées de façon spécifique par l'adaptation. Le roman emploie des effets de répétition notamment lorsque Chigurh et Moss se retrouvent dans une situation similaire, et sont contraints de demander à des inconnus un vêtement pour sortir d'une situation apparemment désespérée : c'est le cas quand Moss achète un manteau pour cacher ses

blessures avant de passer la frontière avec le Mexique, comme on l'a vu, et lorsqu'à la fin du film Chigurh achète une chemise pour en faire une écharpe destinée à soutenir son bras après l'accident qui l'a gravement blessé. Ces répétitions sont motivées diégétiquement et sur le plan thématique par le discours porté dans le roman sur le brouillage des repères éthiques qui aboutit à placer la victime (Moss) et le criminel (Chigurh) dans des positions similaires. Cette construction en miroir est accentuée dans le film par l'ajout de la scène, déjà commentée, où Bell s'assoit exactement dans la même position que Chigurh sur le canapé du mobil home des Moss, et observe son reflet dans le miroir sombre de l'écran éteint de la télévision, tout comme le tueur vient de le faire avant lui. Ici encore, le récit se répète et laisse une trace d'une scène première dans son développement, pour suggérer sans doute aussi le brouillage des frontières entre le représentant de la loi et son ennemi. Mais là où cette inscription du double affecte notre perception non de l'histoire mais du récit c'est lorsque cette répétition remet en cause la cohérence de l'univers diégétique représenté. C'est le cas lorsque Moss se retrouve face au même vendeur de vêtements et de bottes de cowboy lorsqu'il arrive à Del Rio [38'18] puis lorsqu'il quitte le Mexique en blouse d'hôpital [1'24'59]. [Figure 2]



Figure 2

Cette scène répétée est en soi problématique sur le plan de la diégèse : même si la ville de Del Rio est à la frontière du Mexique, elle se situe cependant à une centaine de kilomètres de Piedras Negras, où se trouve l'hôpital dans lequel Moss a été soigné. La cohérence diégétique fait donc défaut à cette mise en scène d'une répétition qui n'a d'ailleurs pas sa source dans le roman. L'étrangeté de cette séquence est soulignée par la mise en scène qui présente d'abord Moss à l'entrée du magasin, puis, après un plan de coupe sur le vendeur, revient sur lui, qui semble avoir à peine avancé dans la pièce — comme si la scène se déroulait en rêve plutôt que dans la réalité. Ces répétitions qui amènent le récit à revenir sur sa propre énonciation renvoient à cette thématique de la trace. Une scène se répète de façon plus ou moins semblable, sans égard pour la plausibilité narrative, et constitue la trace sensible d'une scène précédente. Non seulement cette stratégie déréalise en partie la représentation, mais encore elle affirme la nature de la trace comme frein au récit, comme principe d'organisation narrative et comme inscription d'une illisibilité de cette trace mystérieuse dont le sens ne peut être cerné sans difficulté — autrement que comme la source d'une énonciation partiellement onirique établissant des correspondances obscures.

La trace dans le système narratif du film renvoie également au montage, domaine que l'on a déjà en partie considéré à propos des « J cuts » et même de l'entrée de Moss dans le magasin où il retrouve le même vendeur. Mais plus largement, le film utilise un montage significatif qui « suture » (au sens de Kaja Silverman¹⁰) de façon presque excessive

10 Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1983, Chapter 5.

l'organisation des séquences, comme si une première séquence venait impacter trop directement la séquence suivante. C'est le cas notamment lorsque Bell commente le spectacle du massacre dans le désert qu'il vient de découvrir avec Wendell de ces mots : « If it ain't [a mess] it'll do till the mess gets here » [30'20].¹¹ Cette séquence est suivie de l'entrée de Chigurh dans le mobil home des Moss, matérialisant la prophétie de Bell sur la survenue du « prophète de destruction » tel qu'il le décrit au premier chapitre du roman. Cette consécution des deux scènes va au-delà d'une simple mise en relation, au sens où elle s'inscrit dans un traitement récurrent de l'empreinte laissée par une scène sur la suivante, comme nous l'avons vu dans le cas des « J cuts ». Elle signale que le récit obéit à une logique interne qui va au-delà de la linéarité causale, et qui suggère que d'autres relations sont à l'œuvre dans cette trace du discours de Bell telle qu'elle s'avère perceptible dans la scène suivante.

Ces relations sont au final le sujet même du film et du discours qu'il porte sur le réel. Chigurh considère que tout se tient, que chaque destin humain est la conséquence ou la trace des actions commises par le passé. Il soutient une lecture strictement déterministe tandis que Bell affirme la possibilité d'une liberté individuelle qui extraie l'humain de l'ornière dans laquelle le place la trace de ses fautes passées. Mais le discours de Chigurh ne permet pas de distinguer de relation de cause à effet entre le passé individuel et le destin de chacun : ce qui arrive doit, selon lui, arriver comme manifestation d'une volonté universelle transcendante dont les tenants et les aboutissants nous sont inaccessibles.

Anton Chigurh, in contrast [to Bell], has a determinable view of an *ought* based on an *is*, to borrow the classical ethical formula. The assassin's notorious "principles" represent his understanding of an underlying *logos*, which, for Chigurh, is a deterministic order of material chaos, an unintelligible nexus of cause-and-effect. Chigurh's order is a valueless realm for expressing a will-to-power and justifies his sense of administering the "luck" latent in the choices of others (as well as his own). [...] Such a *logos* "transcends" money and drugs only in the sense that it views them merely as tools for manifesting the immanent flux of doing that characterizes human existence (this is akin to Nietzsche's concept of the "eternal recurrence").¹²

C'est ici que la thématique de la trace prend toute sa valeur en dehors du cadre purement générique, car cette trace ne peut mener nulle part sinon à la justification de la réalité (avec toute sa violence) sans que cette justification soit motivée d'une quelconque relation intelligible, c'est-à-dire humaine. La trace est proprement inhumaine selon Chigurh ; elle est de l'ordre d'un *logos* universel asservissant l'homme sans raison. L'adaptation des frères Coen s'attache à figurer cette nature inhumaine de la trace par l'inscription de relations patentées entre des éléments qui restent inassimilables dans le récit, comme les traces d'une logique inaccessible mais bel et bien perceptible. Qui pourra en effet donner un sens aux traces matérielles de l'épopée violente que retrace l'œuvre ? Comment comprendre les traces

11 « C'est un beau merdier, n'est-ce pas shérif? » / « Si c'en est pas un ça fera l'affaire jusqu'au prochain », trad. p. 77.

12 Mangrum, Benjamin. "Democracy, Justice, and Tragedy in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*." *Religion and Literature*. 43.3 (2011), pp.117-118. Nous traduisons comme suit : « Anton Chigurh, contrairement à Bell, adopte une perspective déterminée selon laquelle ce qui *est* correspond à ce qui *doit être*, pour reprendre la formule de la morale classique. Les "principes" infâmes de l'assassin expriment sa compréhension d'une rationalité sous-jacente qui, pour Chigurh, renvoie à un agencement déterministe du chaos matériel, à un réseau illisible de causes et d'effets. Cet agencement est celui d'un monde où ne prévaut aucune valeur, ce qui lui sert à affirmer sa volonté de puissance et justifie le sentiment qui est le sien lorsqu'il se fait l'agent d'un "destin" implicite dans les choix des personnages (et dans ses choix propres). [...] Une telle rationalité "transcende" l'intérêt pour l'argent et la drogue seulement au sens où elle en fait des outils qui servent faire advenir une suite d'actions immanentes et caractéristiques de l'existence humaine (principe qui se rapproche du concept nietzschéen "d'éternel retour"). »

visibles dans le conduit d'aération laissées par la mallette remplie de billets que Moss récupère au motel à Del Rio ? Traces que Chigurh observe pensivement non comme simple indice mais comme inscription dans le réel d'une logique et d'un *logos* mystérieux... Et comment comprendre l'étrange réticence de plusieurs personnages à effacer des traces du réel, sinon comme désir inexprimé de se détacher de cette logique mortifère de l'empreinte indélébile : Chigurh (qui démontre par-là une certaine contradiction interne de son personnage) vérifiant que ses bottes sont indemnes du sang de Loretta, ou de celui de Carson Wells qui coule vers lui, ou Bell s'essuyant les mains après s'être assuré que le camion sur le lieu de la fusillade dans le désert transportait bien de la drogue ? « Pourtant qui aurait cru que le vieil homme eût en lui tant de sang ? », serait-on tenté de demander... La trace dont les personnages de *No Country for Old Men*, à l'instar de Lady Macbeth, tentent de se défaire, n'est pas celle du meurtre mais de la corruption ordinaire, qui n'est pas réductible à une culpabilité précise mais renvoie à l'inscription même de l'homme dans le réel. Elle figure une matérialité à la fois inéluctable et incommensurable à l'esprit humain. Un dernier exemple de cette inscription dans le réel d'une trace de ce qui dépasse l'humain : le plan en apparence anodin du chat qui lape le lait dans l'hôtel d'Eagle Pass où Moss a trouvé refuge, du moins le croit-il, après que Chigurh tente de l'assassiner [Figure 3].



Figure 3

Moss voit ce chat lorsqu'il entre dans l'hôtel et l'aperçoit de nouveau lorsqu'il s'enfuit, et passe devant le réceptionniste sans doute mort derrière son bureau — mais nous ne voyons pas ce cadavre [58'38]. Ce chat lape quelques gouttes de lait — encore une trace de la scène dans le mobil home des Moss — qui ont coulé d'une soucoupe renversée, seule trace là aussi du passage de Chigurh et de son meurtre du réceptionniste. Ces traces ne sont la trace de rien — Moss ne voit pas le réceptionniste mort mais seulement le désordre laissé par Chigurh. Ou plutôt, elles sont la trace *du rien*, de la persistance du réel malgré les actions humaines, de la résilience, mot en vogue et pourtant ici ambigu, de la matérialité face au chaos. Ces traces laissées par le réel comme autant d'éclats d'insignifiance après la mort nous disent bien finalement le tragique mis en scène par le film : lorsque la mort (ou Chigurh, mais n'est-ce pas la même chose ?) a fait son œuvre, seul demeure le réel qui s'obstine à inscrire son empreinte absurde.

