



HAL
open science

No More Legend to Print Sur quelques hantises de No Country for Old Men

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. No More Legend to Print Sur quelques hantises de No Country for Old Men. “ And then I woke up ” : No Country for Old Men, Monde de fossoyeurs et de faussaires, Dec 2021, Poitiers, France. hal-04472436

HAL Id: hal-04472436

<https://hal.science/hal-04472436v1>

Submitted on 22 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.

No More Legend to Print Sur quelques hantises de *No Country for Old Men*

[...] books are made out of books. [...]
The novel depends for its life on the novels that have been written.¹
Cormac McCarthy

Une cupidité jamais éprouvée germait dans mes entrailles.²
Alejo Carpentier

Cette lecture de *No Country for Old Men*³ s'organise en fonction de l'hypothèse selon laquelle le roman questionne directement le processus de réification de la raison au sein du capitalisme avancé. Elle s'appuie pour cela sur cinq opérateurs (violence, frontière, vétéran, avidité, obsolescence) qui articulent ce processus et constituent l'imaginaire composite du roman, lequel déborde largement le cadre générique populaire et sécurisant du récit policier dans lequel le lecteur est invité à le recevoir par les discours éditoriaux ou commerciaux qui l'accompagnent. Au terme de sa lecture, le lecteur s'aperçoit ainsi que le récit ne se conforme en réalité à aucun code, discours, structure ou valeur du genre auquel il est sensément référé. En effet, la variation non accentuée des points de vue (Bell, Chigurh, Moss) qui est organisée dans les dix-huit sections narratives du roman rend toute hiérarchisation de la légitimité inconstituable. D'autre part, la contamination progressive mais évidente du discours événementiel par le discours spéculatif des lignes possibles d'action par la ratiocination auto-justificatrice du shérif Bell, rend inopérante toute velléité épico-morale en éteignant son principe dynamique même. Ce phénomène de contamination disjonctive, caractéristique de la poétique générale de McCarthy, s'observe à merveille dans le derniers tiers du roman, où les interventions de Bell se font de plus en plus longues, nébuleuses et rapprochées, et où la part proprement narrative se trouve réduite à de minces entrefilets. Enfin, le roman déroge à la conclusion qui, selon l'horizon d'attente conventionnel du récit policier, devrait inmanquablement donner lieu à une ultime confrontation entre les puissances antagonistes à l'œuvre dans l'histoire ; à une poursuite endiablée (laquelle tourne court par la grâce impromptue d'un accident de la circulation) ; à une capture héroïque ou une éradication salubre (or le shérif Bell n'arrête strictement personne) ; et, enfin, au rétablissement de l'ordre au sein de la communauté affectée. Rétablissement qui évidemment reste un vœu pieux puisque les *desperados* montés sur pick-ups circulent à leur guise après comme avant et que le virus de la violence finit par infiltrer la société civile en contaminant ses plus jeunes

¹ Richard B. Woodward, « Cormac McCarthy Venomous Fictions », *The New York Times Magazine*, 19 avril 1992, 31.

² Alejo Carpentier, *La Harpe et l'ombre*, Paris : Gallimard, 1979, 114.

³ Cet article renvoie exclusivement à l'édition française la plus accessible de *No Country for Old Men*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2008 (trad. François Hirsch).

membres : l'adolescent, qui donne spontanément sa chemise à Chigurh, ne finit-il pas par accepter l'argent du tueur et récupérer l'arme qu'il laisse derrière lui et dont on apprendra, incidemment, qu'elle sera revendue et servira à braquer une banque⁴ ?

Le roman de McCarthy déçoit toutes ces attentes. Il ne clôture aucune des lignes policières, les laisse flottantes, comme en suspens ; il ne juge de rien, ne tranche aucune des questions morales, politiques, économiques, idéologiques, juridiques, stratégiques qui ont été suggérées par le récit. Aucune des voix ne conclut. Peut-être que les puissances d'enracinement et de déterritorialisation qui s'opposent avec tant de violence sur la scène déserte du Chihuahua ne se distinguent pas si nettement que ce que l'on voudrait croire ou espérer ? Peut-être que la nature *indistincte* de l'homme est indépassable, inconvertible dans le temps, la culture, l'histoire, les langues et les croyances ? Car comment distinguer sérieusement entre les motivations qui animent les différents acteurs du drame ? Celle de Llewelyn Moss vaut-elle vraiment mieux que celle d'Anton Chigurh ? Ou celle de Carson Wells ? Ou celle du shérif Bell lui-même ? Le lecteur, que le récit a dupé dans son désir implicite de positivité éthique et de réassurance culturelle, en retire un sentiment dérangent d'ambiguïté morale, puisqu'aucune possibilité de résolution ne se dessine au bout du voyage en enfer.

Violence

Le premier opérateur sera le terme de « violence »⁵. *No Country for Old Men* est un roman de la violence et s'inscrit en cela sans difficulté dans le pandaemonium déployé par McCarthy au travers des dix romans qu'il a publiés à ce jour et qui partagent un même imaginaire du conflit et de la transgression. Dans l'univers de cet écrivain « des déclin, des confins et des crépuscules »⁶, la violence est endémique. Elle constitue l'état normal et spontané des relations que les hommes tissent avec le monde et tissent aussi entre eux, indépendamment des époques historiques et des formes de civilisations au sein desquelles ils vivent. En cela, la violence est primitive, première, native, commune et collective. S'inscrivant dans un continuum narratif, *No Country for Old Men* n'en agence pas moins les choses à sa manière singulière. Il ne configure plus le scénario général de la violence dans les cadres d'appel du gothique sudiste⁷ et du western⁸ au sein desquels se déploient les romans

⁴ Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, 271 : « Ils ont identifié l'arme du crime grâce à la banque de données balistiques du FBI et ils ont remonté jusqu'à un jeune d'ici, de Midland. Ce garçon dit qu'il a trouvé l'arme dans une camionnette sur le lieu d'un accident. Qu'il l'a vue et qu'il la ramassée. »

⁵ Pour un traitement plus général de la question de la violence dans l'œuvre de McCarthy, voir le volume dirigé par Wade Hall et Rick Wallach, *Sacred Violence. A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, El Paso : Texas Western Press, 1995.

⁶ Florence Stricker, *Cormac McCarthy. Les romans de Sud Ouest*, Paris : Ophris, 2008, 6.

⁷ Comme c'est le cas dans *Outer Dark*, *Child of God*, *Suttree*, et *The Road*.

⁸ Le rapport au western est initié dans *Blood Meridian* et se développe au cours des années 90 dans les trois romans qui forment *The Border Trilogy*.

qui le précèdent, mais il invente une dramaturgie hybride où le gothique et le western sont repris et comme liés ensemble par le *hard-boiled*. À l'ouest, donc, un peu de nouveau.

Le premier trait caractéristique de la violence chez McCarthy, le premier critère de sa monstrosité crépusculaire et radicale, c'est le nombre de victimes qu'elle engendre. La violence produit beaucoup. C'est d'abord une activité de « masse », une affaire de quantité : « En quarante et un ans ce comté n'avait pas connu un seul cas d'homicide non élucidé. Maintenant on vient d'en avoir neuf en une semaine. Va t'on les élucider ? »⁹. Le shérif Bell est dépassé par cette accumulation soudaine de cadavres pourrissant au soleil, stock macabre qu'il lui revient de « gérer » au nom de la collectivité. Mais ce stock inopiné de cadavres, cette série indifférenciée d'hommes morts, agit sur sa conscience comme un événement fantastique : elle la stupéfie, bloque ses capacités d'analyse et de compréhension, brise son système d'appréhension du monde et des valeurs. Ces neuf morts, enregistrables du point de vue technique, Bell ne peut pas davantage les élucider qu'il n'a pu les prévoir et les empêcher. Elles constituent le hors-champ de sa vision du monde et de sa pensée de la communauté. De quoi les cadavres seraient-ils le signe ? De ce que le processus d'accélération et de liquéfaction du monde engage de nouvelles formes d'accumulation¹⁰ ? De ce que, si pour être moderne il fallait jusqu'ici rouler plus vite et laver plus blanc¹¹, il faut aussi désormais tuer de plus en plus de gens ?

Si la quantité de corps morts sidère la raison de Bell, la brutalité à laquelle il se trouve exposé est aussi remarquable par ses qualités. Dans les fictions de McCarthy, la violence n'a jamais de véritable fondement. Elle est toujours pure, absolue, sans pour quoi, for its own sake. Elle est exubérante et exhibitionniste. Elle expose, détaille, prélève, disperse, réduit, anéantit. Elle dérange non seulement par sa dimension hyperbolique et démonstrative, mais aussi par son omniprésence au sein de toutes les communautés humaines¹². Elle trouble par son aspect inexorable (l'hypothèse de la pitié n'existe tout simplement pas) et déconnecté de tout circuit d'évaluation émotionnelle (elle n'est jamais commentée). Elle inquiète enfin par son absence de motivation apparente, ou par la mise en scène cynique de sa pseudo-motivation (Chigurh et le rituel de la pièce). Cette dimension aléatoire contribue fortement à donner à Chigurh son aura de créature fantastique, surgissant toujours « d'on ne sait où » et n'opérant pas la moindre espèce de distinction entre ses victimes. Une présence inexplicée, glaciale et expéditive. Une intensité et une trajectoire dans l'espace. Un spectre.

Dans *No Country for Old Men*, comme ailleurs chez McCarthy, cette violence massive, exubérante et sans réel fondement est rapportée, un peu par défaut, à la dynamique punitive qui s'exprime dans l'Ancien Testament. Mais si elle y renvoie, c'est en la privant de

⁹ Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, *op. cit.*, 205.

¹⁰ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris : La Découverte, 2010 ; Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Paris : Pluriel, 2013.

¹¹ Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc: Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris : Flammarion, 2006 (éd. or. *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonization and the Reordering of French Culture*, October Books, 1994).

¹² C'est ce que rappelle Tom Pughe dans « Revision and Vision: Cormac McCarthy's *Blood Meridian* », *Revue Française d'Études Américaines*, n°62, 1994, 376 : « In this territory, all cultures – native, Hispanic, Anglo-Saxon – reveal themselves as death bringing and death prone: here there is no form of human civilization unmarked by death ».

son nécessaire horizon théologique d'accomplissement et de justification. Elle y renvoie à vide, comme par principe, par stéréotypie culturelle. Dieu n'est guère plus qu'une hypothèse culturelle ancienne dans le roman, dont on hérite et manipule encore quelques lexiques, ou quelques rituels. Mais ces mots – le bien, le mal, l'âme, le prophète, la justice – qui ponctuent les propos du vieil homme, sont tous des mots anciens, des mots usés, saturés de représentations. Ils ne disent à peu près rien de Chigurh, ne donnent aucune information utile qui permettrait de l'appréhender. Ils le réduisent à un cliché culturel, l'image de l'archange maléfique, qui occulte en réalité la radicale « modernité » du personnage, ce qu'elle a d'inédit, son cinétisme, sa technicité. Chigurh n'est pas un démon maléfique. Il n'est en rien l'instrument de Dieu. C'est seulement un expert. Un professionnel dans son domaine, un homme de contrat, habile, diligent et efficace. Un homme sans états d'âme, bien accordé aux critères du calcul et de l'utilité, au capitalisme crépusculaire et au risque sociétal. Chigurh n'est pas le « Mal ». C'est une des formes de la raison instrumentale. Un acteur de l'arraisonnement du monde par la technique. Ce que Bell affronte, ce n'est pas l'archange de l'apocalypse, mais bien la régression de la raison dans une idéologie contrôlée par la technique. Le « Mal » ne s'incarne pas, ce n'est pas une essence. Il circule, c'est un fluide, un processus extrêmement labile, un possible de l'humain, une tendance ou une virtualité.

La violence impersonnelle de Chigurh n'est donc pas innocemment comparée à celle d'un « prophète de la destruction » dès l'ouverture du roman – qui en propose d'ailleurs une autre incarnation en la personne du jeune condamné à mort qui « de son propre aveu n'a pas d'âme »¹³. Dans son effort pour situer au préalable l'expérience qu'elle va rapporter, pour lui donner un cadre de pensabilité, même approximatif, pour l'inscrire sous un horizon culturel commun, la voix narrative cherche à articuler la violence à l'expérience du sacré, ou à l'idée de régénération de l'âme qui constitue, selon Richard Slotkin¹⁴, le thème dominant de la mythologie de la frontière. Si elle positionne ainsi vaguement l'impensable de l'expérience dans le schéma culturel explicatif qui occupe notamment une place décisive dans les récits de Flannery O'Connor¹⁵, cette voix qui semble, pour sa part, vouloir prophétiser la catastrophe, n'assume pas sa suggestion. C'est une qualification par défaut. Car la dimension sacrée, la dynamique salvatrice de la violence n'existe pas en tant que possibilité sérieuse dans les récits de McCarthy. Là où la violence et le meurtre peuvent, chez O'Connor, constituer une voie tortueuse, mais réelle, d'accès à la grâce, là où l'anéantissement peut être promesse et salut, la violence ne rachète ni ne promet jamais rien chez McCarthy. Elle n'exprime aucun sacré, juste une affirmation de puissance personnelle. Le meurtre obéit à une logique de plaisir purement cumulative chez Chigurh : un meurtre entraîne mécaniquement un autre à sa suite. Et cela n'a rien à voir avec la refondation sincère et radicale de l'être. La violence ne débouche que

¹³ *Ibid*, 8.

¹⁴ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973.

¹⁵ Les romans appalachiens de McCarthy rendent hommage à Flannery O'Connor. C'est particulièrement de *Outer Dark*, conte macabre qui réécrit, en les croisant, *A Good Man Is Hard to Find* et *The Violent Bear It Away* de Flannery O'Connor et *Light in August* de William Faulkner.

sur elle-même, se suffit à et en elle-même, n'a plus aucun besoin d'être justifiée¹⁶. Ainsi les actes de Chigurh ne révèlent-ils rien à Bell ; ils ne conduisent personne à la grâce, ni l'assassin, ni ses victimes, et ne transforment pas le transgresseur en sauveur. À moins de considérer les millions qu'il empoche au final comme une marque de rédemption substitutive, une gratification du Dieu Capital, et non comme la cause de la dissolution de l'ethos de proximité qui est explicitement celui du vieil homme et l'aune morale de son discours désorienté.

À l'instar du Juge Holden dans *Blood Meridian* ou des trois maraudeurs qui circulent dans *Outer Dark*, le personnage de Chigurh possède une dimension allégorique qui renforce sa nature insaisissable. À l'allégorie grinçante de la Trinité (*Outer Dark*) et à celle du Jugement (*Blood Meridian*), *No Country* ajoute celle de la Sentence. Chigurh semble en effet être une réplique texane de la Mort qui arpente le Septième Sceau de Bergman, un double qui jouerait la vie des gens qu'il croise à pile ou face plutôt qu'aux échecs : gain de temps, là encore, pragmatisme et accélération, une pièce à manipuler plutôt que seize. Pas d'affect. Moins de discussion. Un pistolet d'abattage pneumatique plutôt qu'une faux longue et lourde. Mais il n'est pas facile d'échelonner et de hiérarchiser les engins du meurtre, leur technicité, leur performance respective, tout comme il n'est pas évident de distinguer entre les perceptions de la mort qui se dégagent de ces deux œuvres. Car elles affirment toutes deux la vacuité totale de la mort. La mort ne cache aucune substantialité, aucune réalité matérielle ou intelligible, aucun savoir. Elle n'a aucun secret à révéler, et ne conduit nulle part. Elle est pur néant.

Dans l'univers mccarthyen, les entités sont souvent indistinctes et les choses ont lieu sans que la cohérence du monde au sein duquel elles interviennent et sont décrites ne soit pleinement assurée. C'est un entre-deux, un purgatoire où les spectres et les pulsions circulent clandestinement, un no man's land où le recours à l'hypothèse spirituelle, sans cesse appelée par référence culturelle, n'offre en réalité aucun secours. Il n'est guère possible de trouver la paix intérieure dans ce monde, et peut-être qu'il ne sert même à rien de la chercher. Bell la cherche-t-il d'ailleurs réellement ? N'espère-t-il pas plutôt s'enfouir dans le sommeil, nouveau Rip van Winkle des sols arides¹⁷, et dormir longtemps au creux des arroyos de son propre univers de références mentales et culturelles ? Dormir, pour sortir du temps et laisser passer la catastrophe. Bell ne croit pas en Dieu. Il voudrait croire, cela pourrait lui simplifier la vie, mais il n'y arrive pas. Il ne peut qu'en rêver. Rien n'assure plus la cohérence du monde et aucune forme de justice ne se révèle à l'œuvre dans le dénouement – Chigurh reste en possession de l'argent, volant le voleur et doublant ses propres commanditaires, et il disparaît. Aucune transcendance ne donne de sens aux événements, seule possibilité pourtant d'en dépasser la charge pathétique : « J'ai toujours cru que quand je serais plus vieux Dieu viendrait dans ma vie d'une manière ou d'une autre. Il n'est pas venu. Je ne le lui reproche pas »¹⁸.

¹⁶ J'entends le terme « justifié » au double sens de « pardonné » et d'« expliqué ».

¹⁷ Washington Irving, « Rip van Winckle », conte publié dans *Le Livre d'esquisses* en 1819. Rip s'endort dans les Catskills, après avoir trinqué avec l'équipage fantôme de Henry Hudson. Il se réveille vingt ans après, dans un monde bouleversé par la proclamation de l'Indépendance, au sein duquel il a perdu tous ses repères.

¹⁸ Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, *op. cit.*, 205.

Frontière

Un mot à présent sur le titre et le terme de « pays ». La lecture spontanée interprète le titre, dérivé d'un vers de *Sailing to Byzantium* de W. B. Yeats¹⁹, comme se référant aux États-Unis dans leur ensemble, land of plenty, à l'image du pays où vit le vieil homme de Yeats, mais dont il souhaite cependant partir pour gagner d'autres rivages, où l'esprit et la pensée prendraient le pas sur les sens et l'action. Le pays qui n'est plus pour le vieil homme, c'est celui où la vie s'appréhende d'abord et avant tout par les sens et par l'action, par l'énergie et la puissance. Rapidité, précision, endurance. C'est un pays où l'altercation avec le monde est permanente et la dépense illimitée. Le régime temporel de ce pays, c'est celui de l'instant, de la vitesse, de la turbulence et de l'intensité. C'est un temps resserré sur le présent, dont le lien au passé s'étirole et qui n'a pas de capacité évidente à se projeter dans un avenir. Or Bell n'a plus (ou n'a jamais eu) l'énergie de l'action. Il abdique toute forme de puissance face au réel et se retire dans une rêverie mélancolique sur la disparition de la pastorale américaine, de son idéal d'harmonie et de proximité, et sur la perte de l'innocence.

Cet imaginaire d'énergie libérée, de principe de surchauffe et d'expression explosive suggère toutefois que le « pays » qui n'est plus pour les hommes mûrs serait moins les États-Unis dans leur ensemble que les territoires de l'Ouest, l'espace de la frontière, qui est traditionnellement l'espace de la libération cathartique des pulsions²⁰ pour l'imaginaire nord-américain²¹, mais aussi un territoire où la violence s'est déchaînée depuis le milieu du XIXe siècle – il y a sur ce point une continuité directe entre l'action de *Blood Meridian*, qui se déroule vers 1850, et celle de *No Country for Old Men*, qui se situe au début des années 1980. Ce sont les phases successives de cette violence radicale et régressive que racontent les cinq romans que McCarthy a consacrés aux territoires du Sud-Ouest et qui forment à mon sens une « pentalogie de la frontière », un ensemble narratif cohérent consacré aux territoires annexés par les États-Unis à l'issue de la guerre de 1846-48, et au sein desquels ont toujours circulé et se sont toujours affrontées des puissances indistinctes et insoumises : des bandes, des gangs, des hordes, des milices, comme avant des loups, des indiens, des desperados, des gypsies. Ce pays, qui n'a jamais été pour le vieil homme parce qu'il n'a jamais été en paix, c'est en somme le Yoknapatawpha que s'est taillé McCarthy depuis son installation à El Paso au début des années 1980. Un comté où la guerre est chez elle, sous ses formes les plus archaïques, mais les plus essentielles aussi, où le conflit est bien souvent indécidable (où sont positionnés le « bien » et le « mal » quand tous les personnages n'ont pour but que de se scalper les uns les

¹⁹ Dans le contexte spécifique du poème, le « pays » auquel il est fait référence est métaphorique. C'est le pays de la jeunesse, du corps, de la sensualité et de la sexualité.

²⁰ Béatrice Trotignon, « Frontières et excès dans *Blood Meridian* de Cormac McCarthy, ou « Like things so charged with meaning that their forms are dimmed », *GRAAT (Groupe de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours)*, n°15, « Les formes de l'excès dans la culture anglo-américaine », 1996, 79-94.

²¹ Voir sur ce point l'article de Yves-Charles Grandjeat, « Le Mythe mexicain de Cormac McCarthy dans *Blood Meridian*, *All the Pretty Horses* et *The Crossing* », in Serge Ricard (Dir.), *États-Unis / Mexique. Fascinations et répulsions réciproques*, Paris : L'Harmattan, 1996, 131-150.

autres ?), faisant du désert et de sa démocratie terrifiante, un espace non d'apaisement ou de révélation, mais un terrain de chasse désolé, un territoire d'inconciliation radicale – une pure et simple dystopie. La veine gothique caractéristique des premiers romans appalachiens se trouve ainsi remotivée au cœur de l'environnement minimaliste du désert texan, produisant un gothique de l'ouvert qui n'est pas porté par des entités cachées, des secrets, des plis d'intériorité douloureuse ou des failles de temporalité, mais véhiculé par des figures nomades, des puissances de pure extériorité opérant par « coups », sans rationalité apparente au sein de l'espace hyperstrié du capitalisme tardif – espace dont Bell se trouve malencontreusement être le gardien local, un gardien pétri de culpabilité, faible et timoré.

Vétérans

Le roman de McCarthy est une histoire de vétérans²². Moss et les deux tueurs ont servi au Viêt Nam, tandis que Bell a participé aux offensives de la Seconde Guerre mondiale. Le récit confronte implicitement deux rapports à l'expérience du combat, mais aussi et surtout deux situations de vie au retour. Il illustre ce qui se passe quand on démobilise l'expression militaire de la violence et qu'elle infuse alors dans toute la société. À la réintégration harmonieuse et héroïque vécue par Bell à la fin des années 40 (il est élu shérif) s'oppose ainsi la clandestinité sociale radicale des trois anciens du Viêt Nam : Moss vit en marge, dans un trailer park, un campement, un bivouac moderne. Il vit hors du temps compté de l'économie, préférant celui des pratiques anciennes d'autosubsistance (il chasse). Les deux tueurs, quant à eux, vivent dans la clandestinité que leur impose leur profession. Il faut considérer ensemble ces trois personnages comme des alter ego, car ce sont tous les trois des figures de guerriers fous, ou de peaux-rouges revenus au cœur de la machine²³, des figures désaxées qui sont typiques de la fiction américaine des années 1970-80²⁴, et dépendent dans la violence pure une énergie que l'action sociale conventionnelle n'est plus capable de relayer. Ces figures inquiètent parce que rien ne les démarque et parce qu'elles sont imprévisibles dans leurs manifestations. Avec elles, le danger ne vient plus d'un ennemi extérieur nommé et identifié, mais émane du cœur de la communauté elle-même, de ceux qui se sont initialement engagés dans la guerre pour sa défense, mais dont l'énergie, démobilisée et privée d'exutoire, menace la cohésion sociale. La jérémiade en treize fragments du shérif Bell est donc motivée par deux éléments : non seulement par l'impossibilité de trouver un récit et des valeurs transcendant les époques et les situations militaires et permettant de réunir les différentes générations de combattants ; mais aussi par le fait que le monde issu du conflit vietnamien a importé la sauvagerie militaire au sein de la vie civile et que ses manifestations irruptives abolissent les catégories qui organisent traditionnellement le monde social.

²² À l'exception toutefois de Andy Dumont, « Let There Be Blood: The Vein of Vietnam in *No Country for Old Men* », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 10 N°1, 2012, 56 à 75.

²³ Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, New York : Stein and Day, 1968.

²⁴ Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris : La Découverte, 1994 ; Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006.

Le problème de *No Country for Old Men*, ce n'est donc pas la folie supposée de Chigurh. Le problème, c'est l'irruption d'une violence massive, aveugle et mécanique au cœur de la société pacifiée (lénifiée ?) par la consommation de masse et le narcissisme exacerbé, telle que Christopher Lasch a pu la décrire à la fin des années 1970²⁵. Le problème, c'est le malaise dans la culture américaine, les instincts primaires en roue libre, la violence déconditionnée. Le problème, c'est la radicalisation du conflit entre la communauté humaine socialisée et les pulsions agressives et destructrices²⁶. La stupeur de Bell tient sans doute au fait qu'il est devenu impossible de restreindre la satisfaction des pulsions agressives par le jeu des garde-fous culturels dont il devrait, lui le shérif, assurer l'efficacité. Chigurh s'amuse. Il se fait plaisir en tuant. Il est assez créatif en la matière. Qu'il importe, en tant qu'ancien des Forces Spéciales, un mode opératoire et des techniques de commando au cœur d'une bourgade endormie du Far West relève moins d'une pathologie individuelle, que d'une violence systémique qui touche sans exception l'ensemble de la société. Cette « perte en monde »²⁷ voit les chaînes de solidarité et les formes de socialité traditionnelles et en partie mythiques de la culture de l'Ouest se désagréger dans un contexte marqué par la crise de l'autorité et des modèles positifs d'identification masculine propre aux années 1970.

Avidité

L'avidité, la quête illimitée de la richesse matérielle, est une notion qui permet d'envisager le croisement du motif économique et du jeu intertextuel. Elle occupe le cœur corrompu du dispositif gothico-policier du roman, mais est envisagée avec défaitisme plus qu'avec révolte ou hostilité. Contrairement aux sentiments que l'on peut trouver chez Ezra Pound²⁸, le shérif Bell n'exprime aucune hostilité à la dynamique du profit maximal, aucune remise en question du capitalisme, ou du degré d'immoralité qu'il a atteint. Bell manifeste simplement son effarement devant les conséquences éthiques et comportementales de l'évolution suivie par le « désir d'argent » depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il exprime son incompréhension devant l'accélération hyperbolique de la dynamique qui a construit la culture américaine – celle de l'individualisme libéral dont Mark Twain a fait le cœur des aventures de Tom Sawyer et Huck Finn²⁹ – mais aussi et surtout devant la conséquence de cette accélération : le retournement du processus initialement émancipateur

²⁵ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York : Norton, 1979.

²⁶ Sur ce point, il peut être intéressant de lire *No Country* à partir de l'analyse des rapports entre pulsion fondamentale et dispositifs culturels d'endiguement que Freud a développé dans *Le Malaise dans la culture* (1930).

²⁷ Michaël Faessel, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Éditions du Seuil, 2013.

²⁸ Ezra Pound, *Le Travail et l'usure*, 1944. Mais on pourrait également penser au film d'Erich von Stroheim, *Greed*, 1924.

²⁹ *The Adventures of Tom Sawyer* paraît en 1876 et *The Adventures of Huckleberry Finn* en 1884.

en une puissance de désagrégation régressive, barbare et implacable³⁰. Le scénario de *No Country for Old Men* forme un commentaire direct de l'épisode du trésor dérobé dans *The Adventures of Tom Sawyer* et qu'il interroge de cette façon le mode contemporain d'acquisition du capital et de son usage³¹. Cette relation est clairement marquée par le « désenchantement » des espoirs qui se manifestent dans le récit de Twain.

No Country for Old Men engage la réécriture des chapitres qui, dans *Tom Sawyer*, sont consacrés au retour de Joe l'Indien (Chigurh), venu récupérer le trésor volé par Tom (Moss). L'avidité qui s'empare de Moss est toutefois bien plus forte que celle à laquelle succombe le jeune héros de Twain. Elle est aussi d'une autre nature, d'une nature absolue et non plus relative et pragmatique : passion triste et exclusive, elle va conduire Moss à s'y sacrifier. C'est une richesse abstraite, qui ne se traduit par aucune jouissance et ne sert en réalité à personne. C'est par la disparition de toute espèce d'efficacité positive reconnue à l'argent que le roman de McCarthy se distingue des histoires de Twain. Dans *Tom Sawyer*, l'argent, pour être mal acquis, n'en est pas pour autant mal employé : il est investi, sert l'esprit d'entreprise tout en contribuant à l'entraide communautaire. Le vol commis par Tom rétablit in fine les valeurs dominantes et consolide l'ordre social. Là où l'argent sert véritablement chez Twain, c'est-à-dire qu'il trouve une fonction et par là un sens rétrospectif à son accumulation ; là où la marginalité initiale du jeune héros se résorbe devant les promesses d'un avenir radieux³², il ne fait que passer de main en main chez McCarthy, dans une perspective à chaque fois monopolistique, à l'exclusion de tout partage et de tout projet, circulation dont la seule retombée effective dans le corps social est une accumulation chaotique de cadavres. Là où l'argent servait à construire le monde et la destinée chez Twain, son accumulation pure n'est plus que le signe d'un processus général de dislocation. C'est du capital sans jouissance, dont personne ne profite. Qui ne sert à rien. Qui s'évapore comme il était apparu. Ghost money. De la négativité pure.

Par le jeu intertextuel, *No Country for Old Men* mesure l'évolution d'un modèle de société bâti sur les hypothèses idéologiques de l'optimisme et de l'individualisme vers une forme anomique et entropique, entièrement soumise à un processus général de réification. Les hommes sont devenus des choses dans *No Country for Old Men*, rien de plus que des objets consommables indéfiniment. Des pièces en série. L'étape ultérieure de ce processus de désertification sociétale, ce sera le paysage blanc et abrasé de *The Road*. Tout y aura été consommé. L'énergie aura tout brûlé. Mais si cette évolution questionne brutalement l'optimisme qui anime l'ambition et la cupidité de Tom, sa « destinée manifeste », elle n'épargne pas non plus l'autre polarité du couple twainien, celle qui s'incarne en Huck Finn (Bell) et préfère fuir la société pour échapper à l'immoralité des hommes. Se couper de la

³⁰ Dans *La Dialectique de la raison* [éd. or. 1944-1947], Theodor W. Adorno et Max Horkheimer ont analysé ce processus d'auto-destruction comme résultant de l'instrumentalisation de la raison.

³¹ Rachel B. Griffis, « “Track the money!”: The Moral Consequences of Tom Sawyer in *No Country for Old Men* », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 19, No. 1, 2021, 2-20 ; Leslie Harper Worthington, *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*, Jefferson, NC, McFarland, 2012.

³² *The Adventures of Tom Sawyer*, chap. 35 : « Judge Thatcher hoped to see Tom a great lawyer or a great soldier some day. He said he meant to look to it that Tom should be admitted to the National Military Academy and afterward trained in the best law school in the country, in order that he might be ready for either career or both. »

communauté ne préserve de rien. C'est une fiction de sécurité. Un fantasme. Il n'y a plus aucune espèce de sécurité réelle dans le monde de Bell. Car il n'y a pas plus de positivité éthique dans l'accumulation délirante, que de salut dans l'escapisme. Il n'y a plus nulle part où fuir dans *No Country for Old Men*, plus aucun endroit où se cacher pour se soustraire au principe d'avidité. La scène du Chihuahua se vide alors sur ce constat et laisse le lecteur contempler les signes de désastre amoncelés sur le sol et se demander ce qu'aurait pu ou dû devenir une société si pleine de promesses. Les impératifs éthiques de la confiance et de l'implication, qui tenaient la communauté jusque-là, semblent suspendus dans *No Country for Old Men*, comme abolis. Ils remonteront cependant à la surface dans *The Road*, articulés à l'espoir, l'imagination et le désir.

Obsolescence

Le second intertexte déterminant de *No Country for Old Men* se rapporte à l'idée d'autorité obsolescente, et se devine sous les traits fatigués du shérif Bell : il s'agit de King Lear³³ – un intertexte récurrent chez McCarthy, puisque le spectre du roi des landes gastes traverse *Blood Meridian*³⁴ et *The Road*³⁵. Autant dire que la référence insiste, s'incruste, vire à l'obsession. Ce qui intéresse vraisemblablement McCarthy dans King Lear, c'est que la pièce traite de la nécessité vitale des relations humaines et des conséquences funestes de la rupture des liens sociaux et familiaux. Elle traite aussi d'entropie sociétale, met en scène la fin effective d'un monde, son effroulement et l'avènement encore incertain d'un autre. Elle prend pour matière l'indistinction éthico-politique qui règne dans les périodes de transition. Elle parle d'ordre et de justice, des situations de seuil et de bascule, raconte une histoire de descendance compliquée et de rupture intime. Le lecteur de *No Country for Old Men* remarquera sans trop de difficulté que le discours spectral caractéristique de la pièce de Shakespeare constitue la matière même des ratiocinations du shérif Bell – bien insignifiant détenteur de pouvoir mesuré à l'aune royale, mais néanmoins figure tutélaire de sa communauté et porteur (plus que défenseur) de valeurs similaires. Les questions que pose Bell rejoignent celles du roi en errance : comment survivre au milieu d'une civilisation devenue chaotique, d'une nature ravagée et de mémoires blessées ? Comment survivre quand l'antinomie entre rigueur morale et amoralité absolue a été nivelée ? Comment affronter l'incertitude absolue du futur ? Que peut encore un homme quand il a tout perdu, son pouvoir, ses appartenances et ses espoirs ; qu'en reste-t-il une fois devenu obsolescent : « Is man no more than this? »³⁶

³³ Alexander L. Barron, « “As Full of Grief as Age”: King Lear as Tragic Ancestor to No Country for Old Men », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 10, N° 1, 2012, 16-25.

³⁴ *Blood Meridian* évoque « some scurrilous king stripped of his vestiture and driven together with his fool in the wilderness to die ». Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, New York : Random House, 1985, 297.

³⁵ Le rapprochement s'opère par l'expulsion du monde et l'errance comme destin, mais aussi par la relation de fidélité et de protection qui unit le père et le fils de *The Road*, et réécrit celle unissant Edgar (et Kent) à Lear dans la pièce de Shakespeare.

³⁶ Shakespeare, *King Lear*, III, 4.

Ce qui rapproche Lear et Bell, c'est la souffrance qu'ils éprouvent face à la démotivation, aussi violente que soudaine, de leur univers de référence et de leur propre personne. Ils ne survivent à cet « attentat » que par la fuite dans la parole. À la destitution, ils n'opposent aucune ré-action, aucune résistance. Ils se replient et se fixent sur une parole sidérée, une parole de rumination, sans prise sur la réalité. La figure qui agit, l'avatar d'Edmund dans le roman, c'est Chigurh. Les visions du monde respectives de Lear et de Bell reposent sur l'idée que la justice est prévisible et que les valeurs et les hiérarchies sont établies. Leurs univers sont stables et ne connaissent pas de remises en question profondes. Or, tous deux se trouvent brutalement démis de leur autorité et de leur capacité d'action par la dynamique transgressive de la génération qui émerge. Physiquement et mentalement démunis face à ce qu'ils perçoivent comme un état d'amoralité absolu, perdus soudain dans un monde devenu instable, ils renoncent et avancent pour l'un, vers la folie, pour l'autre, vers un état de perplexité morbide. Les pères sont déchus et la ratiocination finale de Bell n'est pas sans raison supportée par une image paternelle onirique, une figure que lui-même n'a pas été capable de devenir et sur laquelle il cherche maladroitement à se reterritorialiser.

La conversation avec l'oncle Ellis, que le shérif rapporte vers la fin du roman, s'avère éclairante sur ce point. Bell commence en effet à comprendre à ce moment-là que la violence dont il déplore la nouveauté paroxystique et face à laquelle il renonce, ne joue plus le jeu héroïque et n'endosse plus le costume du père, n'est pas un phénomène aussi nouveau que ce qu'il prétend. Il se met à historiciser la violence du jour, à l'inscrire dans une perspective moins mythologique que réaliste, ce qui, à défaut d'excuser son irruption, relativise tout de même son exceptionnalité supposée. La violence connaît sans doute une phase d'intensité supérieure à l'orée des eighties, mais sa nature ne change pas. L'immoralité, la lâcheté et la brutalité aveugle ont toujours existé dans la culture de l'Ouest, que Bell en ait pleinement conscience ou non. Il n'y a guère que dans les récits, les chansons ou les légendes que les choses sont tranchées et que l'exemplarité peut paraître éclatante – comme le rappelle John Ford à la fin de *The Man Who Shot Liberty Valance*, autre œuvre majeure sur les transitions compliquées (d'époque, de code de valeur, de caractère, etc.) : « *When the legend becomes fact, print the legend* »³⁷. Dans la réalité, les choses sont moins évidentes. Quelle est en effet l'exemplarité de Bell ? Ou celle de Lear ? Sur quoi repose la confiance que lui a manifesté sa communauté en l'élisant shérif ? Sur sa bonne réputation ? Il est troublant de voir que la « trahison » militaire dont Bell s'est rendu coupable par lâcheté ne remonte que lentement à la surface du récit, comme dans un mouvement d'anamnèse en spirale. Le curseur de moralité bouge, lentement mais inexorablement au fil du récit et de l'agencement des lignes narratives. Il oublie peu à peu les configurations binaires et les certitudes de façade qui les accompagnent, et se focalise sur les zones, les moments ou les situations d'impureté. Or celles-ci existent en tous et en chacun, indistinctement du temps historique ou du contexte social. Elles existent au cœur de l'homme de la loi. Les bons ne sont pas systématiquement les plus forts. Ils ne sont même pas entièrement « bons ». Bell a sa part d'ombre. Il a été lâche. Il a trahi. Il n'a en fait rien d'héroïque. Pourquoi devrions-nous écouter Bell, et a fortiori le croire ? Croire en sa valeur, en sa bonne conscience, en sa moralité de façade, en ses principes désuets ? Il n'est que l'une des voix de ce roman. Une voix qui n'est pas dominante, justement,

³⁷ John Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962.

que rien n'impose comme juste et légitime, et dont le régime reste profondément instable. À la fois doxique et anti-doxique, elle est progressivement conduite à reconnaître l'absence de nouveauté réelle dans le phénomène qui l'obsède : « il me semblait juste que ce pays a une histoire étrange et une sacrée histoire aussi »³⁸. Une assez longue histoire, pourrait-on encore ajouter.

Conclusion

Cet article s'est attaché à souligner deux éléments déterminants pour appréhender *No Country for Old Men*. Il s'agit d'une part de la violence à laquelle le récit expose sans vergogne ses personnages comme ses lecteurs et dont la nature complexe et indéterminée met non seulement l'ordre et la loi en échec, mais aussi, et peut-être surtout, leur langage. De ce point de vue-là, c'est bien le discours public qui constitue la première victime de Chigurh, et le naufrage de Bell dans un ressac mental sans issue n'est jamais que le symptôme individuel de cette disparition de la valeur et de la compétence du discours public. La dynamique intertextuelle puissante sur laquelle repose le récit de McCarthy permet de tisser ensemble l'éthique, le politique et l'économique afin de donner une description sans fard de l'état d'anomie atteint par la société capitaliste avancée, de l'inefficacité des récits idéologiques qui la fondent et de la déliaison comme corrélat incontournable de la consommation massifiée et des addictions globales.

Bibliographie

- BARRON Alexander L., « “As Full of Grief as Age”: King Lear as Tragic Ancestor to *No Country for Old Men* », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol.10 N°1, 2012, p. 16-25.
- BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide*, Paris : Pluriel, 2013.
- DUCLOS Denis, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris : La Découverte, 1994
- DUMONT Andy, « Let There Be Blood: The Vein of Vietnam in *No Country for Old Men* », in *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 10, N°1, 2012, 56-75.
- FAESSEL Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Éditions du Seuil, 2013.
- FIEDLER Leslie, *The Return of the Vanishing American*, New York : Stein and Day, 1968.
- GRANDJEAT Yves-Charles, « Le Mythe mexicain de Cormac McCarthy dans *Blood Meridian*, *All the Pretty Horses* et *The Crossing* », in RICARD Serge (Dir.), *États-Unis / Mexique. Fascinations et répulsions réciproques*, Paris : L'Harmattan, 1996, 131-150.
- GRIFFIS Rachel B., « “Track the money!”: The Moral Consequences of Tom Sawyer in *No Country for Old Men* », *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 19, No. 1, 2021, 2-20.
- HALL Wade & WALLACH Rick, *Sacred Violence. A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, El Paso: Texas Western Press, 1995.

³⁸ *No Country for Old Men*, op. cit., 204.

LASCH Christopher, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York : Norton, 1979.

MCCARTHY Cormac, *Blood Meridian*, New York : Random House, 1985.

MCCARTHY Cormac, *No Country for Old Men*, New York : Alfred A. Knopf, 2005.

MCCARTHY Cormac, *Outer Dark*, New York : Random House, 1968.

PUGHE Tom, « Revision and Vision: Cormac McCarthy's Blood Meridian », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 62, 1994, 371-382.

ROSA Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris : La Découverte, 2010.

SLOTKIN Richard, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973.

STRICKER Florence, *Cormac McCarthy. Les romans de Sud Ouest*, Paris : Ophris, 2008.

THORET Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006.

TROTIGNON, Béatrice, « Frontières et excès dans Blood Meridian de Cormac McCarthy, ou « Like things so charged with meaning that their forms are dimmed », *GRAAT (Groupe de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours)*, n°15, « Les formes de l'excès dans la culture anglo-américaine », 1996, 79-94.

WOODWARD Richard B., « Cormac McCarthy Venomous Fictions », *The New York Times Magazine*, 19 avril 1992.

WORTHINGTON Leslie H., *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*, Jefferson, NC: McFarland, 2012.