



"Out there the gray desolation": L'Engloutissement de l'horizon dans *The Road* (2006) de Cormac McCarthy

Frédérique Spill

► To cite this version:

Frédérique Spill. "Out there the gray desolation": L'Engloutissement de l'horizon dans *The Road* (2006) de Cormac McCarthy. *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, 2010, pp.149-161. hal-03341419

HAL Id: hal-03341419

<https://u-picardie.hal.science/hal-03341419>

Submitted on 21 Oct 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.

« OUT THERE THE GRAY DESOLATION » : L'ENGLOUTISSEMENT DE L'HORIZON DANS *THE ROAD* (2006) DE CORMAC MCCARTHY

Frédéric Spill

Université de Picardie - Jules Verne, Laboratoire CORPUS

« Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. »

Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » (36)

Abstract:

The Road by Cormac McCarthy reads like a variation on a traditional motif in McCarthy's work: it describes the odyssey of two characters through the American wilderness. But unlike McCarthy's earlier novels, whose landscapes evoke magnificent frescoes, space and time in *The Road* turn out to be strikingly contracted and narrowed, prey to a shrinking process that contaminates the figures of speech, which are minimalist and terse. The road, which is the novel's privileged metaphor of surviving in a derelict world, has no horizon. Thus the novel's terrifying gloom describes a hopeless and horizon-less quest along a road that finally stumbles over nothingness.

Keywords: McCarthy, novel, apocalypse, death, nothingness, horror, grayness, surviving, father & son, understatement, comparison, denominating, objects and language, silence

Le dernier roman de Cormac McCarthy, *The Road*, paru en 2006, retrace, comme c'est le cas, sous une forme ou une autre, de nombre de ses romans, l'odyssée de personnages à travers les grands espaces de l'Ouest américain. D'un point de vue formel, *The Road* apparaît donc comme une variation sur un thème maintes fois éprouvé par McCarthy. Mais tandis que les autres romans suivent des personnages, infailliblement masculins, à travers un

Grand Ouest emblématique de l'immensité du champs de leurs possibles¹, *la route* trace un trajet mortifère : celui d'un père et d'un fils qui, derniers survivants d'une vaste catastrophe, s'acheminent vers leur fin certaine. Structurellement, comme son titre à la fois laconique et programmatique l'indique, *The Road* est une trajectoire, dans l'espace et le temps, en direction d'un horizon lointain qui cristallise ce que les personnages ont encore de force et d'espoir. Dans la plupart des romans de McCarthy, le paysage se déploie sous la forme de fresques majestueuses ; mais dans *The Road*, l'espace, et dans son sillage le temps, subissent, à mesure que les objets du monde diminuent et disparaissent, un resserrement, un rétrécissement inexorables qui contaminent les figures, minimalistes et laconiques, de l'écriture. La route, qui opère d'un bout à l'autre du roman comme la métaphore privilégiée de la nécessité de survivre dans un monde en déréliction, se caractérise d'une certaine manière par l'engloutissement de son horizon. Dans sa noirceur terrifiante, *The Road* évoque donc une quête dont la stricte horizontalité donne la mesure du radical abandon dont les personnages sont victimes, dans un monde qui n'est plus percé par aucune forme de transcendance, et où les regards ne s'élèvent jamais au ciel mais sont fixement rivés sur la route, d'un bout à l'autre d'un parcours vécu comme une torture – « Their progress was a torture » (276). À l'origine d'un vaste inventaire de formes privatives, les formes adjectivales « godless » (4) et « creedless » (28) annoncent la déchéance à laquelle même les dieux n'ont pas échappé² : « There is no God and we are his prophets » (170).

Nous analyserons dans un premier temps la manière dont les repères spatio-temporels se fondent et se confondent dans la nécessité du trajet en direction d'un horizon extrêmement incertain. Dans un deuxième temps, nous déterminerons combien l'espace et le temps de *la route* semblent de part et d'autre bornés par la figure de la mère et par le fantasme de la mer qui en constituent le double horizon temporel et spatial. Nous montrerons enfin combien l'écriture de McCarthy dans *The Road* se trouve modelée par l'absolue précarité des noms désignant les êtres et les choses, combien cette écriture est marquée par la disparition des objets du réel dans un horizon saturé de gris.

¹ Je pense surtout aux trois romans qui constituent *The Border Trilogy*, à savoir *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plains* (1998), et plus récemment, sur le mode d'une intrigue policière, à *No Country for Old Men* (2005).

² La déchéance du divin se confirme lorsque les rares survivants sont comparés à des dieux vêtus de haillons : « Tattered gods slouching in their rags across the waste » (52). L'inutilité des dieux donne la mesure du désarroi des hommes : « Where men cant live gods fare no better » (172).

Abolition des repères spatio-temporels

The Road décrit avec une froide minutie les conséquences du cataclysme qui a détruit le monde, transformé ce qu'il en restait en un paysage de ruines, décimé l'essentiel de sa population et livré les quelques survivants à un état de sauvagerie. Mais la nature et la cause du cataclysme ne sont jamais explicitement nommées. L'évocation du début de la fin décrit une déchirure de lumière dans le ciel, métaphore de tous les maux qui paraissent en jaillir : « The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didnt answer » (52). Cette béance lumineuse qui met fin à un temps millénaire ouvre la voie aux violences les plus inimaginables ; la question que pose ici la mère (« What is it ? »), à l'occasion d'un flash-back dans un passé indéterminé, demeure cependant sans réponse. Le mutisme du père, qui dans la plus grande partie du roman opère comme personnage focal d'un narrateur extra-diégétique, témoigne d'une éloquence paradoxale : le lecteur ne saura jamais ce qui s'est véritablement passé, à l'origine de la débâcle et d'un parcours interminable, dont on apprend en filigrane qu'il dure depuis plusieurs années. L'enfant, qui n'a aucun souvenir antérieur à la lente déchéance du monde qui détermine depuis toujours ses conditions d'existence, interroge rarement son père³ sur l'origine de cet état de fait : il le subit, il l'affronte ; et c'est cette histoire-là que raconte *The Road*.

Les horloges s'étant définitivement arrêtées, la dimension temporelle dans *The Road* se réduit le plus souvent à de vagues conjectures, ici figurées par la récurrence du modal *could* – « So cold. It could be November. It could be later » (89) –, là par un simple constat d'échec : « Impossible to tell what time of the day he was looking at » (155). L'absence terrifiante du soleil, « the banished sun » (32), et l'uniformisation des couleurs dans d'immenses aplats de gris ont frappé d'inanité la succession des heures, des jours et des années : « the days more gray each one than what had gone before » (3), « The days sloughed past uncounted and uncalendared » (273). Répétée de manière anaphorique d'un bout à l'autre de *la route*, l'expression « the days » figure un décompte spatial autant que temporel, les jours qui passent (et l'expression « sloughed past » évoque à la fois leur lenteur et leur pénibilité) étant autant d'espace traversé vers l'horizon de la côte. Un jour – « They were on the road all day, such day as there was » (102) – n'est autre chose qu'un fragment de temps et d'espace volé à l'horizon inévitable de l'hécatombe, où toute chose finira par sombrer.

³ Il y a quelques rares exceptions à cette règle : « Sometimes the child would ask him questions about the world that for him was not even a memory » (53-54).

Dans l'épais brouillard des repères temporels, il est notable que la première phrase du roman, qui met directement en scène les deux personnages (« he », « the child »), se caractérise par l'apparition d'un *would* fréquentatif : « When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him » (3). Ce *would* initial, bien que tronqué, laisse penser que la situation évoquée dure depuis quelque temps déjà, tant et si bien qu'elle a engendré tout un éventail d'habitudes, voire de rituels, soumis à la répétition du même. L'abolition des repères temporels classiques se confirme dans l'abandon des outils dont la fonction consiste à mesurer le temps : « He hadnt kept a calendar for years » (4). Le père qui, dans les premiers temps, semble avoir tenu un décompte des jours à la manière d'un prisonnier dans sa cellule dans l'attente d'un châtement, renonce finalement à ses efforts, la distinction entre les jours n'ayant plus de raison d'être. L'instinct de survie n'obéit, en effet, à aucun calendrier : « No lists of things to be done. The day providential to itself. The hour. There is no later. This is later » (54). Dans la trajectoire décrite par *la route*, chaque avancée, chaque heure survécue relève de l'exploit. Tandis qu'heures, jours et années apparaissent comme les vestiges d'un temps civilisé devenu caduc, le seul temps qui compte est, en effet, celui, animal, de la survivance.

La disparition des repères temporels a pour corollaire la radicale incertitude des marqueurs spatiaux : « They studied the pieces of map but he'd little notion of where they were » (126). Ainsi la fragmentation de la carte qui accompagne les deux personnages, une carte usée à force d'avoir été dépliée et repliée, reflète le morcellement du monde et de ses repères, pareillement réduits à un champs de ruines – « the pieced land dead and gray » (118). La répétition du mot *piece* et de ses dérivés orchestre le double dépècement du monde et de sa représentation symbolique. De même qu'aucun lieu n'est explicitement nommé, de même les estimations du père concernant l'endroit où ils se trouvent sont toujours fausses : « They were some fifty miles west of where he'd thought » (182). L'impossibilité inédite d'un repérage temporel clair, « What time of year? What age the child? » (261), se double donc de l'incapacité des personnages à se situer dans l'espace, ce qui ne constitue pas le moindre paradoxe de leur parcours : inlassablement, ils avancent, « a few miles each day » (31), mais ils ne savent jamais tout à fait où ils sont. Tout se passe comme si les plis et déchirures de la carte représentaient des voies de frayage inédites, en marge de tracés topographiques à présent obsolètes, qui convergent invariablement dans la route en direction de la côte. Le nom commun *road*, le plus souvent accompagné d'un article défini qui signale son effroyable exclusivité, fait surface presque à chaque page du roman, comme pour indiquer qu'à défaut d'être un refuge, la route est devenue la seule permanence. Toutes les aventures sont générées par la route, toutes les péripéties mènent à la route, le long de laquelle émergent parfois, à la manière de mirages, des fantômes de

villes mortes et noires que plus rien ne distingue les unes des autres, « the shape of a city stood in the grayness » (8)⁴. La carte – « the pieces of the map » (86) – n'est donc guère qu'un vestige de ce que furent le monde, ses frontières et ses délimitations⁵. Se dessine entre les lignes l'illusion d'un retour régressif à ce que furent les grands espaces américains avant qu'ils ne soient arbitrairement configurés et apprivoisés pour répondre aux exigences politiques et économiques de la modernité. Les signes et les symboles de la modernité ayant, l'un après l'autre, disparu dans un nuage de cendre et de poussière, le territoire est en quelque sorte à nouveau livré à sa sauvagerie primitive.

Les personnages s'acheminent vers le sud : « [they] headed south along the road hurrying against the dark » (71). Mais la descente vers le sud finit, de manière cauchemardesque, par s'apparenter à ce qu'elle cherche précisément à repousser. En effet, la fuite devant les ténèbres plus sombres que sont la nuit, métaphore des ténèbres opaques dans lesquelles est plongé le monde – « the dark » –, prend la forme d'une descente aux enfers⁶. Destination fantasmatique garante de la continuité du cheminement, horizon aussi inaccessible qu'il est essentiel à la survie, le sud est toutefois porteur d'un espoir démesuré, comme c'était d'ailleurs le cas de l'ouest au temps de la Frontière : « The child had his own fantasies. How things would be in the south. Other children » (54). Mais au moment même où ils sont invoqués par les personnages qui, par le seul fait de cette invocation, refusent de céder à la dé-route (on remarquera au passage que plus ils sont abstraits, plus les vestiges du monde sont tenaces et résistants), les points cardinaux ne signifient plus rien. Car quelle que soit la direction que les personnages empruntent, c'est le même spectacle de désolation qui les attend, les mêmes contingences, la même peur de ne pas atteindre la fin de la journée.

La pertinence des catégories du temps et de l'espace achève de s'anéantir dans la répétition : en effet, d'un bout à l'autre de la route, les besoins et les urgences des deux personnages demeurent strictement les mêmes, quels que

⁴ Dans une version beaucoup plus noire et dramatique, les villes fantômes de *The Road* rappellent l'imagerie de certains westerns. Les villes abandonnées par des chercheurs d'or déçus n'étaient, en effet, pas rares dans le Grand Ouest américain. Ainsi, la ville abandonnée apparaît, en quelque sorte, comme le personnage éponyme de *Yellow Sky* de William A. Wellman (1948).

⁵ Malgré son inutilité géographique, la carte demeure cependant un moyen pour le père d'entretenir un lien entre le passé et la situation présente. Dans l'extrait qui suit, la carte constitue ainsi un prétexte permettant d'évoquer le souvenir du monde que l'enfant n'a pas connu :

« Why are they the state roads?
Because they used to belong to the states. What used to be called the states.
But there's not any more states?
No.
What happened to them?
I dont know exactly. That's a good question » (43).

⁶ Les enfers font l'objet de deux comparaisons dans le récit : « the noon sky black as the cellars of hell » (177), « like shoppers in the commissaries of hell » (181), deux comparaisons qui ont valeur de tautologies dans la mesure où elles comparent à l'enfer un monde qui s'apparente à l'enfer.

soient les espaces qu'ils traversent. Ainsi, les mêmes stratégies de survie se répètent invariablement et les mêmes mots d'ordre se réfractent, à la manière de leitmotiv : ainsi, la formule « We have to go » qui, d'un bout à l'autre du parcours, constitue le sempiternel refrain du père⁷, témoigne de l'obstination de ce dernier à poursuivre coûte que coûte sa trajectoire insensée – cette route en laquelle se matérialise le temps, devenu espace, qu'il leur reste à vivre. C'est pourquoi ils ne peuvent pas s'arrêter. En effet, s'arrêter serait s'avouer vaincu ; ce serait céder à l'innommable fléau qui emporte tout sur son passage. Ce que *The Road* et son interminable route dramatisent, c'est donc le retardement de ce moment, auquel les personnages et le lecteur savent pourtant qu'il leur faudra se résigner, jusque dans les confins du roman, jusqu'au point le plus ultime, jusqu'à l'horizon de la côte qui démarque, dans l'espace et le temps, la fin du monde – « like the pitch of some last venture at the edge of the world » (48). Ainsi, dans les dernières pages, à l'endroit où *la route* s'achève et se dissémine dans l'étendue de la côte, face à un horizon qui figure littéralement la limite au-delà de laquelle il n'y a plus rien, le père est à bout de force : « Here they camped and when he lay down he knew that he could go no further and that this was the place where he would die » (277). Au moment où le refrain insistant « we have to go » cède le pas à la formule sentencieuse à laquelle le père s'est dérobé aussi longtemps, aussi loin que possible – « he could go no further » – il ne fait plus aucun doute que s'arrêter, c'est mourir. Temps et espace se résorbent alors dans cette route qui finalement ne mène nulle part. Pourtant l'enfant, même seul, n'a d'autre choix que de reprendre la route pour tenter de résister seul aux démons de la nuit qui menacent de l'engloutir, tandis que le cadavre de son père, « the gray and wasted figure » (284), disparaît déjà dans le paysage de désolation.

La mère et la mer à l'horizon

De part et d'autre de sa trajectoire, *la route* – comprise ici comme l'expérience qu'en font les deux personnages – apparaît bornée par deux horizons, celui du souvenir, hanté par la figure disparue de la mère, et celui d'un avenir aussi immatériel et indéterminé que la ligne d'horizon sur la mer. La mère et la mer, l'origine de tout itinéraire et sa destination, peuvent être considérées comme les deux bornes entre lesquelles *la route* se déploie⁸. Le spectre de la

⁷ Le langage de l'enfant se caractérise lui aussi par un certain nombre de leitmotiv qui constituent autant d'obstacles à la continuation de la route : ainsi l'expression de la peur à travers la répétition de l'expression « I'm scared » (25), (27), (71), (110), (189) et de ses variantes « I'm really scared » (27), (72), (186), (189), (279), « The boy was terrified » (61), (112), paralyse l'enfant et l'incite à désirer la mort comme l'issue la plus favorable. Aussi le père passe-t-il l'essentiel de son temps à rassurer l'enfant, à l'encourager et à trouver des solutions qui éloignent temporairement le spectre de la fin.

⁸ La comparaison mère / mer n'est évidemment possible qu'en raison de l'homophonie des deux termes dans la langue française.

mère et le mirage de la mer déterminent la tension du trajet, le tracé de la traversée – ce qui, littéralement, propulse les personnages en avant. Le sort de la mère évoque la mort à laquelle le père et le fils tentent de se soustraire, tandis que la mer figure un fol espoir d'avenir. Les images qui se rattachent à la mère et à la mer visitent tour à tour le récit, témoignant d'une fluidité qui s'apparente aux mécanismes du rêve. Cet enchevêtrement du souvenir et du fantasme au sein du récit de l'épreuve quotidienne que constitue *la route* est porté par une ponctuation extrêmement fluide et volatile, qui n'établit aucune distinction claire entre les différentes strates de la narration. D'un point de vue formel, *The Road* se compose d'esquisses chronologiques successives, parfois rythmées par des retours fantasmatiques dans le passé, séparées par des blancs dans le texte. Ces blancs typographiques matérialisent tout en la taisant la répétition du même et génèrent un certain effroi, chaque abîme de blanc étant susceptible d'emporter à jamais l'un des personnages. La séparation entre deux esquisses est ponctuellement matérialisée par une courte ligne de trois points qui marque la fin d'une séquence. Mais à l'intérieur de chaque séquence, en l'absence d'une ponctuation traditionnelle⁹, les dialogues forment un continuum avec la narration. Et d'une manière analogue, les souvenirs d'antan se mêlent indistinctement à l'évocation des vestiges du monde et à l'invocation d'un avenir meilleur. Ainsi, les images de la mère et celles associées à la mer affleurent dans le présent, donnant corps au double horizon du souvenir et de l'espoir, en engendrant des touches de couleur qui sont par ailleurs radicalement absentes du monochrome gris qui sous-tend *la route* : ainsi, le rose et la rosée d'un souvenir de la mère – « Memory of her crossing the lawn toward the house in the early morning in a thin rose gown that clung to her breasts » (131) – font écho à un fantasme azuré qui appelle la mer de ses désirs : « How long will it take us to get there? he said. / Two weeks. Three. / Is it blue? / The sea. I dont know. It used to be » (182). D'une citation à l'autre, l'aube rosée du passé fait place à l'horizon bleuté de l'avenir. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'objet du discours apparaît tellement évident que de simples pronoms – *her*, *it* – suffisent à l'évoquer. Entre ces deux horizons, entre la mère et la mer, le récit consiste en l'amoncellement de ruines et l'accumulation d'horreurs à travers lesquels se fraye la voie précaire de la survie.

Les deux personnages principaux de *The Road* ne sont jamais nommés : tout se passe comme si leur nom de naissance était devenu inutile dans un monde où nul n'est plus susceptible de les interpeller et où ils sont peut-être les derniers représentants de leur catégorie. Tandis que le cataclysme qui s'est abattu – « the nameless dark » (9) – demeure innommé, les deux personnages sont pareillement réduits à des pronoms personnels dépourvus d'antécédents

⁹ D'une manière générale, Cormac McCarthy semble témoigner d'une certaine hostilité à l'endroit des guillemets.

clairs ou, dans le cas de l'enfant, à une expression générique – « the child » – qui, dans son extrême simplicité, suggère combien un enfant constitue désormais un objet « extra-ordinaire ». Ce dépouillement identitaire réduit à son plus simple appareil inclut également la figure de la mère qui, comme dans la citation évoquée précédemment, est systématiquement claustrée dans un *she* ou un *her* qui convoquent son image tout en s'efforçant de l'oblitérer d'une mémoire qu'elle continue cependant à hanter. Dans un passé indéterminé, la mère a décidé de quitter *la route* et d'abandonner les siens pour se donner la mort, découragée par tant d'horreur :

She was gone and the coldness of it was her final gift. She would do it with a flake of obsidian. He'd taught her himself. Sharper than steel. [...] In the morning the boy said nothing at all and when they were packed and ready to set out upon the road he turned and looked back at their campsite and he said: She's gone isn't she? And he said: Yes, she is. (58)

Semblable à son geste, ici désigné par la double litote de l'expression *be gone*, répétée à deux reprises dans ce cours extrait, et d'un *it* sans référent, la mère est devenue innommable : sa disparition est d'autant plus intolérable qu'elle anticipe le dénouement inéluctable vers lequel s'acheminent tous les survivants. L'économie des mots et la résignation de l'enfant rendent l'événement de sa mort d'autant plus terrifiant qu'il ne s'accompagne d'aucune manifestation d'émotion – « nothing at all ». Au cours d'une scène emblématique qui précède cette révélation de quelques pages, le père décide de se débarrasser du portefeuille qui, par habitude, il continuait à porter sur lui :

He'd carried his billfold about till it wore a cornershaped hole in his trousers. Then one day he sat by the roadside and took it out and went through the contents. Some money, credit cards. His driver's licence. A picture of his wife. (51)

En abandonnant ses papiers devenus inutiles et la monnaie d'échange du monde d'avant, le père achève de se dévêtir de son identité d'homme et renonce définitivement aux derniers signes garants de ce qu'il fut¹⁰. En jetant son portefeuille, il livre aux bois morts les informations le concernant (son nom, les circonstances de sa naissance, etc.) qui ne seront jamais livrées au lecteur. En confiant à la route la photographie et la dernière relique de celle qui l'accompagna dans l'autre vie, il écarte les forces morbides de la rêverie passéiste pour se consacrer exclusivement à sa survie et à celle de son fils ; ce

¹⁰ Ce délestage programmé de l'homme qu'il fut dans une autre vie culmine, quelques pages plus tard, dans un auto-portrait minimaliste : « I'm not anything » (64). Le choix du pronom « anything », là où « anybody » s'impose, suggère que si les noms propres sont devenus inutiles, c'est parce que les hommes, de même que les lieux, sont littéralement devenus des *choses* méconnaissables. Cette scène rappelle en l'inversant la manière dont le personnage-narrateur de *The Moviegoer* (1961) de Walker Percy énumère tous les papiers, cartes et certificats qu'il possède afin de revendiquer son ancrage dans le monde.

faisant, il détourne l'enfant de sa mère pour mieux l'entraîner vers la mer, la mère et la mer constituant en définitive deux horizons aussi irréconciliables que le sont la mort et la vie.

À mesure qu'ils s'éloignent toujours un peu plus de la mère, dont le souvenir se dissipe à mesure que s'accroît la distance qui les en sépare, les personnages se rapprochent donc toujours un peu plus de la mer, dont tout dépend désormais : « He said that everything depended on reaching the coast » (29). Mais la mer se révèle n'être qu'un prétexte, un leurre, une fiction organisés par le père, dans le but d'imposer un sens, même aléatoire, à leur cheminement. La précédente citation se poursuit en ces termes :

yet waking in the night he knew that all of this was empty and no substance to it.
There was a good chance they would die in the mountains and that would be that. (29)

La mer n'est donc rien d'autre que l'horizon qui permet de poursuivre la route et de prolonger la survie, un horizon par définition intangible et à jamais fuyant, qui figure et sollicite les derniers tressaillements de l'espérance.

Désignation et disparition, ou l'engouffrement de l'horizon

L'inanité des stratégies de survie, la vacuité des noms qui désignent les choses et l'engloutissement de l'horizon par les ténèbres trouve une illustration paroxystique dans l'apparition d'Ely, un vieillard rencontré sur la route, avec lequel le père et l'enfant partagent un feu de bois et un repas. Ely, avatar malodorant du prophète Elias, est l'unique personnage de *The Road* qui porte effectivement un nom ; mais ce nom disparaît dans un vertige d'incertitude, au moment même où il est livré :

Is your name really Ely?
No.
You dont want to say your name.
I dont want to say it.
Why?
I couldnt trust you with it. To do something with it. I dont want anybody talking about me. To say where I was or what I said when I was there. I mean, you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me. I could be anybody. I think in times like these the less said the better. (171-172)

En même temps qu'ils confèrent à l'odyssée du père et du fils une dimension universelle, l'effacement des noms et le refus des personnages de s'identifier à leur nom manifestent l'altérité radicale dans laquelle le cataclysme a plongé le monde et sa population, désormais réduite à des cadavres calcinés (« The mummied dead everywhere », 24 ; « Human bodies.

Sprawled in every attitude. Dried and shrunken in their rotted clothes », 47), quelques vagabonds moribonds et une armée de cannibales. L'économie des moyens linguistiques et stylistiques mis en œuvre dans *The Road* figure ainsi la difficulté du langage à saisir des êtres et des objets réduits, dans le meilleur des cas, à de « pâles palimpsestes » de ce qu'ils furent, à la manière des panneaux publicitaires délavés qui parfois s'élèvent encore au bord de la route : « a pale palimpsest of advertisements for goods which no longer existed » (127-128)¹¹. L'adjectif épithète « nameless » est, par ailleurs, l'une des formes les plus récurrentes dans la longue liste des adjectifs privatifs qui, dispersés tout au long de *la route*, ôtent leurs caractéristiques ordinaires aux objets qu'ils qualifient : « Something nameless in the night, lode or matrix » (15), « the gray and nameless day » (122). L'adéquation du nom à la chose, la congruence d'un signifiant et d'un signifié, se trouvent ainsi doublement et irrémédiablement menacées par la défiguration subie par les êtres et les choses et par leur inexorable disparition : « He thought if he lived long enough the world at last would be all lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory » (18)¹². L'anéantissement des choses, les unes après les autres, rend caducs les mots qui les désignent : aussi le langage subit-il une lente déperdition à mesure que les mots deviennent inutiles. L'écriture de McCarthy dans *The Road* se caractérise donc par une extrême simplicité et un singulier dépouillement, à l'image de l'état du monde qu'elle décrit : « the long gray dusks, the long gray dawns » (7), « Gray trampled grass. Gray snow » (108), « the cold gray light » (187). La langue de *The Road* est ainsi la proie d'un appauvrissement organisé, qui donne la mesure de la diminution des objets visibles – « the last of the visible world » (88)¹³. Ce fantasme de fin du monde emporte tout dans son sillage, y compris les mots, qui s'évanouissent en même temps que disparaissent les choses qu'ils désignent, après qu'elles ont joui d'une survivance précaire et illusoire à travers les rets de la mémoire :

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? (88-89)

¹¹ L'inexorable défiguration des objets du monde est l'une des raisons pour lesquelles la formule « I dont know », lapidaire aveu d'ignorance, résonne d'un bout à l'autre du roman, en réponse aux questions de l'enfant à son père sur le monde qui les entoure.

¹² Ce fantasme de la lente disparition du monde à travers l'anéantissement progressif de ses objets, les uns après les autres, était déjà à l'origine du second roman de Paul Auster, *In the Country of Last Things* (1987), dans lequel s'amorce une réflexion sur les déperditions du langage.

¹³ La comparaison sur laquelle s'ouvre le récit, « Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world » (3), et qui rappelle en l'inversant le parti pris qui gouverne le roman intitulé *L'aveuglement* (1995) de l'écrivain portugais José Saramago dans lequel un pays entier est frappé par une épidémie de cécité, évoque un monde dont les objets s'effacent l'un après l'autre.

Dans un récit saturé par la répétition des mêmes maux, des mêmes effets et des mêmes mots, la comparaison apparaît comme la figure de style la plus fréquente et la plus élaborée, dans la mesure où elle invoque des choses singulières qui, ayant disparu de la surface du monde, n'appartiennent plus qu'à l'horizon fantasmatique du passé. Seule la comparaison permet encore le surgissement, bien qu'il soit lui aussi menacé par le travail de l'oubli, de choses et de mots qui n'ont pas d'ancrage direct avec le paysage de désolation qui enveloppe la route. Ainsi, dans leur succession, des comparaisons comme « like a diesel truck » (61), « like wind-up toys » (91), « like icing on a cake » (272), « like sceptical housebuyers » (206) établissent, en filigrane, un répertoire de choses et d'habitudes anéanties. Mais la comparaison dans *The Road* permet aussi de mettre le cataclysme qui frappe le monde en perspective. Un second réseau de comparaisons expose en effet l'horreur du monde présent en invoquant des tragédies du passé : « like lepers » (69), « like something out of a deathcamp » (117), « Like those disinterred dead from his childhood that had been relocated to accommodate a highway » (213). Qu'elles esquissent le souvenir d'un quotidien à jamais englouti ou qu'elles fassent miroiter dans le récit des fragments de l'histoire collective, les comparaisons ont l'effet d'un mirage, éphémère et fallacieux : tout se passe comme si elles sollicitaient une dernière fois, avant qu'il ne soit à jamais anéanti, l'horizon lointain des choses ordinaires et des choses vécues. Mais si, en dehors des comparaisons qui convoquent une langue riche et variée, *The Road* se caractérise par un vocabulaire singulièrement réduit, c'est donc en raison du petit nombre d'objets ayant résisté au cataclysme. Les descriptions des paysages dévastés¹⁴ où déambulent les deux personnages répètent infiniment les quelques mêmes mots : ainsi « city », « house », « tree » désignent-ils des objets devenus interchangeables, que plus rien ne distingue sous la grise épaisseur de cendre et de poussière. La saturation du langage sous l'effet de la répétition est renforcée du fait même de la similitude des conséquences du cataclysme sur les objets : « the blowing ash » (24), « the drifts of ash » (61), « the eternal ash » (80), « in ashen effigies » (276) ; ou encore : « the dead trees » (4), « dead reeds » (6), « a tangle of dead lilac » (26), « the dead grass » (87), « the dead fields » (89), etc. dépeignent l'uniformisation du monde et de ses objets sous l'effet de leur inexorable dépérissement. C'est à travers cet épais brouillard de cendre, de poussière et de mort que les personnages se frayent un chemin en direction de l'horizon bleuté de la côte.

¹⁴ Le mot « waste » apparaît à maintes reprises pour désigner, de manière générique, l'immense gâchis dans lequel a sombré le monde : « the wasted country » (6), « the waste of the yard » (26), « the waste of weeds » (180), « the wasted farmland » (201), etc. La récurrence de ce mot peut s'interpréter comme un discret hommage au poème de T. S. Eliot. Une analyse parallèle de *The Road* et de *The Waste Land* permet d'ailleurs de détecter d'autres points de convergence.

Mais à la fin du trajet, *la route* butte sur un océan froid et hostile, dans le gris immuable duquel s'évanouissent tous les objets du monde et tous les mots, dans un silence assourdissant – « The silence » (260). En effet, de même que la mer n'échappe pas au grandissant aplatissement de gris qui oblitère toute perspective – « the gray and freezing sea » (231), « the gray squall line of ash » (215), « the gray and barren beach » (244) –, de même l'horizon auxquels les deux personnages font face, ayant littéralement atteint le bout du monde, ne s'ouvre sur rien d'autre qu'une « grise désolation » – « Out there the gray desolation » (221) – qui a définitivement absorbé l'espoir de bleu qui fut garant de l'avancée des deux personnages. Au terme du parcours, le texte est plus que jamais émaillé d'adjectifs privatifs qui donnent la mesure de la frustration et du désespoir qui gagnent les dernières pages du roman : ainsi, les formes « endless » (221), « senseless » (220, 222), « aimless » (229), où l'insignifiance de la direction adoptée tout au long de *la route* converge avec les motivations insensées des personnages. Au plus près de l'horizon de la côte, un horizon d'un gris tangible et opaque où s'abolit tout espoir, les personnages sont parvenus au terme d'une traversée qui était la condition même du récit. L'horizon de la côte figure ainsi la fin du roman, qui ne peut être que la mort : celle du père, celle des truites frétilantes dont le souvenir est évoqué dans les dernières lignes du roman, celle de l'enfant, bien qu'elle soit reléguée dans un horizon extérieur au roman. La confusion des repères temporels et spatiaux dans un impénétrable brouillard de cendre, de poussière et de répétition du même, culmine dans cet horizon qui ne s'ouvre sur rien, mais qui démarque bien au contraire une limite infranchissable, une fin – celle du récit, celle des hommes, et celles, programmées et inévitables, du monde et du langage.

Bibliographie :

- AUSTER, Paul, (1987) 2005. *In the Country of Last Things*, London, Faber and Faber.
- BLANCHOT, Maurice, 1981. « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.
- CHARLES, Ron, 2006. « Apocalypse Now. Amid fire and torment, a man and his son endure the end of the world as we know it », *The Washington Post*, Sunday, October 1.
- ELIOT, T. S., 1940. *The Waste Land and Other Poems*, London, Faber and Faber.
- FROMILHAGUE, Catherine, 1995. *Les figures de style*, Paris, Nathan.
- MCCARTHY, Cormac, 2006. *The Road*, New York, Vintage International.
- , (1985) 1992. *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West*, New York, Vintage International.
- PERCY, Walker, (1961) 1998. *The Moviegoer*, New York, Vintage International.
- SARAMENGO, José, (1995) 2000. *L'aveuglement*, Paris, Points.