

Crise romanesque, crise stylistique. L'écriture du chaos dans The Road de Cormac McCarthy

Frédérique Spill

▶ **To cite this version:**

Frédérique Spill. Crise romanesque, crise stylistique. L'écriture du chaos dans The Road de Cormac McCarthy. Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone, 2012. hal-03341435

HAL Id: hal-03341435
https://u-picardie.hal.science/hal-03341435

Submitted on 13 Sep 2021

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.

Cercles 25 (2012)

CRISE ROMANESQUE, CRISE STYLISTIQUE

L'ECRITURE DU CHAOS DANS *THE ROAD* DE CORMAC MCCARTHY

FREDERIQUE SPILL
Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

« La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale. »
Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*

Dérivant son étymologie du grec *krisis*, le mot *crise* signifie d'abord séparation, distinction, puis désigne le jugement ou la décision. Son acception latine est beaucoup plus restreinte : *crisis* renvoie en effet en priorité à un sens médical, désignant un assaut ou une phase grave d'une maladie. L'idée subséquente de manifestation brusque et intense d'un phénomène entraînant une rupture dérive donc de cette double étymologie. Cette signification originelle met d'emblée l'accent sur les conséquences de la crise—les effets de la rupture—énoncés en termes de changements décisifs, que ce soit d'ailleurs dans le bon ou dans le mauvais sens : souvent associée à un bouleversement regrettable, la crise est donc aussi potentiellement susceptible de déboucher sur une embellie, sinon un progrès. La notion de crise désigne en tout état de cause une manifestation paroxystique de durée limitée entraînant la rupture d'un équilibre en même temps que ses conséquences.

Paru en 2006 et détenteur du Prix Pulitzer 2007, *The Road* de Cormac McCarthy est volontiers considéré comme un roman post-apocalyptique. C'est aussi un roman qui constitue, à maints égards, un moment *critique* dans l'œuvre de McCarthy. En témoigne notamment son traitement singulier de l'espace. Considérés dans leur ensemble, les romans de McCarthy accordent une place essentielle au mythe de la Frontière : le Grand Ouest américain est, pour ainsi dire, un personnage à part entière chez McCarthy, dont trois romans majeurs sont d'ailleurs rassemblés sous le titre *The Border Trilogy*.[1] Dans cette trilogie, les paysages[2] solennels et

[1] Il s'agit de *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) et de *Cities of the Plain* (1998).

Frédérique Spill, « Crise romanesque, crise stylistique : l'écriture du chaos dans *The Road* de Cormac McCarthy », *Cercles* 25 (2012), 71-85.

grandioses du Grand Ouest américain rappellent à l'individu qui les traverse—un avatar du *lonesome cowboy*—combien il n'est rien à leur regard. Or ces paysages caractéristiques de l'œuvre éminemment masculine et virile de McCarthy sont à peine reconnaissables dans *The Road* tant ils y sont défigurés. Le mythe de la Frontière qui rappelle à l'homme son originelle pureté apparaît ici sous une forme inversée : la Frontière est désormais une jungle où s'éveillent les pulsions les plus égoïstes et les plus viles, et où l'enfant doit faire le sacrifice de son innocence et apprendre à tuer s'il veut survivre. À ce titre, au terme—à ce jour tout au moins, puisque *The Road* est son dernier roman en date—d'une route jaune et sinueuse qui serpente toute l'œuvre, *The Road* porte l'empreinte d'une crise interne à l'œuvre de McCarthy : crise de la représentation, crise de sujet, crise du titre ici réduit à son plus simple appareil,[3] crise stylistique.

La crise dans **The Road** *: prétexte et hors texte*

The Road retrace l'odyssée d'un père et d'un fils dont le lecteur ne tarde pas à comprendre qu'ils sont les rares survivants d'une crise cataclysmique. La portée et les répercussions de cette crise paraissent d'emblée effroyables. L'Amérique, dont les fragments émergent à mesure que les deux personnages avancent dans leur parcours accablant, est littéralement méconnaissable. Dans une lueur sépulcrale qui évoque l'apocalypse, on n'y identifie guère que les fragments et les débris d'un monde happé par le vertige de sa lente disparition. Roman de l'amour paternel et de la persistance de l'espoir dans les circonstances les plus désespérées, *The Road* est donc surtout un récit atemporel d'une rare noirceur qui offre une version paroxystique de la violence, de l'horreur et de la peur générées par le monde moderne. Ce qui s'esquisse dans *The Road*, c'est en quelque sorte l'envers cauchemardesque du Rêve américain—les manifestations extrêmes d'une crise qui renverse irrémédiablement tous les symboles et les apparats d'une Amérique anciennement omnipotente. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le

---

[2] Il faut d'emblée reconnaître que le terme « paysage » dénote une maîtrise et une domestication qui reflètent mal l'âpreté des éléments naturels—roche, terre, sable et poussière, ciel limpide, soleil de plomb, etc.—qui concourent à la représentation des grands espaces américains chez McCarthy. Nous l'utilisons donc faute de mieux.

[3] Bien que McCarthy soit un franc-tireur de la littérature et qu'il ne se réclame à dessein d'aucune influence, le titre de son dernier roman en date peut évidemment se lire comme un clin d'œil ironique et amputé [de sa préposition] au roman de Kerouac : contrairement à *On the Road*, *The Road* ne décrit pas une course folle en quête de sensations fortes, mais une quête pour la survie, dans une Amérique dépeuplée, grise, sombre, lugubre et méconnaissable.

seul emblème de la toute-puissance américaine qui perdure ironiquement soit une cannette de Coca-Cola coincée au fond d'un distributeur rouillé et défoncé : une cannette que le père offre à son fils qui n'a jamais vu et encore moins bu une chose pareille comme s'il lui offrait le sacré Graal. Voilà le seul vestige de l'hégémonie américaine qui perdure dans *The Road* : un clin d'œil à la *Coca-Colanization* moribonde du monde moderne.

La singularité du roman vient en partie du fait que la crise factuelle qui le sous-tend appartient en vérité à un hors-texte : si *The Road* dépeint un monde en crise—une crise qui pourrait d'ailleurs être l'ultime qu'il ait à souffrir puisqu'il semblerait que nous lecteurs y soyons plongés dans un au-delà de l'apocalypse—, la crise en question n'est pas clairement identifiée. Le roman n'offre en effet aucune réponse à la question de savoir ce qui s'est véritablement passé. Le mystère qui enveloppe la crise qui précède l'intrigue—s'il en est une—et constitue à cet égard, littéralement, son *pré*texte demeure complet. L'effacement délibéré des causes de la crise ouvre donc la voie à toutes les hypothèses quant à sa nature. *The Road* s'ancre dans les conséquences d'une crise dont la nature demeure indéterminée, des conséquences indistinctes de leur cause. La mise hors champ du moment déclencheur de la crise, de son ou ses catalyseur(s) et de ses premiers signes contribue à la portée dramatique du roman. En effet, dans la mesure où la crise qui a métamorphosé l'Amérique et ses paysages caractéristiques [seule une carte rapiécée permet véritablement d'identifier le pays où évoluent les personnages], décimé sa population et livré les survivants à un état de nature [le règne du meurtre et du cannibalisme] n'a pas d'origine clairement établie, narrateur et lecteur ne peuvent que multiplier les conjectures sur les causes de cet état de fait et l'origine du cataclysme : catastrophe nucléaire, bouleversement naturel, pandémie, débâcle politique et sociale, guerres barbares, attaques terroristes[4]—nulle option n'est véritablement privilégiée. Ainsi l'ellipse qui remplace tout schéma explicatif de la crise rend l'exposé de ses effets d'autant plus saisissant que ces effets sont en quelque sorte atemporels et universels. De ce fait, la crise qui a provoqué la débâcle du monde dépeint dans le roman peut s'interpréter comme emblématique de toutes les crises possibles et imaginables.

Cette pluralité et cette indécidabilité se retrouvent d'ailleurs sur le plan stylistique : au confluent des genres—récit post-apocalyptique, roman d'anticipation, *BildungsRoman*, roman picaresque—, *The Road* invente en quelque sorte son propre genre romanesque. D'où il ressort que la crise sait être génératrice d'innovation et d'inventivité. Si l'on suit Maurice Blanchot,

[4] On ne peut complètement négliger le fait que *The Road* paraisse au moment où la fiction américaine *post 9/11* bat son plein.

dont la lecture est toujours particulièrement stimulante en matière d'analyse littéraire de l'« écriture du désastre », et l'idée selon laquelle toute création au sens fort du terme implique une destruction préalable[5], il apparaît que dans *The Road* la destruction de l'Amérique qui nous est familière est la condition nécessaire—et pourquoi pas indispensable—à la création d'une autre Amérique, certes lugubre et effrayante, mais inattendue et d'une singulière originalité. Ce qui est probablement le plus frappant dans ce roman résulte du fait que cette destruction sur le plan thématique, qui est dans le même geste une création, passe aussi par un démantèlement linguistique. En effet, face à l'inexorable disparition des objets du monde et à l'extrême amenuisement des rapports entre les hommes, désormais réduits à la crainte, la méfiance et la nécessité de la survie, le langage mis en œuvre par McCarthy est un langage en crise. L'évocation de la disparition des objets du monde et l'irrémédiable effacement des mots qui disent des choses qui n'existent plus—les signifiés perdent leur signifiant sous l'effet de leur désuétude—font paradoxalement œuvre, font *l'*œuvre et génèrent une écriture qui tire parti de la crise pour élaborer ses figures les plus inédites[6]. Répétition, dénuement syntaxique, effacement de la ponctuation traditionnelle et surtout statut singulier de la comparaison, qui est la seule figure de style récurrente du roman, dressent un inventaire ininterrompu des vestiges du monde évoqués en regard du souvenir incertain de choses qui s'y sont précédemment évanouies. De même que le père et le fils qui traversent les paysages désolés d'une Amérique méconnaissable s'apparentent à des découvreurs, de même la langue qui porte leur récit s'invente ou se réinvente paradoxalement sous l'effet de l'appauvrissement du monde. Ainsi l'écriture de McCarthy dans *The Road* est-elle l'objet d'un rétrécissement organisé, d'une orchestration d'une crise du langage, crise fructueuse, gage de trouvailles. Cette réduction minimaliste des choses représentées et des mots dans *The Road*, roman de la fin, n'est pas sans rappeler les commencements de l'art évoqués par George Bataille dans *Lascaux ou la naissance de l'art* :

---

[5] « Mais que fait l'écrivain qui écrit ? Tout ce que fait l'homme qui travaille, mais à un degré éminent. Lui aussi produit quelque chose : c'est par excellence l'ouvrage. Cet ouvrage, il le produit en modifiant des réalités naturelles et humaines. Il écrit à partir d'un certain état du langage, d'une certaine forme de la culture, de certains livres, à partir aussi d'éléments objectifs, encre, papier, imprimerie. Pour écrire, il lui faut détruire le langage tel qu'il est et le réaliser sous une autre forme, nier les livres en faisant un livre avec ce qu'ils ne sont pas » [BLANCHOT : 26].

[6] Dans *In the Country of Last Things* (1987), Paul Auster avait déjà entrepris, mais avec une rigueur moins implacable, un projet similaire.

> Il y a [dans ce sens] une secrète parenté de l'art de Lascaux et de l'art des époques les plus mouvantes, les plus profondément créatrices. L'art délié de Lascaux revit dans les arts naissants, quittant vigoureusement l'ornière [Bataille : 81].

Les effets de la crise dans *The Road* sont donc le fait d'une dynamique paradoxale, les effloraisons créatrices s'enracinant dans les fragments d'un monde.

« Clambering through the ruins » : genèse d'un cauchemar éveillé

The Road est un récit à la troisième personne qui se focalise sur le personnage du père, à travers la perception duquel on assiste à la fin d'un monde. La récurrence d'expressions du type « he recognized it » [33], « He could see the tracks of the truck […]. He thought that he could smell them » [85], « they could hear » [61, 62], etc., témoigne de la manière dont ses sens [vue, odorat, ouïe] et son jugement [reconnaissance, imagination] sont mobilisés pour donner corps aux visions effroyables qui se déploient tout au long de la route. L'émergence insolite, à plusieurs reprises, du discours indirect libre montre combien le narrateur tend à s'identifier au personnage, avec lequel il semble parfois fusionner, au détour d'une phrase, à travers l'apparition d'un adjectif possessif—« If only *my* heart were stone » [11] —ou de pronoms personnels à la première personne : « The dog that he remembers followed *us* for two days. *I* tried to coax it to come but it would not » [87 ; je souligne]. La subjectivité du point de vue narratif participe à l'effroi et à la tension du récit. En effet, dans la mesure où le cheminement du lecteur est attaché aux perceptions du père, la question de savoir ce qu'il y a au bout de la route est d'autant plus lourde que la curiosité du lecteur ne pourra être satisfaite que si le père survit à l'infatigable succession des avanies. Ce ne sera d'ailleurs pas le cas. Dans les dernières pages du roman, tandis que le père se fond dans la grise désolation du paysage—l'expression « the gray and wasted figure » [284] vient, en effet, désigner son cadavre qui endosse ainsi les qualités du monde disparaissant—, c'est le fils qui devient à son tour personnage focal. C'est donc l'enfant qui prend le relais et s'empare seul du flambeau[7] qu'il emporte avec lui dans l'avenir improbable—« some unimaginable future » [273]—sur lequel le roman se clôt.

---

[7] De part en part de *The Road*, l'expression « carrying the fire » [83, 129, 216, 278] se décline à la manière d'un leitmotiv dont la portée symbolique est plurivoque. Le feu constitue l'insigne des personnages et de leurs intentions, il signifie leur attachement à la vie et leur fol espoir de s'en sortir. Dans le même geste, le feu signale de façon métonymique les conditions extrêmement rudimentaires auxquelles les personnages

The Road s'ouvre de manière caractéristique sur l'évocation d'un cauchemar au cours duquel le père et le fils déambulent dans les entrailles d'un monstre granitique : « Like pilgrims in a fable swallowed up and lost among the inward parts of some granitic beast » [3]. Cette vision mêle le souvenir d'un tableau de Francisco de Goya, « Saturne dévorant ses enfants », aux *Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi, au cours desquelles Pinocchio et Geppetto se retrouvent dans le ventre du terrible requin. Cet environnement singulier se trouve être l'objet d'une mise en abyme dans la mesure où le monstre qui semble avoir avalé les personnages abrite en fait un autre monstre, présenté quant à lui comme un cousin du Léviathan : « And on the far shore a creature that raised its dripping mouth […] and stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders. It swung its head from side to side and then gave out a low moan and turned and lurched away and loped soundlessly into the dark » [4]. Mais loin de susciter l'effroi, cette créature à la forme indéterminée, semble être aveugle, moribonde et singulièrement lasse. Ainsi, en vertu de l'abattement du monstre, fût-il la bête de l'Apocalypse éreintée par son travail destructeur, le cauchemar d'ouverture fait-il rétrospectivement pâle figure par rapport à l'horreur qui caractérisera le monde éveillé.

Dans un premier temps, avant qu'on y distingue clairement quelques objets singuliers, le monde traversé par la route apparaît comme un immense monochrome gris : « the long gray dusks, the long gray dawns » [7], « the stark gray world » [47]. L'adjectif *gray* émaille ainsi presque chaque page du roman. Le gris est la couleur de la cendre et de la décomposition ; il évoque un univers calciné, jonché de cadavres qui poursuivent leur lent pourrissement, et où les choses semblent vouées à devenir plus grises encore—« that graying landscape » [98]—, ce que suggère ici la transformation de l'adjectif *gray* en gérondif, *graying*. En dehors des rêves du père, qui opèrent comme le sanctuaire intangible des couleurs d'un monde révolu—« softly colored worlds of human love, the songs of birds, the sun » [272]—cet interminable monochrome n'est guère interrompu que par quelques rares notes de couleur qui font tantôt jaillir un rouge sanglant dénotant la douleur des uns ou la cruauté des autres, et tantôt émerger un objet inattendu, dérobé à un passé lointain. Ainsi, dans la dernière partie du roman, l'épave du bateau échoué sur la plage recèle-t-elle quelques surprises : « a pair of yellow rubber seaboots », « the stiff yellow

---

sont condamnés, leur survie dépendant désormais de la résistance des quatre éléments à la débâcle qui emporte tout sur son passage. Ainsi la question « Are you carrying the fire? » [283] s'apparente-t-elle à un questionnement sur la persistence du désir de vivre.

breeches » [225]. Le jaune vif de cet attirail de marin est particulièrement criard dans un univers dont le soleil est « banni »,[8] et où même la neige et la mer sont uniformément teintées de gris : « The snow lay deep and gray » [99], « the gray and freezing sea » [231]. Il est également notable que l'homme qui apparaît sur la route après la mort du père et que le fils orphelin acceptera de suivre porte lui aussi un vêtement jaune, « a gray and yellow ski parka » [281], couleur porteuse d'un espoir précaire.

Alors que les êtres et les objets qui peuplent ce monde gris, froid et silencieux se précisent peu à peu, ce qui frappe d'emblée, c'est leur rareté. Tandis que seules quelques rares rencontres viennent troubler la solitude radicale de deux personnages, une syntaxe constituée de phrases extrêmement dépouillées, et souvent construites autour d'un seul nom, évoque un monde caractérisé par le vide, le manque et l'absence de tout : « Nothing to see » [8], « There was nothing » [9, 105, 118], « No sign of life » [12, 21]. Le nom *nothing* et les expressions négatives qui en constituent des variantes (le texte est notamment ponctué d'adjectifs formés à partir du suffixe privatif *less*[9]) apparaissent avec une fréquence redoutable tout au long de *The Road* : les hommes, les objets et le monde familier ont irréversiblement sombré dans le néant. Le *nothing* qui participe à la description des lieux traversés par les personnages désigne également la misère de leurs ressources. Ainsi, dans les dix premières pages du roman se dissémine un inventaire des quelques rares accessoires autour desquels s'organise leur quotidien, la plupart de ces objets étant déterminés par un article défini au singulier, comme si chaque objet était le seul et le dernier de sa catégorie : « the plastic tarpaulin », « the cotton mask », « the grocery cart », « the pistol », « their little slutlamp », « the binoculars », etc. La quête de la survie se heurte donc au verdict terrible du *nothing* qui programme son inexorable échec : « What to do about it? Nothing » [14], « What's on the other side? / Nothing » [216].

S'il n'y a plus rien nulle part dans ce monde en ruines, c'est que *The Road* est l'histoire d'un immense pillage. La grande variété des verbes qui

---

[8] « the banished sun » [32], « The unseen sun cast no shadow » [69].

[9] Pour n'en citer que quelques-uns, leur liste s'égrainant tout au long de la route, les plus récurrents ou les plus chargés sur le plan symbolique sont : « sightless » [3, 15, 234], « starless » [114], « birdless » [215], « godless » [4], « colorless » [116], « sourceless » [15], « hopeless » [180, 273], etc. À travers ces adjectifs privatifs, le monde est littéralement privé de ses objets les plus ordinaires et les choses qui ont résisté au cataclysme sont amputées de leurs caractéristiques courantes : cette accumulation de carences dénonce en filigrane l'absurdité de l'obstination du père à poursuivre le chemin. Cette vaine obstination est notamment suggérée par les adjectifs « senseless » [220, 222], « endless » [221], « aimless » [229].

participent à la mise en scène de ce pillage systématique, devenu la condition *sine qua none* de la survie, donne la mesure de l'extrémité des stratégies mises en œuvre à cette fin : *rummage*, *strip*, *rifle*, *ransack*, *flounder*, *scavenge*, *loot*, *plunder*, etc. se réfractent à l'envi. Mais au moment où s'ouvre le récit, il apparaît que le dépouillement systématique de ce qu'il reste du monde atteint ses limites, dix années de route [c'est à peu près l'âge de l'enfant, né peu après le déclenchement de la crise] ayant largement contribué à l'épuisement de ce que le monde avait encore à offrir. Enfoui sous la cendre et la poussière – « everything covered with ash and dust » [7]—, le monde traversé par la route croule sous les débris, les détritus et les cadavres. C'est un monde anéanti qui se déploie comme une version exacerbée de *The Waste Land* de T.S. Eliot. Les quelques objets du monde qui semblent avoir résisté au cataclysme sont réduits à des apparences de choses, comme en atteste la répétition de l'expression « a shape of » et ses équivalents : « the shape of a city stood in the grayness » [8], « the rusted shape of a furnace » [89], « the shape of a house and a barn » [117], « the boarded ruins of a seaside resort » [271]. Ces objets ne sont plus que les ombres et les fantômes de ce qu'ils furent dans le monde précédant la débâcle : « what looked to have once been apricots, long dried to wrinkled effigies of themselves » [22]. Ainsi les abricots ressemblent-ils plus aux cadavres abandonnés sur la route qu'aux fruits d'été qui n'existent plus que dans le souvenir chancelant du père. Ce monde-là, le monde d'avant, est pudiquement désigné par la récurrence de l'adverbe « once », qui évoque le lointain souvenir d'une vie sous l'amoncellement des ruines : « they came upon a once grand house » [105]. L'« avant » s'esquisse également à travers la répétition de la structure grammaticale « used to », qui distingue radicalement le présent d'un passé qui est révolu jusque dans ses habitudes et ses usages les plus banals : « This is where we used to have Christmas » [26].

En dépit de l'horreur caractéristique de ce cauchemar éveillé dans lequel les fantasmes les plus invraisemblables menacent de se réaliser et où les morts-vivants[10] côtoient les cannibales, *The Road* dissimule quelques mirages de normalité. Ainsi la découverte inespérée d'un bunker regorgeant de victuailles et d'accessoires susceptibles de restaurer temporairement la dignité très abîmée des personnages [mais qu'il faudra fuir], est-elle l'occasion d'une petite scène familiale d'une banalité déconcertante : « They sat on the cot with a checkerboard between them, wearing new sweaters and socks and swaddled in the new blankets. He'd hooked up a small gas heater

[10] « We're the walking dead in a horror film » [55], s'écrie la mère dans un souvenir fantasmé.

and they drank Coca Cola out of plastic mugs » [148]. Dans leur extrême simplicité, la possibilité du jeu, l'insolite nouveauté des vêtements et des couvertures et le confort d'une source de chaleur dénotent, par contraste, un improbable sentiment de plénitude. On notera au passage que, non sans ironie, McCarthy agrémente ce fantasme d'un retour, aussi précaire soit-il, à une Amérique ordinaire d'un détail particulièrement éloquent : les personnages boivent du Coca-Cola, la seule marque de fabrique qui semble avoir résisté à la crise[11].

Paradoxalement, l'émotion singulière suscitée par le roman provient moins du recensement accablant des obstacles et des difficultés rencontrés par les personnages que de quelques objets anodins qui, émergeant au hasard des découvertes motivées par leur pillage nécessaire, évoquent de manière métonymique une insouciance devenue obsolète. Ainsi en est-il d'une robe d'été qui, abandonnée dans un placard, semble n'avoir rencontré les faveurs d'aucun pillard, « A summer dress on a wire hanger. Nothing » [81], ou d'un vélo d'enfant à l'abandon—« A child's bicycle » [119]—qui révèle par inversion le sacrifice de l'innocence des jeux et de l'enfance. Le spectacle de ce vélo qui depuis longtemps ne sert plus à personne est finalement presque aussi effroyable que celui de la frise funèbre de têtes décapitées, qui constitue un funeste hommage au déchaînement de violence caractéristique de *Blood Meridian* [1985] : « a frieze of human heads, all faced alike, dried and caved with their taut grins and shrunken eyes » [90]. La mort sature tellement l'espace et le temps des personnages qu'elle ne surprend plus. Comme tous les cadavres qui jonchent la route, ces têtes signifient l'irrémédiable et confirment la sordide banalité de l'horreur, dont atteste d'ailleurs l'inquiétante indifférence de l'enfant : « So strangely untroubled » [191]. En revanche, les quelques objets ordinaires qui ont résisté à la débâcle opèrent comme les témoins de tout ce qui a été irrévocablement perdu. Ainsi, bien qu'elle taise toute forme d'émotion, l'évocation du village de sable que l'enfant construit sur la plage dans les dernières pages du roman est, d'une certaine manière, plus bouleversante encore que la traversée de villes détruites et livrées à l'assaut des charognards : « He fixed dinner while the boy played in the sand. He had a spatula made from a flattened foodtin and with it he built a small village » [244]. Car ce petit village édifié avec les moyens du bord et abandonné au flux et au reflux des marées reflète une réalité d'autant plus troublante que l'enfant n'a jamais connu son équivalent à taille humaine. Le

[11] La réapparition dans le bunker du Coca-Cola (on se souvient que sa première apparition dans le roman correspondait déjà à un rare moment de plaisir) constitue à ce titre l'une des rares heureuses surprises dans *The Road*.

saisissement de cette scène provient de l'incongruité du verbe *build* dans un monde où tout s'effondre et où les choses les plus banales sont devenues extra-ordinaires.

« *Like an afterimage in the disturbed air* » : **The Road** *et ses comparaisons*

Dans sa structure morcelée en courtes esquisses chronologiques[12] séparées par des blancs dans le texte et dans sa syntaxe lapidaire et fragmentaire qui imite le chaos d'un monde réduit en cendres et en ruines, *The Road* fait la part belle à une figure stylistique particulièrement saillante au milieu des décombres, à savoir la comparaison. Les comparaisons affleurent d'un bout à l'autre de la route ; encore faut-il préciser qu'elles affleurent tant que le père opère comme personnage focal et tant qu'à travers ses perceptions, le système de références qui fut le sien peut être mobilisé. Les comparaisons permettent, en effet, d'opposer les circonstances sordides de la fin du monde au monde d'avant, dont le père est l'un des derniers témoins, donnant ainsi la mesure des effets de la crise. Il est donc parfaitement logique que la comparaison s'évanouisse avec la disparition du père : l'enfant n'a, pour sa part, aucun élément de comparaison, il ne peut que confronter le mal au pire. Aussi les quelque dix dernières pages du roman sont-elles singulièrement dénuées d'un trope que l'écriture de *The Road* convoque ailleurs avec une régularité lancinante.

« Véhicule de la pensée analogique » [BRETON : 114], ainsi que la définit André Breton dans *La Clé des champs*, la comparaison est, comme la métaphore, une figure d'analogie, ce en quoi elle s'oppose aux figures de contiguïté, telles la métonymie ou la synecdoque. « Similitude qualitative entre deux éléments de sphères sémantiques dissociées[13] », la comparaison réunit deux notions, qui demeurent néanmoins strictement distinctes et séparées sur le plan syntaxique. Ainsi la comparaison met-elle en rapport deux notions hétérogènes qui s'« affrontent »[14] plutôt qu'elles ne se

[12] La chronologie n'est en effet interrompue que par quelques retours fantasmatiques dans le passé.

[13] Cette dissociation n'est pas toujours effective, mais les comparaisons les plus imaginatives procèdent ainsi, à la recherche de l'incompatibilité : « Cette dissociation, qu'on la nomme différence contextuelle ou rupture isotopique, se veut plus ou moins provocante » [HEBOYAN : 11].

[14] Nous empruntons l'idée d'un affrontement inhérent à la comparaison à l'ouvrage d'Albert Henry intitulé *Métonymie et Métaphore* : « La métaphore tend à réduire à l'unité, elle donne l'illusion de réduire à l'unité. Au contraire, dès qu'il y a comparaison, il y a affrontement de deux notions, *affrontement qui subsiste et s'impose à tous, tel quel*. Deux concepts ou deux séries de concepts sont rapprochés et maintenus

caractérisent par leur ressemblance et leur unité ; elle peut, à ce titre, être considérée comme la marque d'une rupture à la fois dans le discours et dans la représentation. Figure dite pauvre, souvent dénigrée pour sa lourdeur, sa longueur et son statisme,[15] la comparaison fait chez McCarthy l'épreuve d'un renouvellement singulier. Dans *The Road*, la comparaison est en effet « le lieu de la production iconique » [HEBOYAN : 11], le creuset des puissances imaginatives que, par l'entremise du narrateur, l'auteur prête à son personnage. Tandis que les caractéristiques définitoires de la comparaison y sont mises à profit pour évoquer le vacillement du monde entre deux versions irréconciliables de son évolution, lesdites défaillances de la comparaison sont investies d'un sens. En effet, par leur récurrence systématique, les comparaisons dans *The Road* concourent à la pesanteur du récit ; le statisme des schémas comparatifs thématise l'insupportable permanence du néant ; enfin la crise qui se joue, au sein même de la comparaison, entre deux signifiants hétérogènes, l'ici et maintenant étant à la fois comparés et opposés à des choses révolues ou disparues, fait écho à l'irrémédiable précarité des êtres et des choses caractéristique du monde en déréliction dans lequel évoluent les deux personnages.

La comparaison se construit traditionnellement sur une structure tripartite qui implique un comparé, un comparant et un motif, dont le signifié représente une propriété commune au comparé et au comparant. Dans une comparaison explicite, ce schéma s'élabore autour d'un mot-outil comparant du type *like*. Ainsi, dans l'exemple suivant : « Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland » [28], la position du comparé est occupée par une métaphore désignant l'extrême dénuement des survivants, « creedless shells of men » ; le comparant, « migrants in a feverland », convoque l'image des émigrants fuyant la peste ; enfin, le motif réside dans la démarche titubante du verbe « totter down ». On distingue trois types de comparaisons dans *The Road*. La première catégorie respecte la structure traditionnelle évoquée précédemment : « By day the banished sun [comparé] circles the earth [motif] like a grieving mother with a lamp [comparant] » [32]. La seconde passe l'élément comparé sous silence, les objets du monde susceptibles d'être comparés étant tellement peu nombreux qu'il n'est plus nécessaire de les préciser : « Standing with his suitcase like an orphan waiting for a bus » [275]. De toute évidence, c'est ici l'enfant qui appelle l'image de l'orphelin qu'il est, d'ailleurs, sur le point de devenir. La

---

à distance l'un de l'autre ; la personnalité de chacun reste distincte et entière » [HENRY : 59].

[15] Forçant le trait, Henri Meschonnic considère que la comparaison a été victime de « deux mille ans de dépréciation rhétorique et logique » [MESCHONNIC : 120].

troisième catégorie écartèle le schéma tripartite au profit de compléments prépositionnels qui tendent à éloigner, voire à effacer, à la fois le comparé et le motif, qu'il faut alors chercher dans un énoncé précédent : « The nights were blinding cold and casket black and the long reach of the morning had a terrible silence to it. Like a dawn before battle » [129]. Cette dernière catégorie de comparaisons pétrifie le récit à l'occasion de courts énoncés lapidaires qui se lisent comme des épitaphes en hommage à un monde défunt ; leur autonomie singulière témoigne en outre de la radicale discontinuité du monde et du langage.

Quelle que soit la forme qu'elle prend, la comparaison dans *The Road* participe à l'émergence d'un système de références que la crise et ses conséquences ont rendu caduque. L'abondance paradoxale des comparaisons dans un univers où tout s'amenuise, puis disparaît, montre combien la comparaison est érigée en stratégie de lutte contre l'anéantissement de toute chose. La comparaison constitue, pour ainsi dire, l'une des rares armes de résistance dont jouit le père : à la manière de l'enfant qui crée une ville fantasmatique dans le sable, le père convoque par la comparaison les fantômes du monde qui s'éteint. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la pérennité des puissances de l'imagination et la persistance du souvenir qui sont en jeu : d'une part, l'enfant offre une vie éphémère à quelque chose qu'il n'a jamais connu, d'autre part le père tente, tant bien que mal, de rattraper les significations d'un monde désuet, afin de retarder le moment où elles sombreront dans « le silence mort »—« Dead silence » [69]. Les comparaisons qui émaillent *The Road* apparaissent, par conséquent, comme autant de mirages du monde familier : petites choses et grandes choses jouissent ainsi d'un regain de vie aussi intense qu'éphémère, à la manière d'un éclat métallique dans l'obscurité d'une caverne—« like a flash of knives in a cave » [41]. Il est impossible de dresser un inventaire de toutes les choses qui sont ainsi convoquées par la comparaison et dont l'image se calque, le temps d'un instant, au revers de l'horreur ;[16] et il serait fastidieux de multiplier les citations. On peut toutefois tenter de classer ces comparaisons : trois catégories paraissent alors s'imposer. La première est constituée d'éléments naturels (les animaux, les plantes, les phénomènes climatiques), la seconde de références culturelles (la religion, la culture savante, le divertissement) et la dernière de choses ordinaires (une assiette

[16] La comparaison sert généralement à caractériser les objets à la lumière d'autres objets connus ; ainsi contribue-t-elle à superposer une image sur une autre. Catherine Fromilhague remarque que dans la comparaison, « le comparant garde son sens propre et désigne un référent autonome, même s'il est virtuel ; de toutes les figures micro-structurales, c'est celle dont le pouvoir figuratif est le plus marqué » [FROMILHAGUE : 75].

cassée, le glaçage d'un gâteau, les accidentés de la route). À travers la comparaison s'esquisse ainsi, par petites touches évanescentes, le monde que l'enfant n'a jamais connu.

Garantes de la mémoire du monde précédant le cataclysme, les comparaisons donnent donc aussi la mesure de son inéluctable anéantissement. Il est, à cet égard, remarquable que la comparaison et le souvenir qui, sous une forme plus élaborée, perce la route de brèves plongées dans le passé, dans l'enfance du père ou dans les jours heureux qu'il passa auprès de celle qui fut sa compagne, évoluent de manière similaire. En effet, à mesure que le parcours se prolonge et que le temps passe, le souvenir emprunte non plus tant à la vie antérieure au chaos qu'au chaos lui-même, qui finit par absorber toute référence extérieure à sa réalité. Il en est de même pour la comparaison, qui manifeste une tendance croissante à ne plus comparer la situation actuelle qu'avec elle-même, participant ainsi à l'inéluctable sacrifice de toute chose : ainsi « times like these » [169, 171, 175], « like us » [79, 140] ou « like that » [188] sont des comparaisons qui, réduites à leur plus simple appareil, ne font que démultiplier l'horreur du présent. Cette tendance syntaxique témoigne de la manière dont le père, en dépit de son acharnement, se laisse peu à peu gagner par une résignation désespérée ; mais pour peu qu'il ait à nouveau une occasion de croire que ses efforts ne sont pas vains, le « il y a longtemps », comme il l'appelle parfois—« that long ago » [20]—est susceptible de rejaillir avec sa cohorte d'objets fantasmés, aussi désuets qu'ils sont indispensables à la survie. Répétant des structures syntaxiques devenues familières au lecteur [à savoir l'association d'un souvenir, clairement identifié comme tel, et d'un élément comparatif], l'exemple qui suit témoigne de l'inexorable évanouissement du monde, quelles que soient les stratégies de lutte mises en œuvre pour lutter contre l'oubli : « In the past when he walked out like that and sat looking over the country lying in just the faintest visible shape where the lost moon tracked the caustic waste he'd sometimes see a light » [188]. Le passé évoqué ici n'est pas le passé désirable qui parfois lui revient en rêve ; c'est déjà celui de la crise, à un moment où l'obscurité semblait peut-être un peu moins dense ; quant à la comparaison, *like that*, elle signale moins le souvenir d'un monde qu'elle ne confirme la répétition des mêmes rituels de survie.

Dans *La poésie n'est pas seule*, Michel Deguy, qui est un ardent défenseur de la comparaison, met en lumière la richesse et la complexité de cette figure, qui se construit essentiellement dans le paradoxe :

> Un *étant* est composé, tissé, fait, de même et d'autre. Un rapprochement surprend parce qu'il implique (au sens où l'on dit que quelqu'un est impliqué dans une intrigue) une mêmeté inaperçue (voire : refusée d'un « ça n'a rien à voir ! ») dans le moment où il manifeste [exprime] sa dissemblance. Le fait du rapprochement—acte de jugement—voile et dévoile ressemblance et dissemblance, sur le fond l'une de l'autre ; dans la proximité de l'opération […] désarticule la distance qui conjoint, articule le pli qui disjoint.

Si un étant consiste en même et autre, alors c'est par l'être-comme qu'il tient à lui-même. [DEGUY : 87]

La comparaison peut ainsi être considérée comme la figure *critique* par excellence. L'analogie entre deux notions y est revendiquée au moment même où leur hétérogénéité se réclame et se manifeste dans leur séparation syntaxique. À travers le réseau de comparaisons qui sous-tend *The Road*, la ressemblance entre le monde subséquent à la crise et celui qui la précède se trouve ainsi convoquée en même temps qu'elle est congédiée, tandis que la route se déploie dans un jeu de miroitements entre terreur et normalité, au travers duquel s'esquisse peu à peu l'effarante normalisation de l'horreur.

Éléments bibliographiques

AUSTER, Paul. *In the Country of Last Things* (1987). London: Faber & Faber, 1989.

BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. *Œuvres Complètes IX* (1955). Paris : Gallimard, 1979.

BLANCHOT, Maurice. « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard, 1981.

BRETON, André. « Signe ascendant », *La Clé des champs*. Paris : Éditions du Sagittaire, 1953.

CHARLES, Ron. « 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, 2006).

COLLODI, Carlo. *Les aventures de Pinocchio* (1883), traduction de Nathalie Castaigne. Paris : Gallimard, 2003.

DEGUY, Michel. *La poésie n'est pas seule : Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1987.

ELIOT, T.S. *The Waste Land and other Poems* (1922). London: Faber & Faber, 1940.

FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style.* Paris : Nathan, 1995.

HEBOYAN, Esther. *La figure de la comparaison*. Arras : Artois Presses Université, 2010.

HENRY, Albert. *Métonymie et Métaphore*. Paris : Klincksieck, 1971.

KEROUAC, Jack. *On the Road* (1957). London, Penguin, 1991.

MALLARME, Stéphane. *La musique et les lettres : Crise de vers.* Paris : Ivrea, 1999.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. New York : Vintage International, 2006.

_____, *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West* (1985). London: Picador, 1990.

_____, *The Border Trilogy : All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plain* (1998). London: Picador, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard, 1970.

MOREAU, François. *L'image littéraire*. Paris : Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1982.