



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2016

Ordinary Chronicles of the End of the World

« A single gray flake, like the last host of christendom » : *The Road* ou l'apocalypse selon St McCarthy

Yves Davo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/8351>

DOI : 10.4000/transatlantica.8351

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Yves Davo, « « A single gray flake, like the last host of christendom » : *The Road* ou l'apocalypse selon St McCarthy », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 14 septembre 2017, consulté le 31 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8351> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8351>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« A single gray flake, like the last host of christendom » : *The Road* ou l'apocalypse selon St McCarthy

Yves Davo

- 1 L'idée de la fin du monde a toujours été une préoccupation majeure dans la littérature, un trou noir dans lequel celle-ci aime à se laisser happer, un point aveugle qui attire toutes les visions d'apocalypse. La représentation de la fin du monde permet de lire ce qui normalement reste illisible, à savoir le futur ou le proche avenir, et ce qu'il en est de la destinée humaine. En fait, l'imaginaire de la fin est un « principe de lisibilité » (Gervais 4) dans lequel « la sémiotique apocalyptique laisse la place à la poétique apocalyptique » (Gervais 8) : la littérature n'a pas pour objet de convaincre mais de décrire la fin, voire de l'imaginer comme une métaphysique. Ainsi, les protagonistes d'une littérature de la fin peuvent être rapprochés de ceux de la littérature théologique dans la mesure où ce type de récit, de science-fiction, est souvent marqué par la description d'expériences de crainte et de fascination, description que l'on peut considérer comme déterminant l'expérience religieuse. Selon Jean-Guy Nadeau en effet, « la science-fiction est un instrument d'interrogation théologique » (Nadeau 93). *The Road*, le roman de science-fiction¹ post-apocalyptique de Cormac McCarthy publié en 2006, ne déroge pas à cette règle et nourrit la sensibilité religieuse du lecteur. La présente étude, à travers une analyse des figures métaphoriques et des motifs bibliques, visera donc à faire apparaître cette symbolique religieuse qui sous-tend le texte de McCarthy, dans lequel la chronique ordinaire d'une (sur)vie, tout comme le commentaire politique propre au genre de la science-fiction, sont supplantés par sa vision millénariste.
- 2 Le roman met en scène un père et son fils marchant vers un sud indéterminé, à travers un paysage dévasté et vidé de presque tous ses habitants, après une catastrophe dont le lecteur ne saura jamais rien. Le voyage erratique mais obstiné, depuis une région du nord jugée dangereuse vers un sud guère plus engageant, rythme et structure la narration en une série de paragraphes courts, sans chapitres ni sections, égrenant les

quelques rencontres et événements du périple comme autant d'étapes vers une destination incertaine pour les deux protagonistes comme pour le lecteur. Chez McCarthy, la route n'est ni prometteuse ni ouverte, mais plutôt sur le point de disparaître, sous les cendres. Quant au voyage, il est chemin de croix, chronique ordinaire d'une vie de l'après, à travers un espace mort, où aucune nature ne semble pouvoir survivre. Le récit en lui-même ne décrira jamais ni l'impact initial dévastateur, ni le monde reconstruit : il se situe dans l'entre-deux, comme un purgatoire dans lequel les derniers vestiges de l'humanité semblent être confinés, vestiges dont les deux personnages, anonymes, condamnés à marcher sans fin, sont les ultimes pèlerins². Dans cette perspective biblique, la rédemption du père, pécheur condamné chez McCarthy, ne pourra passer que par l'achèvement de sa mission sur cette « terre vaine » : par sa mort, il sauvera son fils, qui incarne ainsi la figure messianique du Sauveur, offrant par là-même aux derniers Hommes la possibilité d'un avenir. En cela, *The Road* n'anéantit le monde que pour mieux magnifier l'existence miraculeuse de l'enfant né pendant la catastrophe et qui y survivra tel un dieu vivant³. La rhétorique puritaine qui entoure l'idéologie exceptionnaliste américaine n'est donc pas réfutée dans *The Road* mais plutôt reformulée en des termes post-apocalyptiques, où la *wilderness* est transformée en terre dévastée, où le peuple élu par Dieu pour (re)construire cette « ville sise au sommet d'un mont »⁴ ne se résume plus qu'à un enfant portant le feu en lui.

- 3 Au sens étymologique du terme, « apocalypse » vient du grec *apo-kálupsis* qui pourrait être traduit par « dévoilement ». Ainsi, *The Road*, roman de l'apocalypse, s'attache-t-il à dévoiler la fin d'un monde plus que la fin du monde⁵, tandis que le rôle messianique de l'Amérique peut se perpétuer dans l'innocence salvatrice de l'enfant, dans l'espoir d'un dépassement, d'un renouveau. L'apocalypse, dans son rapport aux écritures saintes⁶, suppose en outre une révélation de choses cachées, qui concernent l'avenir et renvoient à l'espérance. Il est ainsi malaisé de définir exactement la frontière séparant le genre apocalyptique du genre prophétique, dont il n'est en quelque sorte qu'un prolongement. Les évocations du roman ne valent pas simplement pour elles-mêmes, mais pour le symbolisme dont elles sont chargées, car, dans une apocalypse, tout a une valeur symbolique auréolée de mystère. Celui-ci, terme clé dans l'œuvre de McCarthy, vient d'ailleurs littéralement conclure le roman et infuser ainsi rétrospectivement l'ensemble du récit⁷. Ce mystère ultime pose *in fine* la question primordiale, inaugurale, celle du divin, pour laquelle McCarthy propose une langue hantée et rythmée par les Saintes Écritures⁸, jusqu'aux dernières pages de son récit. Ainsi tenterons-nous tout au long de cette étude, avec pour guide le motif omniprésent de la cendre, de mettre en évidence cette finalité théologique⁹ pour pouvoir dépasser en dernière analyse les critiques parfois émises à la sortie du livre autour de la scène finale du roman en inscrivant celui-ci dans le genre du récit apocryphe élaboré comme une parabole biblique, dans laquelle l'infra-ordinaire d'une survie se transfigure en une extraordinaire parousie¹⁰.

Partout la cendre

- 4 La dimension du voyage, la chronique des pérégrinations des deux protagonistes inscrivent le roman dans la longue tradition d'une littérature américaine tournée vers l'inconnu, vers la découverte, ces *road trips* rendus populaires par John Steinbeck ou encore Jack Kerouac. Chez Cormac McCarthy cependant, la route incarne plutôt un

chemin où l'on se cache, où l'on se terre, sinuant le long d'un décor trop grand. Le paysage décrit est d'ailleurs toujours infini mais indéfini, indistinct, indéterminé, il est en fait toujours le même : un immense terrain vague couvert de cendre, tel le paysage désolé décrit en 1922 par T.S. Eliot :

Here is no water but only rock
 Rock and no water and the sandy road
 The road winding above among the mountains
 [...] Sweat is dry and feet are in the sand¹¹. (Eliot 37)

- 5 À travers ses descriptions d'espaces éliotiens, McCarthy use et abuse de la couleur grise et de ses nuances pour contaminer toute sa narration : l'accumulation lexicale de ces gris fonctionne comme une chape sur le roman qui évacue toute lumière, uniformise tout l'espace en un monochrome du dénuement. Le lecteur, comme les deux protagonistes, se retrouve ainsi au beau milieu d'un paysage lunaire : la figure métonymique de la cendre et tout le champ sémantique qui l'entoure imprègnent le roman jusqu'à l'étouffement¹² car, dans le monde post-apocalyptique de McCarthy, « tout a été réduit en cendre »¹³. S'il y a bien deux personnages principaux, errant sur les routes dévastées, il y a aussi et surtout l'omniprésence des cendres qui les accompagnent partout dans leur périple, prenant ainsi la place d'un troisième protagoniste. Mais le choix lexical effectué par McCarthy, univoque dans les termes, redondant jusqu'au malaise, n'a pas qu'une valeur de décor personnifié, il renvoie *in fine* le lecteur vers un « avant », les cendres n'étant par essence que les traces, volatiles mais visibles, d'un passé disparu, la mémoire d'une histoire engloutie, au même titre que la figure des ruines chez Walter Benjamin¹⁴. Au niveau de la narration, en effet, les cendres fonctionnent comme la métaphore du souvenir, celle de traces mnésiques qui continuent de faire vivre la mémoire. En outre, c'est la condition du souvenir lui-même qui est interrogée, mise à mal. Lorsqu'il arrive dans une ville calcinée et abandonnée, le père, voulant protéger son fils de la vision macabre et certainement traumatisante d'un « cadavre desséché comme du cuir »¹⁵, formule un avertissement qui a tout d'un adage : « the things you put into your head are there forever » (McCarthy 12). L'enfant lui demande alors : « you forget some things, don't you ? ». Innocemment, la réponse du père invoque un concept clé du traumatisme freudien, le retour du refoulé : « Yes. You forget what you want to remember and you remember what you want to forget ». Ce passage très court, au détour d'un paragraphe, souligne bien l'importance du souvenir, bon ou mauvais, conscient ou inconscient, dans la construction du moi, qu'il soit intime ou collectif. Lorsque seul subsiste le souvenir, après que tout a disparu sous les cendres, garder en mémoire et ne rien oublier est donc selon McCarthy le seul véritable travail à accomplir pour permettre une transmission : « A forest fire was making its way along the tinderbox ridges above them, flaring and shimmering against the overcast like the northern lights. [...] The color of it moved something in him long forgotten. Make a list. Recite a litany. Remember » (McCarthy 31). Cette imploration au souvenir faite par le père repose ainsi sur la litanie récitée, ritualisée, réinventée ici en une nouvelle liturgie. Cependant, à mesure que la narration progresse et que la lutte entre mémoire et oubli se fait plus prégnante pour le père, ce « souviens-toi ! » shakespearien disparaît lui aussi inexorablement sous les couches de cendres neigeuses et grises :

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 ? The sacred idiom shorn of its

referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat.
In time to wink out forever. (McCarthy 88-89)

- 6 Roman dystopique par excellence, *The Road* interroge notre relation au passé, met en cause le travail de la mémoire et, ce faisant, tend un miroir peu flatteur au monde contemporain. Dans ce contexte de fable allégorique, le roman dessine ainsi en creux une Amérique exsangue, dont le souvenir d'opulence n'est plus que cendre et poussière. Car, après l'allégorie benjaminienne de la ruine, et le sublime gothique que celle-ci symbolise, McCarthy nous informe que l'allégorie moderne pourrait bien être celle de la cendre, tant celle-ci symbolise la violence de l'histoire contemporaine. Jacques Derrida, dans son essai de 1999 intitulé « Feu la cendre », avait déjà utilisé cette figure pour définir les traumatismes du xx^e siècle. Selon lui, la cendre, en tant que reste ineffable de signification, porte en elle ce privilège signifiant de la trace, même dans son effacement :

Cette chose dont on ne sait rien, ni quel passé porte encore cette poussière grise de mots, ni quelle substance vint s'y consumer avant de s'y éteindre, [...] une telle chose, dira-t-on encore qu'elle garde même une identité de cendre ? Au présent, ici et maintenant, voilà une matière – visible mais lisible à peine – qui ne renvoyant qu'à elle-même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine – mais c'est justement ce qu'il appelle la trace, cet effacement. (Derrida 25-27)

- 7 En ce sens d'effacement qui porte encore en lui une certaine présence, la prose minimaliste de McCarthy pour décrire un monde de cendre se rapproche de celle de Samuel Beckett¹⁶, elliptique et fragmentée, dont l'ensemble de l'œuvre peut être vue comme une réponse désespérée aux désolations de la Seconde Guerre mondiale, et à l'Holocauste en particulier. Puisque tout (*holos*) est brûlé (*caustos*), seule la langue, volatile comme la cendre, reste présente, l'unique lien tangible avec ce qui a été et qui n'est plus. L'engagement de Beckett dans la représentation des limites de la langue peut ainsi se retrouver dans la prose nue de McCarthy lorsqu'il s'agit de décrire un autre spectacle de désolation. Pour les deux auteurs, le désastre apparaît donc dans la béance de la langue dont parle Maurice Blanchot, celle qui omet plus qu'elle ne nomme. Les souvenirs tombent en ruine, entre les lignes décharnées du récit et les poussières de mots¹⁷. Ainsi, *The Road* décrit l'effondrement d'un monde dans une langue sèche, presque vide, à travers les errements de deux personnages, tels Vladimir et Estragon (Beckett, 1952), ou encore Hamm et Clov (Beckett, 1957), prisonniers eux aussi d'un monde en fin, d'une fin du monde ayant perdu tout lien avec une quelconque détermination, temporelle ou géographique. Dans son roman, McCarthy nous décrit lui aussi un univers indistinct et indéterminé. Après l'apocalypse en effet, le temps chez McCarthy, comme chez Beckett d'ailleurs, est à jamais suspendu : « he thought the month was October but he wasnt sure. He hadnt kept a calendar for years » (McCarthy 4). Le récit post-apocalyptique est en soi hors du temps : utiliser la répétition en agençant le récit tel un *ostinato*, c'est aussi chercher à abolir le temps et éliminer le présent, cette réalité qu'on ne peut plus endurer et qui se trouve enfin diluée dans la récurrence *ad infinitum* des mêmes scènes de survie ordinaire. La véritable catastrophe, nous dit McCarthy, est donc moins une rupture qu'une « paralysie de l'histoire », pour reprendre l'expression de Michel Puech¹⁸. La conception de l'apocalypse selon McCarthy nous interdit ainsi de penser un « avant » ou un « après » : nous sommes dans un éternel « pendant » qui donne au récit son caractère mystique.

Une mythologie en cendre

- 8 Dans sa description d'une fin du monde où toute forme de civilisation a disparu, où les derniers rescapés sont réduits à une sous-humanité affamée, crasseuse et effrayée, le roman de McCarthy semble déconstruire le mythe fondateur américain de l'exceptionnalisme. Souvenons-nous en effet que dès les années 1830, dans le but d'accélérer l'expansion géographique vers l'Ouest du continent, cette vision d'une destinée manifeste trouve son symbole dans la nature sauvage américaine, la mythique *wilderness* qui sublime les paysages vierges et s'offre comme une terre inviolée, un jardin d'Eden pour un peuple élu. Dans *The Road* pourtant, le sublime des paysages étasuniens s'est effacé sous les cendres pour devenir une vaste terre brûlée et stérile : « [...] the country as far as they could see was burned away, the blackened shapes of rock standing out of the shoals of ash and billows of ash rising up and blowing downcountry through the waste. The track of the dull sun moving unseen beyond the murk » (McCarthy 14). La défiguration de la nature abîme sévèrement le mythe américain jusqu'à empêcher toute assimilation du roman aux canons d'une littérature célébrant cette nature comme paysage ultime : la route suivie par les deux protagonistes symbolise au contraire l'ultime frontière après laquelle il n'y a que la mort. À travers cette déconstruction, McCarthy semble donc proposer une lecture critique de cette psyché exceptionnaliste, dont les racines sont éminemment puritaines.
- 9 Pourtant, une autre vision se fait jour dans *The Road*, qui contredit cette critique : l'héritage puritain de prédestination, de providence divine et de valeurs morales contamine en effet la narration, conférant à celle-ci des accents de parabole biblique. Chez McCarthy en effet, l'Amérique semble ne pas pouvoir échapper à ses racines puritaines qui voient en toutes choses un perpétuel combat du Bien contre le Mal. Dans cet univers sépulcral se fait jour la tension paradoxale entre la certitude qu'il n'y a plus de dieu et un besoin de transcendance qui affleure partout dans les références à Dieu : « There is no God. / No ? / There is no God and we are his prophets » (McCarthy 170). Cette réplique, prononcée par un vieillard rencontré par les deux errants, qui a pris pour pseudonyme Ely¹⁹, apparaît de prime abord hermétique et contradictoire. Elle affirme pourtant que si Dieu semble les avoir abandonnés, il faut continuer de croire. Cette forme de tension, d'illogisme sémantique, crée chez le père et le fils, comme chez le lecteur, une double contrainte, un « régime primaire de dualité »²⁰ qui doit être dépassé. La négation de Dieu par le vieillard Ely est d'autant plus surprenante que dans la Bible, au chapitre III, versets 23-24 de *Malachie*, il est écrit : « Voici que, moi, je vous envoie le prophète Élie avant que vienne le jour de Iahvé, jour grand et terrible. Il ramènera le cœur des pères vers les fils et le cœur des fils vers leurs pères, de peur que je ne vienne frapper d'anathème le pays ». Chez McCarthy, le personnage d'Ely contribue en effet à unifier les cœurs du père et du fils dans un dernier sursaut de foi, dans le but de tenir à distance l'anathème divin. Ainsi, le *road trip*, au sens physique du terme, n'est pas le seul voyage que les personnages entreprennent : une quête spirituelle se produit également dans le roman, dans lequel le père lutte pour faire émerger une signification à partir du chaos qui les entoure. Car Cormac McCarthy invente un monde dont les paysages aux vallées grisées par la cendre, aux vents hurlants et aux arbres morts, dessinent les contours terrifiants d'un lieu abandonné par Dieu. La question posée par le roman jaillit alors de manière obvie : comment peut-on

décélérer la présence de Dieu quand la nature est intégralement dévastée ? Si *The Road* décrit en effet une nature stérile et sans foi²¹, dont la sécularité a tout emporté²², si Dieu a disparu, et avec lui ses prophètes²³, il faut pourtant persévérer dans l'espérance d'une survie comme forme de rédemption. Au-delà du voyage littéral qui structure le récit, le voyage spirituel décrit en creux par McCarthy donne une résonance et une complexité nouvelles au roman : celui-ci insuffle la spiritualité qui fait défaut au monde qu'il décrit. *The Road* prend alors la forme hyperbolique d'un récit digne du Nouveau Testament dont l'exégèse fournirait un enseignement moral qu'il convient de mettre en lumière.

Le Mercredi des Cendres

If the lost word is lost, if the spent word is spent
 If the unheard, unspoken
 Word is unspoken, unheard ;
 Still is the unspoken word, the Word unheard,
 The Word without a word, the Word within
 the world and for the world ;
 And the light shone in darkness and
 Against the Word the unstilled world still whirled
 About the centre of the silent Word. (Eliot 59)

- 10 Cette strophe, jouant magnifiquement sur les sonorités comme sur les majuscules, est extraite du long poème de T.S. Eliot, écrit en 1930, intitulé « Ash-Wednesday ». Le titre, comme les références religieuses au Verbe, témoigne d'une forte influence de la rhétorique chrétienne chez Eliot²⁴. De même, le père dans *The Road*, abandonné dans un monde en perdition, (re)devenu poussière, sait que le Verbe divin, aussi ténu et silencieux soit-il, reste son seul viatique. Cette correspondance intime avec les vers d'Eliot renforce encore le caractère sacré de la mission du père, qui pourrait bien être le dernier « homme du Verbe ». Quant au titre du poème d'Eliot, il tisse des liens plus étroits encore avec le roman de McCarthy : le chemin suivi par les deux protagonistes dans les cendres d'un monde dévasté n'est-il pas la parabole de ce temps de pénitence, ce temps de prière, d'aumône et de jeûne appelé Mercredi des Cendres (*Ash-Wednesday*), qui prépare à la résurrection du Christ ? N'est-il pas une manière pour le chrétien de s'unir au Christ, qui lui-même a jeûné quarante jours dans le désert pour se préparer à sa mission, celle de sa mort et de sa résurrection ?
- 11 C'est dans cette même perspective de parabole biblique qu'il convient de lire l'étrange rêve qui ouvre le roman. Tandis que, dans le monde diégétique, c'est le père qui guide l'enfant à travers ces terres de cendres et de désespoir, dans l'espace chimérique du rêve c'est bien l'enfant qui montre le chemin à l'adulte à travers une caverne abritant une créature monstrueuse :
- In the dream from which he'd wakened he had wandered in a cave where the child led him by the hand [...] lost among the inward parts of some granitic beast. [...] And on the far shore a creature that raised its dripping mouth from the rimstone pool and stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders. (McCarthy 3-4)
- 12 Ainsi, la figure biblique du Léviathan apparaît au père, qui entrevoit dès l'introduction du roman le rôle de guide qu'endosse son fils : puisque le monde extérieur a définitivement épuisé toute forme du divin, Dieu est à retrouver au plus profond de l'enfant. Le premier geste que fait l'homme en se réveillant est alors de tendre le bras et

de toucher celui-ci, de s'assurer qu'il respire encore. Cette scène donne le ton de la relation qui unit les deux protagonistes tout au long du périple diégétique. Aux yeux du père, l'innocence du fils incarne le dernier vestige d'une présence divine. Il sera la Parole de Dieu au sens littéral et biblique²⁵ : « If he is not the word of God God never spoke » (McCarthy 5), ou encore son réceptacle : « He sat beside him and stroked his pale and tangled hair. Golden chalice, good to house a god » (75). *In fine*, arrivés à la conclusion tragique de leur périple, le père associera le fils au Tabernacle, lieu de culte qui, dans la tradition juive, abrite la Torah, la Parole de Dieu une fois encore (Exode 25 : 8-9) : « In the road looking back at him from some unimaginable future, glowing in that waste like a tabernacle » (273). Grâce à ces quelques exemples, et dans le prolongement de l'analyse critique proposée par Edwin Arnold autour du motif du Sacré chez McCarthy²⁶, il nous apparaît évident que le message délivré par le roman est inextricablement lié à une quête spirituelle vue comme seul et unique pilier pour ne pas sombrer dans l'abomination d'un monde en dérélition. Dans ce paysage où il ne reste que très peu de traces matérielles, la simple convocation du nom de Dieu suggère que le roman, tout en opposant la substance et l'immatériel, les rend pourtant inséparables. En effet, si Beckett dénie toute signification à ce monde absurde qui ne finit jamais, McCarthy, lui, pousse ses personnages à persévérer toujours dans leur foi : « We just have to keep going, the man said. Come on. [...] We'll just take it one step at a time. Okay. Dont let go. No matter what » (McCarthy 233). L'homme comme l'enfant doivent « continuer »²⁷, à avancer et à croire, parce qu'au bout de la route il y aura peut-être un salut, une rédemption possible et donc un avenir à construire : « The man took his hand, wheezing. You need to go on, he said. I cant go with you. You need to keep going. You dont know what might be down the road. We were always lucky. You'll be lucky again. You'll see. Just go. It's all right » (278). Dans son attachement à la symbolique liturgique, McCarthy va incarner cette volonté de croire, qui ne doit pas mourir, à travers la figure du feu, qui ne doit pas s'éteindre :

We are going to be okay, arent we, Papa ?
 Yes. We are.
 And nothing bad is going to happen to us.
 That's right.
 Because we're carrying the fire.
 Yes. Because we're carrying the fire. (83)

Sous la cendre, le feu

- 13 Le feu, agent de destruction au sens propre, figure négative qui brûle les corps et les paysages²⁸, se révèle donc aussi rédempteur au sens figuré, protection symbolique qui offre un refuge d'espoir et de survie. L'acharnement à « porter le feu » est ainsi psalmodié tout au long du roman, tel un mantra, comme pour tracer une ligne morale entre Bien et Mal, et s'y tenir :

We wouldnt ever eat anybody, would we ?
 No. Of course not. [...]
 No matter what.
 No. No matter what.
 Because we're the good guys.
 Yes.
 And we're carrying the fire.
 And we're carrying the fire. Yes. (McCarthy 128-129)

- 14 C'est à la fin du roman, lorsque le père est sur le point de mourir, que l'image du feu va prendre tout son sens liturgique, symbolisant le Saint-Esprit qui réunit le Père et le Fils en une Sainte Trinité :

It's all right. This has been a long time coming. Now it's here. Keep going south. Do everything the way we did it.
 You're going to be okay, Papa. You have to.
 No, I'm not. [...]
 I want to be with you
 You cant.
 Please.
 You cant. You have to carry the fire.
 I dont know how to.
 Yes you do.
 Is it real ? The fire ?
 Yes it is.
 Where is it ? I dont know where it is.
 Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it. (278-279)

- 15 En outre, par-delà la puissance métaphorique de ces images, et dans sa volonté de figurer ce récit d'une survie ordinaire au plus juste, Cormac McCarthy s'attache aussi à reprendre dans ses descriptions la technique picturale de la « Nature Morte »²⁹. Sa façon de détailler chaque objet, chaque situation, donne à l'ensemble son caractère réaliste. Cette technique pourtant n'est qu'une autre forme de la métaphore : Guy Davenport indique en effet que ce genre particulier, qui remonte à l'ancienne Egypte et aux cultures hébraïques, s'est toujours attaché à métaphoriser les objets choisis dans leurs rapports au temps et aux spéculations métaphysiques. Plus tard, en particulier à partir des motifs du *memento mori* et des *vanitas*, l'accent des Natures Mortes fut mis sur l'incertitude et la brièveté de la vie terrestre (Davenport 7). Brièveté et éternité, beauté et mortalité, espoir et croyance, les éléments qui président à la Nature Morte oscillent entre un état physique ancré dans le présent et le spectre métaphysique d'un futur comminatoire. Cette dualité intrinsèque au genre entretient ainsi un sentiment d'anxiété, voire de crainte envers l'avenir. De ce point de vue, dans *The Road*, ces objets ordinaires, ces (non)événements dépeints dans la veine de la Nature Morte, revêtent eux aussi une signification double, qui confère au roman sa dimension métaphysique. Ainsi, grâce à ce procédé stylistique, la description de la mort du père, au-delà de ce corps gisant au centre du tableau sépulcral, se lit aussi comme une « nature morte », au sens littéral, qui fait ressentir au lecteur une puissance d'humanité, celle du devoir moral accompli envers son prochain, qui n'est autre que son propre fils :

He walked back into the woods and knelt beside his father. He was wrapped in a blanket [...] and the boy didnt uncover him but he sat beside him and he was crying and he couldnt stop. He cried for a long time. I'll talk to you every day, he whispered. And I won't forget. No matter what. (McCarthy, 286)

Conclure, au-delà des cendres

- 16 Alors que la plupart des études critiques ont toujours souligné le caractère violent, voire nihiliste de l'œuvre de Cormac McCarthy, il nous semble tout aussi primordial d'y lire un profond humanisme moral et religieux, déjà suggéré par Edwin Arnold : « there is also evident in his work a profound belief in the need for moral order, a conviction that is essentially religious » (Arnold, « Naming, Knowing and Nothingness » 46). De la

même manière, Steven Frye pointe avec force l'entre-deux qu'occupe l'œuvre de McCarthy, en tension permanente entre une position misanthrope et sombre d'un côté, et une vision de la foi religieuse rédemptrice de l'autre. Son travail sur l'imagerie de *The Road* en particulier, mise en regard avec l'iconographie biblique classique, démontre de manière très convaincante cette « ambiguïté torturée »³⁰ qui donne toute sa profondeur symbolique à l'œuvre (Frye 185-191). En effet, en dépit de son caractère tragique, le roman du thaumaturge McCarthy (qui a dédié celui-ci à son jeune fils, John) insuffle une (faible) lueur d'espoir au bout du chemin de croix : au-delà de l'apparition soudaine de la famille, tel un *Deus ex Machina* porteur d'une ouverture diégétique souvent décriée et mal reçue, le père a réussi dans sa mission, celle de construire pour l'enfant une possibilité d'avenir, fragile mais ondoyante comme les truites de torrent, dont l'image poétique et mystérieuse vient conclure le roman. Ainsi, chez Cormac McCarthy, le récit se résout non pas sous la forme d'une épiphanie, qui n'est qu'une illumination de nature poétique et immanente, mais plutôt sous celle d'une hiérophanie, qui est, elle, de nature métaphysique et transcendante.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

ALTER, Charles. *Pen of Iron : American Prose and the King James Bible*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2010.

ARNOLD, Edwin T. « McCarthy and the Sacred : A Reading of *The Crossing*. » *Cormac McCarthy : New Directions*. Éd. James Lilley. Albuquerque, NM : University of New Mexico Press, 2002, p. 215-238.

---. « Naming, Knowing and Nothingness : McCarthy's Moral Parables. » *Perspectives on Cormac McCarthy*. Éd. Edwin T. Arnold and Dianne C. Luce. Jackson, MS : University Press of Mississippi, 1999, p. 45-69.

BAUER, Sylvie. « Le Spectre du sens dans *The Road* de Cormac McCarthy. » *Revue Française d'Études Américaines*, n° 143, 2015, p. 96-105.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Éditions de Minuit, 1952.

---, *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

BENJAMIN, Walter. *Origins of German Tragic Drama*. New York : Verso, 1998.

La Bible de Jérusalem. Paris : Les Éditions du Cerf, 1998.

CATES, Anna. « Secular Winds : Disrupted Natural Revelation & the Journey toward God In Cormac McCarthy's *The Road*. » *The Internet Review of Science Fiction*. Février 2010. www.irosf.com/q/zine/article/10637.

DANTA, Chris. « "The Cold Illucid World" : The Poetics of Gray in Cormac McCarthy's *The Road*. » *Styles of Extinction : Cormac McCarthy's The Road*. Éd. Julian Murphet and Mark Steven. New York : Continuum Books, 2012, p. 9-26.

- DAVENPORT, Guy. *Objects on a Table : Harmonious Disarray in Art and Literature*. Washington, DC : Counterpoint, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Paris : Des Femmes Éditions, 1999.
- DICK, Philip K. *Nouvelles 1947-1953*. Paris : Denoël, 2000.
- ELIOT, T.S. *The Waste Land and Other Poems*. London : Faber and Faber, 1972.
- ENGELIBERT, Jean-Paul. *Apocalypses sans royaume, Politique des fictions de la fin du monde*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- FRYE, Steven. « Fate Without Foreknowledge : Style and Image in the Late Naturalism of Suttree. » *The Cormac McCarthy Journal*, n° 4, 2005, p. 184-94.
- GERVAIS, Bertrand. « En Quête de signes : De l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. » *Religiologiques*. Automne 1999, p. 193-209.
- MCCARTHY, Cormac. *The Road*. New York : Vintage Books, 2006.
- MOREL, Michel. *Éléments d'axiocritique*. Paris : L'Harmattan, 2015.
- NADEAU, Jean-Guy. « Problématiques du religieux dans la littérature de science-fiction. » *Laval Théologique et Philosophique*. Février 2001, p. 95-107.
- PUECH, Michel. « Les Catastrophes lentes. » *Le Portique*, n° 22, 2009, leportique.revues.org/2003.
- SHEENAN, Paul. « Road, Fire, Trees : Cormac McCarthy's Post America. » *Styles of Extinction : Cormac McCarthy's The Road*. Éd. Julian Murphet and Mark Steven. New York : Continuum Books, 2012, p. 89-108.
- TROTIGNON, Béatrice. « The Persisting Relic of Prayer in *The Road* by Cormac McCarthy. » *Revue Française d'Études Américaines*, n° 141, 2014, p. 197-209.
- WILHELM, Randal S. « "Golden chalice, good to house a god" : Still Life in *The Road*. » *The Cormac McCarthy Journal*, n° 6, Automne 2008, p. 129-146.
- WINTHROP, John. *A Modell of Christian Charity*. Collections of the Massachusetts Historical Society. Boston, 1838, 3rd series, p. 31-48.

NOTES

1. Nous entendons ici la science-fiction telle que définie par l'un de ses maîtres, Philip K. Dick : « C'est notre monde disloqué par un certain genre d'effort mental de l'auteur, c'est notre monde transformé en ce qu'il n'est pas ou pas encore. Ce monde doit se distinguer au moins d'une façon de celui qui nous est donné, et cette façon doit être suffisante pour permettre des événements qui ne peuvent se produire dans notre société – ou dans aucune société connue présente ou passée. Il doit y avoir une idée cohérente impliquée dans cette dislocation ; c'est-à-dire que la dislocation doit être conceptuelle, et non simplement triviale ou étrange – c'est là l'essence de la science-fiction, une dislocation conceptuelle dans la société en sorte qu'une nouvelle société est produite dans l'esprit de l'auteur, couchée sur le papier, et à partir du papier elle produit un choc convulsif dans l'esprit du lecteur, le choc produit par un trouble de la reconnaissance. Il sait qu'il ne lit pas un texte sur le monde véritable » (Dick 25-27).
2. « like pilgrims in a fable » (McCarthy 3).
3. Ce que Jean-Paul Engélibert appelle « la perspective théologique de McCarthy » (Engélibert 18).
4. « Vous êtes la lumière du monde. Une ville ne se peut cacher, qui est sise au sommet d'un mont », évangile selon Mathieu 5:14. Il s'agit de la parabole biblique dite du sel de la terre tirée

du Sermon sur la montagne. La métaphore renvoie bien entendu aussi à John Winthrop, gouverneur de la Colonie de la baie du Massachusetts, évoquant cette idée de peuple élu de Dieu dans sa célèbre métaphore « City upon a Hill » pour dire que la communauté puritaine de Nouvelle-Angleterre avait été choisie comme modèle pour les autres communautés du monde et que le sol américain n'était autre qu'un nouvel Israël, terre élue et bénie de Dieu vouée à une mission particulière, une mission divine (*A Modell of Christian Charity*, 1630).

5. Il est intéressant de noter que le roman débute par un voilement du monde : « Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world » (3).

6. C'est bien une apocalypse que McCarthy décrit, documente et dissèque, une apocalypse telle qu'elle est mise en mots par Jean : « Il se fit un violent tremblement de terre, et le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune devint toute entière comme du sang, et les astres du ciel s'abattirent sur la terre et le ciel disparut » (Apocalypse de Jean 6 : 12-13).

7. « they hummed of mystery » (287).

8. Les correspondances entre le style employé par McCarthy et celui de la Bible ont été limpiment tracées par Charles Alter, qui a pu noter les parataxes, les simplicités phonétiques ou encore les monosyllabes qui reprennent le cadre formel du récit biblique. Par ailleurs, ce travail exhaustif de recension inspire aussi l'article de Béatrice Trotignon qui vient éclairer de manière très convaincante les soubassements théologiques du roman de McCarthy. Son étude revient par exemple sur les différentes occurrences du terme "Dieu" dans le roman, liste sur laquelle nous ne reviendrons donc pas ici (Trotignon 200).

9. « like the last host of christendom » (McCarthy 16).

10. Cette nouvelle apparition divine est décrite dans l'Apocalypse de Jean (1 : 17) : « À sa vue, je tombai à ses pieds, comme mort ; mais il posa sur moi sa main droite en disant : "Ne crains pas, je suis le Premier et le Dernier" ». De manière saisissante, la seule allusion à la catastrophe du roman de McCarthy est son heure, « 1:17 » (McCarthy 52).

11. Cette proximité littéraire avec Eliot n'est pas fortuite et dépasse les descriptions de paysages. Dans nos analyses suivantes, nous aurons l'occasion d'évoquer la portée spirituelle et religieuse qui unit les deux œuvres. Nous renvoyons en outre à l'article de Paul Sheenan (2012) pour d'autres liens entre McCarthy et Eliot.

12. Les particules cendreuse contaminent jusqu'aux poumons du père, le condamnant à une mort inéluctable, sa vie ne tenant elle aussi qu'à un souffle : « The ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds to and fro in the void. Carried forth and scattered and carried forth again. Everything uncoupled from its shoring. Unsupported in the ashen air. Sustained by a breath, trembling and brief » (11).

13. « all was burnt to ash » (14).

14. Pour le philosophe, la figure de la ruine symbolise en effet la quintessence de l'Histoire, la marque d'un passé qui entre en collision avec le présent (Benjamin 178).

15. « a corpse in a doorway dried to leather » (12).

16. Chris Danta propose lui aussi un parallèle entre le gris de McCarthy et celui de Beckett : « McCarthy pays tribute to Beckett in *The Road* by building a story around the anti dialectical and non luminous aspect of the color gray—by invoking the *noir gris* or the "ash grey" of being ». Mais il voit en McCarthy une « vibration purement humaine » qu'il ne retrouve pas chez Beckett (Danta 13).

17. Cette défaite de la langue est analysée avec acuité par Sylvie Bauer : « L'absence de ponctuation participe à l'impression que le langage se déroule une fois encore sans arrimage, comme si toute syntaxe structurante faisait défaut » (Bauer 104).

18. Voir son article « Les Catastrophes lentes » (cité par Engélibert 122).

19. « Is your name really Ely? / No » (McCarthy 171).

20. Dans son lien au texte littéraire, Michel Morel définit cette forme de tension dite « d'injonction paradoxale » comme un oxymore métaphorique, ou encore une pratique bipolaire qui se veut « auto-évidente » (Morel 19, 21-29, 34-35).
21. « Barren, silent, godless » (McCarthy 4).
22. « Oceans, mountains. The ponderous counterspectacle of things ceasing to be. The sweeping waste, hydroptic and coldly secular » (274).
23. « No godspoke men. They are gone and I am left and they have taken with them the world » (32).
24. Son poème se lit comme une litanie rituelle associant liturgie sacrée et mystique profane.
25. « Au commencement était le Verbe/et le Verbe était auprès de Dieu/et le Verbe était Dieu » (Jean 1 : 1-2).
26. « We might rightly identify McCarthy as a mystical writer, a spiritual author who venerates life in all its forms, who believes in a sense of being and order deeper than that manifested in outward show and pretense of human individuality » (Arnold, « McCarthy and the Sacred » 216).
27. « They went on » (234) ; « They went on » (235) ; « They went on » (236) ; etc.
28. « He was as burntlooking as the country, his clothing scorched and black. » (McCarthy 49)
29. La Nature Morte chez McCarthy a été mise en avant avec une grande clairvoyance par Randal S. Wilhelm dans son article de 2008 sur *The Road* (p. 130 en particulier).
30. « a tortured ambiguity » (Frye 185).

RÉSUMÉS

Cet article s'attache à décrire et comprendre le point de vue religieux dans *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, et explore comment, à travers métaphores et images bibliques, s'y développe une vision singulière de l'apocalypse. Trouver Dieu dans un monde sans dieu est au coeur du projet de McCarthy. Le motif des cendres, ici privilégié, rend compte de l'aspiration théologique de ce texte et de la manière dont une nouvelle liturgie eschatologique s'y fait jour à travers la réinvention de la Sainte Trinité.

This article focuses on Cormac McCarthy's religious viewpoint in *The Road* (2006) and highlights the biblical metaphors and images that bring about a new vision of the apocalypse. Finding God in a godless world lies at the core of McCarthy's project. Through the motif of the ashes, this essay studies McCarthy's theological aspiration and the emergence of a new eschatological liturgy thanks to a reinvented Holy Trinity.

INDEX

Mots-clés : Cormac McCarthy, apocalypse, chrétienté, cendres, exceptionnalisme étasunien, hiérophanie

Keywords : Cormac McCarthy, apocalypse, Christendom, ashes, American exceptionalism, hierophany

AUTEUR

YVES DAVO

Université de Bordeaux