

The Road

John Hillcoat, 2009

l'essentiel c'est le trivial



Compétences mobilisées

- Analyser le style d'un écrivain essentiel en étudiant un roman ou des extraits d'icelui.
- Confronter des points de vue sur l'humanité (rapport aux autres, à la nature, à son père, à l'absence, à la peur de l'Autre...) en s'aidant de textes fondateurs (la Bible, le Mythe de la caverne...).
- Etudier le travail de MacCarthy sur la représentation : celle du manque et de l'absence, des ruines de constructions humaines...
- Voir un film en utilisant des outils d'analyse (composition de l'image, progression narrative et suspense, utilisation de couleurs, jeux sur les flash-back...) pour en formuler un discours critique.

Branches concernées

- **Anglais** (l'œuvre de Cormac MacCarthy, le style, le point de vue narratif, les dialogues, les thèmes, la morale, la littérature de survie, la dystopie)
- **Géographie** (influence du milieu sur les sociétés et les individus, le sud-ouest des Etats-Unis, les mythologies de la route et de la frontière, les phénomènes climatiques)

Pourquoi travailler le roman *The Road* (2006) de MacCarthy en classe d'anglais ?

La première raison tient au statut de Cormac MacCarthy (1933-auj.), un des plus grands romanciers de la littérature américaine contemporaine. L'écriture de *The Road*, publié en 2007, lui a valu le Prix Pulitzer, tandis que l'autre prix littéraire américain le plus prestigieux, le National Book Award, lui avait été attribué en 1992 pour son roman *All the Pretty Horses*. Ces deux livres ont été adaptés au cinéma, tout comme son *No Country for Old Men*, par les frères Coen. C'est dire si la fiction de MacCarthy a ce pouvoir de toucher les lecteurs comme les spectateurs.

The Road concilie le poids d'une thématique riche, pertinente dans notre rapport au monde et universelle (les rapports père-fils, le devenir de l'humanité dans une terre dévastée, la foi...) avec un travail sur le style ciselé, épuré (courts paragraphes, refus de l'hypotaxe), dont la simplicité désoriente encore plus notre réaction face à la condition humaine post-apocalyptique dépeinte.

La deuxième raison est que l'adaptation éponyme du roman par John Hillcoat et son scénariste Joe Penhall est particulièrement réussie, peut-être parce qu'elle reste très proche du texte original (personnages, dialogues, péripéties). On pourra donc se représenter davantage les sensations qui se dégagent de cette histoire (grâce à la couleur délavée du film et aux spectaculaires visions de la désolation) et repérer le travail d'adaptation effectué. Du coup, l'objet filmique et le roman dont il est tiré se révèlent assez interchangeables, ce qui facilite les débats en classe sur le fonctionnement de notre société, notre regard sur les minorités, notre rapport aux autres et à la nature, nos interrogations humaines sur la foi, la culpabilité et l'amour.

a) De quoi parle le roman ?¹

Les objets au centre : l'essentiel c'est le trivial

Le film est le récit d'une catastrophe (suggérée dans première scène du film), voire de ses conséquences : une dizaine d'années plus tard, un homme sur la route, seul avec son fils, persiste à se rendre au sud, là où il ferait encore chaud, mais tout est détruit, brûlé, pillé. Tout un coup, dans leur vie, de minuscules objets prennent une dimension extraordinaire : des chaussures, une bouteille de Coca, un miroir, une couverture, des morilles, un caddie... Si bien que, pris un à un, chacun de ces objets devient métonymique de leur importance, ce n'est pas l'objet lui-même qui importe mais les potentialités de leur utilisation, ainsi que leur raison d'être au monde. Dans ce contexte post-apocalyptique, chacun d'entre eux se charge donc de significations, insoupçonnées dans le paradigme du quotidien des lecteurs, et soulève des interrogations sur les utilisations qu'en font nos sociétés.



Pages 21-23 : le père trouve une bouteille de Coca au fond d'un distributeur et la laisse boire entièrement à son fils. Quel commentaire cette scène fait-elle sur l'héritage de notre présente civilisation à la postérité ?

L'environnement

Père et fils tentent de survivre dans ce monde sans plus d'animaux ni flore, et sans plus de nourriture. Un roman sur l'écologie ? Pas sûr. Il est certain que l'univers dans lequel tente d'avancer le couple force les lecteurs à se questionner sur la gestion des ressources terrestres. Mais les descriptions de la terre dévastée ne s'accompagnent d'aucun propos du narrateur. Charge donc à chaque lecteur de se faire une opinion.

L'absence de noms

Nommer les choses permet de maîtriser son environnement. Mais quand cet environnement est totalement détruit, pour on ne sait quelle raison d'ailleurs, cela devient de plus en plus compliqué. "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." ; 93).

Même les relations entre le père et son fils survivants sont ambiguës par l'absence de prénoms. Ni l'un ni l'autre ne sont nommés (à l'instar du vieil homme qui refuse de leur dire son nom) et, dans le texte, MacCarthy appelle beaucoup plus souvent le père "the man" que "the father", "the boy" que "le fils".

Analyser le dialogue du vieil homme rencontré sur la route à la page 182 :

I'm just on the road the same as you. No different.

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 is was me. I could be anybody. I think in times like these the less said the better.

Manger ou être mangé ? Propos sur le cannibalisme

Dans l'Histoire passée, les représentations des tribus barbares par les Européens les dépeignaient volontiers en cannibales. Aujourd'hui, le cinéma a remplacé l'anthropophage par la figure du mort-vivant ("We're the walking dead in a horror film", répond la mère au père dans une analepse page 57). Dans *The Road*, le traitement de ce thème se fait à travers la peur du tandem d'être attrapé par des groupes d'autres survivants affamés : "Sooner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They'll rape him. They are going to rape us and kill us and eat us and you wont face it." (58). Ainsi que par deux scènes traumatisantes (celles du bébé fait à la broche et celle des esclaves enfermés dans le garde-manger). Comme le film *Soylent Green* (1973) de Richard Fleischer, *The Road* pose une question capitale touchant à un des derniers tabous de notre société judéo-chrétienne : peut-on manger son semblable ? La femme enceinte que le duo croise laisse présager un sort insupportable réservé aux enfants : peut-on manger sa propre chair pour survivre ?

Face à l'absurdité de la situation, la tentation du suicide

La tragique fin de l'épouse est plus explicite dans le film que dans le roman (un paragraphe de cinq lignes à la page 32 et cette phrase énigmatique "She was gone and the coldness of it was her final gift." ; 60).² Mais elle pèse tout autant sur le fils : "I wish I was with my mom. [...]. You mean you wish that you were dead. Yes." (56).

Travaillé par la culpabilité et le doute ("If only my heart were stone" ; 10), le père n'est pas sans céder au désespoir. Il s'adresse à son dieu en utilisant un "you" pas clairement identifiable : "He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have

¹ Les renvois font références aux pages de l'édition Picador 2006.

² On hésitera à considérer la dernière métaphore comme une ironie. Peut-être est-ce du cynisme pour dire que, malade ("his pale bride" (17)), l'épouse ne voulait pas être un fardeau pour les deux restants et qu'elle s'est sacrifiée pour les laisser partir : "In his dream she was sick and he cared for her. The dream bore the look of **sacrifice** but he thought differently. He did not take care of her and she died alone somewhere in the dark and there is no other dream nor other waking world and there is no other tale to tell." (32 ; c'est moi qui souligne).

you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God." (10).

C'est le père qui suggère, avec son histoire de balles dans le pistolet, l'idée du suicide à son fils. Mais ce sera en cas d'ultime recours, si père et fils sont séparés ("That boy was all that stood between him and death." ; 29) ou si le fils tombe entre les mains des survivants cannibales ("He watched the boy sleeping. Can you do it? When the time comes? Can you?" ; 28). Auparavant, le père avait parlé avec son épouse de la possibilité de se supprimer : "The hundred nights they'd sat up arguing the pros and cons of self destruction with the earnestness of philosophers chained to a madhouse wall." (60)

Une fin optimiste ? l'enfant

Le personnage du père est emblématique de la foi : tantôt il rappelle à son fils l'importance de leur mission, porter le feu, dans les moments difficiles, tantôt il cède aux idées noires. Bien sûr, la différence entre ce qu'il dit et ce qu'il pense est moins explicite dans le film que dans le roman. Mais *The Road* suggère tout de même l'existence d'un dieu : "He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke." (3)



Contrairement au pistolet, dont l'utilisation possible fonctionne comme un élément de suspense dans l'intrigue, la fin du roman montre une lueur d'optimisme : le fils est adopté par une famille unie, croyante et pas anthropophage. Comme dans *Children of Men* (2006) d'Alfonso Cuarón, l'avenir de ce monde détruit réside dans un enfant, et (donc) dans la possibilité de la régénération.

Analyser les trois derniers paragraphes du roman pour y déceler un point de vue optimiste sur le monde et sur l'homme (dimension symbolique, surprenante adresse à un "you"-lecteur...).

b) Comment c'est écrit ?

L'écriture, les dialogues : une telle simplicité qu'elle pousse à l'allégorisation

Entre le théâtre de Becket (pour la rapidité des répliques et le dépouillement, l'évidence, sans la tonalité comique absurde), les dialogues de Salinger (les tirades désarmantes de la petite soeur d'Holden dans *The Catcher in the Rye*)³, et ceux de Steinbeck (Lenny et George dans *Of Mice and Men*)⁴ et ceux de (souvent constitué d'écholalies (reprises systématiques des paroles ou fins de phrases de l'interlocuteur), voire de répétitions automatiques (les "It's okay" du père comme du fils).

Par exemple, soit l'extrait suivant aux pages 288-9 :

When you wake up coughing you walk out along the road or somewhere but I can still hear you coughing.

I'm sorry.

One time I heard you crying.

I know.

So if I shouldnt cry you shouldnt cry either.

³ La question que pose le fils à son père "But who will find him if he's lost? Who will find the little boy?" (300) fait penser à la préoccupation d'Holden pour les canards de Central Park.

⁴ "I have you." (56)

Okay.
Is your leg going to go better?
Yes.
You're not just saying that.
No.
Because it looks really hurt.
It's not that bad.
The man was trying to kill us. Wasnt he.
Yes. He was.
Did you kill him?
No.
Is that the truth?
Yes.
Okay.
It that all right?
Yes.
I thought you didnt want to talk.
I dont.

La pauvreté du style en dit long sur l'état de fatigue des marcheurs. Même les règles de ponctuation (apostrophes, point d'interrogation) ne sont pas tout le temps respectées. En outre, l'absence de sources locutoires peut nous perdre dans l'attribution des répliques, qui en deviennent interchangeables. Par sa dimension dialogique, le roman prend l'allure d'un texte philosophique.

Le titre

On se demandera quelle est la signification du titre, en recourant aux interprétations que les élèves donnent à ce Signifiant. Stylistiquement, on insistera sur la volonté de l'écrivain de faire de la route le personnage principal du récit, par exemple en mettant "the road" en situation de sujet actif des verbes : "The road beyond ran along the crest..." (14).

c) L'adaptation

Même s'il s'agit d'une adaptation fidèle, certaines différences subsistent entre le roman et le film. Ainsi, la scène du bébé à la broche n'est pas portée à l'écran, le cannibalisme étant déjà très explicite. En outre, le film offre plus de place à la maman (incarnée par Charlize Theron à l'écran), et permet de mieux faire comprendre sa disparition volontaire (dans l'obscurité) en lui donnant une dimension sacrificielle.

Une différence majeure est que le film recourt à la voix du père pour commenter la situation, alors que, si la focalisation interne est utilisée dans le roman, jamais le narrateur omniscient ne fait de réflexion, ni ne module (par des adverbes) ou ne laisse transparaître un jugement de valeur sur ce que vivent ou pensent ses personnages.

Enfin, texte et film jouent sur le contraste avant-après la catastrophe à l'aide de flash-back, ce qui se traduit visuellement à l'écran par davantage de couleurs dans les analepses ("And the dreams so rich in color" (20)), au lieu des tons gris ternes, délavés qui dominent l'histoire.

Du matériel supplémentaire (séquences ou powerpoint) peut être demandé à frank.dayen@vd.educanet2.ch