



HAL
open science

No Country For Old Men (Cormac McCarthy, 2005/Joel et Ethan Coen, 2007) : le mal évoqué, incarné et... mythifié ?

Karine Hildenbrand

► To cite this version:

Karine Hildenbrand. No Country For Old Men (Cormac McCarthy, 2005/Joel et Ethan Coen, 2007) : le mal évoqué, incarné et... mythifié?. L'adaptation cinématographique : premières pages, premiers plans, pp.99-110, 2014, 2849341541. hal-03660660

HAL Id: hal-03660660

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03660660>

Submitted on 11 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

No Country For Old Men (Cormac McCarthy, 2005/Joel et Ethan Coen, 2007) : le mal évoqué, incarné et... mythifié ?

Karine Hildenbrand, université de Nice, laboratoire LIRCES

No Country for Old Men de Cormac McCarthy fut publié en 2005 et connut un succès immédiat. Joel et Ethan Coen travaillèrent sur les épreuves du livre, ce qui explique la sortie du film seulement deux ans plus tard. Cette adaptation leur valut un succès critique et commercial sans précédent. Le romancier et les réalisateurs ont en commun de nombreux thèmes, parmi lesquels le territoire comme personnage à part entière, la violence, le désenchantement, l'ironie et les mythes américains.

L'intrigue se centre sur la gigantesque course-poursuite que se livrent Llewelyn Moss (détenteur d'un magot laissé à l'abandon après un règlement de compte meurtrier entre vendeurs de drogue), Anton Chigurh (chargé de récupérer l'argent) et le Shérif Bell (qui suit leurs traces avec un temps de retard mais espère trouver Llewelyn avant Anton). Ce résumé ne fait pas justice au livre et à son adaptation, qui s'attachent à redéfinir la société américaine moderne et en interrogent les mythes fondateurs.

La diégèse se fonde sur une tension sensible dès l'ouverture : d'abord le récit nostalgique d'un vieux shérif texan qui fait le constat désabusé d'un monde moderne où règne une violence qui lui échappe ; puis les meurtres successifs d'un shérif assistant et d'un automobiliste. Au portrait psychologique succède l'action brutale, à la contemplation l'action.

Les cinq premières pages du roman et les cinq premières minutes du film sont marquées par la disjonction : le Bien est en retrait, le Mal tout-puissant. Cette ouverture paradigmatique me permettra d'examiner comment la tension narrative se met en place dans le roman et dans le film. Mon ambition sera de montrer que les codes littéraires et filmiques procèdent par échos et glissements pour revenir sans cesse à la question des origines de la création comme de la destruction.

Évocation du mal moderne par le vieux shérif

Glissements sémantiques et emprunts littéraires

Le roman de Cormac McCarthy s'ouvre *in media spiritus* : deux pages rédigées à la première personne du singulier. S'agit-il d'un monologue intérieur, d'une adresse au lecteur, d'un prologue à valeur morale ? La question est d'autant plus complexe que cette voix, graphiquement identifiable (puisqu'elle est toujours en italiques), ouvre chaque chapitre et prend une importance grandissante sur la narration omnisciente – au point qu'elle constituera entièrement le treizième et dernier chapitre. On serait alors tenté de lui attribuer une fonction

de chœur antique, qui suit et commente le récit tout à la fois. Mais cette hypothèse doit être écartée aux deux tiers du roman lorsque le narrateur s'avère être partie prenante de l'intrigue : il mentionne ses conversations avec Loretta (identifiée comme la femme de Bell, 70) à l'ouverture du chapitre VII (195) et reprend le récit omniscient exactement là où il s'est arrêté en commentant la déclaration de Carla Jean : « I had to take her at her word » (ch. IX, 248). Il ne fait alors plus aucun doute c'est le shérif Bell qui parle.

McCarthy joue de cette voix narrative pour alterner distance et proximité. La première personne du singulier favorise l'identification au narrateur. Cet effet est cependant doublé d'une distance immédiate créée par la teneur même des premières lignes: « I sent one boy to the gas chamber at Huntsville. One and only one. My arrest and my testimony » qui souligne le caractère exceptionnel et sinistre de l'événement. Le récit prend alors une valeur de confession. Nous glissons dans l'ordre de l'intime, et cette deuxième hypothèse est étayée par le recours au « you » qui marque l'adresse à un interlocuteur, comme dans la proposition suivante : « I can tell you right now I never did have no great desire to visit him ». Mais l'hypothèse ne tient pas longtemps, car ce « you » est utilisé pour sa valeur générique de « on » bien plus que comme une deuxième personne du singulier : « I always knew that you had to be willin to die to even do this job ». L'utilisation ambiguë des pronoms permet au romancier d'exploiter les infimes possibilités du monologue intérieur pour dérouter le lecteur.

Le vieux shérif évoque le meurtre d'une adolescente de 14 ans par son petit ami qui n'avait d'autre mobile que... le désir de tuer¹. Il se remémore l'absence de remords de l'assassin de 18 ans et son indifférence à être envoyé en Enfer. Il s'interroge : « What do you say to a man that by his own admission has no soul ? Why would you say anything? I've thought about it a great deal » (3-4). Le shérif, témoin désemparé d'une violence moderne qui le dépasse, médite sur ce monde nouveau, où le mal ignore la transcendance. Les termes « believe », « Hell » et « soul » viennent ponctuer un monologue marqué par l'incompréhension (« I dont know what to make of that. I surely dont ») et le renoncement (« I wont do it again », « I wont do that »). Le premier vers du poème de Yeats (« Sailing to Byzantium », 1928) qui donne son titre au roman évoque lui aussi la mort, l'éternité de l'âme et l'inadéquation temporelle. Le monologue de Bell fait résonner ces préoccupations. Il manifeste son désir de s'abstraire d'un monde qu'il ne comprend plus guère et dont il pressent la transformation radicale. Le meurtre évoqué plus tôt n'est que le symptôme annonciateur du mal à venir, décrit en termes allégoriques :

¹ « And he told me that he had been plannin to kill somebody for about as long as he could remember », 3.

Somewhere out there is a true and living prophet of destruction and I dont want to confront him. I know he's real. I have seen his work. I walked in front of those eyes once. I wont do it again. I wont put my chips forward and stand up and go out to meet him.

Le discours interne s'apparente à un sermon. Il en utilise la rhétorique faite de questions, de répétitions et de visions alarmistes. Il s'appuie sur une temporalité particulière qui couvre passé, présent et futur (évoquant tout à la fois les derniers vers du poème de Yeats : « Of what is past, or passing, or to come » et les trois protagonistes du récit : Bell, Moss, Chigurh). Il se clôt sur une image de pari qui convoque le mythe de Faust. Le diable incarné serait parmi nous et roderait sur cette terre pour s'emparer de nos âmes.

L'entrée dans le roman est faite par le biais d'une voix. L'écriture y décline les formes de l'oralité : contractions, redondances, expressions populaires et syntaxe parlée avec, par exemple, élision du sujet ou phrases non verbales². Elle travaille en particulier deux traditions religieuses – la confession et la prophétie. D'un côté le témoignage intime, l'introspection, l'aveu d'échec. De l'autre l'annonce de l'avènement du Mal, avec sa rhétorique du sublime (mélange d'effroi et de poésie). Mais plutôt que de souligner ces contradictions, Mc Carthy utilise la focalisation interne pour procéder par glissements subtils et teinte l'ensemble du discours d'une nostalgie têtue. Cette écriture précise et hypnotique, met en scène une sorte de flottement caractéristique du monologue intérieur tandis que le recours aux mythes anciens et à un système de valeurs qui semble n'avoir plus cours (de l'aveu même du locuteur) donne à la voix un caractère fantomatique. On s'interroge sur le pouvoir et la fiabilité de cette voix qui laisse l'interprétation en suspens et incite à lire plus avant pour déterminer son rapport à la narration omnisciente.

Le western comme mythe des origines

Dans le film des frères Coen, l'ouverture procède aussi par glissements, notamment au travers d'une désynchronisation progressive de l'image et du son. Le son, c'est celui d'une voix off qui résonne quelques secondes sur un écran noir où se succéderont ensuite plusieurs plans fixes sur les plaines désertiques du Texas. C'est une voix nuancée, légèrement éraillée, avec cette rythmique particulière aux gens du sud des Etats-Unis. Une voix trainante, lasse, au souffle fatigué et à l'émotion contenue qui se brise parfois sur des silences. Certains spectateurs auront peut-être reconnu le timbre de Tommy Lee Jones, mais cette identification ne renseigne pas sur le personnage qui parle³. La voix off ne prendra corps que bien plus tard

² « He'd been datin this girl, *young as she was* » ; « They say the eyes are the window to the soul » ; « *Said* he knew he was goin to hell *Told* it to me out of his own mouth » 3 et 4, mes italiques.

³ Elle convoque cependant la mythologie de l'acteur : un texan qui s'est d'abord illustré dans des films d'actions musclés avant de varier considérablement sa palette, qui se moque souvent de son âge avancé (*Men in Black*,

lorsque le shérif Bell apparaîtra à l'écran pour la première fois (26') – longue silhouette fatiguée au visage parcheminé, à l'expression désabusée, à la démarche lente et au regard aigu. Dans le roman, la voix textuelle ponctue le récit omniscient. Ici elle ne s'élève qu'à l'ouverture et fait fonction de prologue. Les frères Coen ont souvent recours à cette technique dont l'impact est double :

La voix *off* met en condition le spectateur en le préparant à ce qu'il va voir. Elle crée de la fiction et, en même temps, produit un effet de réel : nous nous tendons vers la toile (l'écran) pour mieux écouter. L'image « contient » ce conteur dont nous ne pouvons nous soustraire tant il nous envoûte.⁴

L'entrée dans la fiction est douce. Une forme d'intimité organique se crée avec cette voix dont nous guettons les moindres inflexions et dont le rythme nous berce. C'est ce que Michel Chion nomme la fonction « maternelle » de la voix : une voix sans-lieu qui nous ramène au stade archaïque (gestation) et qui est tout et partout. Une voix « acousmatique » dont les pouvoirs sont au nombre de quatre : ubiquité, panoptisme, omniscience et toute-puissance⁵. Ce dispositif narratif évoque la tradition du film noir, où une voix *off*, souvent partie prenante de l'histoire, est néanmoins perçue comme le démiurge du récit qu'elle nous donne à voir.

Cette convention narrative est ici contredite par les fêlures d'une voix qui exprime son inadéquation à la société moderne. Le narrateur se présente comme shérif (3^{ème} mot du récit), lui-même fils et petit-fils de shérif. Il retrace un héritage patriarcal sur un territoire géographique précis (« Plano », « Comanche County », « Huntsville »). Il se réfère à une généalogie de shérifs qui forment son panthéon (« Jim Scarborough », « Gaston Boykins »). Ces « old timers » (le terme est repris trois fois) se distinguent parce qu'ils font l'objet de récits (« I always liked to hear about the old-timers. Never missed a chance to do so ») où ils n'ont jamais recours aux armes à feu. Le shérif mesure la distance qui le sépare de ces illustres modèles dans un contexte de plus en plus violent : « Can't help but wonder how they'd have operated these times ». La voix reprend ensuite, dans une version fidèle et condensée, le monologue d'ouverture du roman avec ses interrogations, ses doutes et ses négations – exception notable faite de la vision d'un « prophète exterminateur » venu sur terre. Peut-être cette image serait-elle excessive à l'oral. Sans doute éveillerait-elle la méfiance du spectateur contemporain, coutumier des personnages de prédicateurs charlatans⁶ et des voix *off* qui trahissent ou manipulent⁷.

Space Cowboys) et aborde la question de la rédemption et de la frontière dans le premier (et remarquable) film qu'il réalise pour le grand écran : *Trois enterrements* (2005).

⁴ Olivier Astruc, *Le Cinéma des frères Coen*, 216.

⁵ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, ch. I, « l'acousmètre », 29-41.

⁶ *Elmer Gantry*, joué par un formidable Burt Lancaster.

⁷ *Sunset Boulevard*, *The Honeypot*...

Mais revenons à l'image : un lever de soleil sur le désert du Texas, filmé en plan large. Le paysage est désolé. Des poteaux électriques de guingois, une herbe jaunie qui recouvre l'immense étendue tantôt vallonnée, tantôt désespérément plate, où les silhouettes d'imposantes montagnes découpent une ligne d'horizon brumeuse dans le lointain. Aucun signe de vie sur cette pampa uniforme filmée en plans fixes, mais des traces de mouvement, telle que l'ascension du soleil à chaque changement de plan : le ciel rouge et bleuté s'éclaircit, la plaine est découpée en zones d'ombres et de lumière avant d'être écrasée par la lumière blanche du matin. Une légère brise se lève. Quelques signes évoquent la présence de l'homme : fils barbelés qui délimitent la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique ; éolienne lentement mue par le vent. L'image et la voix pointent vers un passé glorieux et révolu, où des shérifs intègres et pacifiques évoluaient dans les décors sublimes de Monument Valley. Le western classique forme une présence spectrale à l'arrière plan du film. Cette évocation du genre a une valeur semblable à la voix narrative du roman. C'est une référence et un contrepoint, une codification obsolète à l'aune de laquelle se mesurera la suite de la diégèse. Son et image développent une thématique commune de la trace, du vestige et de la nostalgie.

En termes de rythme, le son est d'abord subordonné à l'image. L'assertion d'une voix toute-puissante est confirmée par le choix de montage, où chaque changement de plan se fait à la faveur d'une pause dans le discours. La voix fait sens et ordonne l'image. Or ce bel agencement se dérègle progressivement. Un premier changement de plan s'effectue au beau milieu d'une phrase : « Some of the old-time sheriffs [*coupe*] never even wore a gun ». Le rythme régulier reprend, mais se dérègle ensuite plus nettement lorsqu'il est question du jeune meurtrier :

He killed a 14 [*coupe*] -year-old girl. Paper said it was a crime of passion [*coupe*] but he told me [*coupe*] there wasn't any passion to it. Told me [*coupe*] that he'd been planning to kill somebody for about as long as he could remember.

La voix est comme débordée par l'image. Les plans de coupe s'en désynchronisent et s'enchaînent avec rapidité. Puis la caméra entame un lent travelling gauche qui s'achève sur une voiture de police dans laquelle un jeune shérif fait monter un homme menotté. Son et image semblent coïncider à nouveau comme la voix déclare : « The crime you see now, it's hard to even take its measure ». Cette phrase, ajoutée pour l'adaptation, permet d'articuler les deux premières séquences filmiques. La voix de Bell se superpose à l'arrestation d'un homme de dos dont la puissance maléfique va bientôt être magistralement illustrée. Le tueur est sous nos yeux, désigné par un shérif invisible. Mais choisir cette interprétation, c'est négliger la valeur générique de la phrase, celle qui fait référence à « la criminalité de nos jours ». Voici selon moi une des clés du film des frères Coen. Une mise en scène simple (loin des prouesses visuelles et de la logorrhée verbale de *Barton Fink* ou du *Grand Saut*) aux possibilités

vertigineuses : combinaisons infinies de l'image et du son, variations du rythme filmique, esquisses de codes génériques ou de mythes insuffisants. L'interprétation circule entre les événements du scénario, leur valeur générique et leur portée symbolique⁸. Ce système devient incrémentiel lorsque les scènes se font écho.

Le mal à l'œuvre

Le monologue d'ouverture trouve son illustration dans la scène d'action quasi muette qui lui succède : deux meurtres de sang froid, exécutés par le même homme selon des modalités très différentes. La strangulation longue et détaillée d'un shérif dans un commissariat désert, puis la mise à mort expéditive d'un automobiliste à l'aide d'un instrument mystérieux. Le roman prend le parti de la surprise, avec une ouverture *in media res* : « The deputy left Chigurh standing in the corner of the office with his hands cuffed behind him » (5). La tension narrative repose sur le mystère qui entoure le meurtrier. Le texte oppose une profession à un nom propre énigmatique (comment se prononce-t-il ? quelle est son origine ?). L'individu porte un instrument singulier qui est mentionné à deux reprises. Son apparence d'abord, lorsque le jeune shérif tente de le décrire à son supérieur au téléphone : « some sort of thing like one of them oxygen tanks for emphysema or whatever (...) a hose that run down the inside of his sleeve and went to one of them stunguns like they use at the slaughterhouse » (5) ; sa redoutable efficacité ensuite, lorsque Chigurh exécute l'automobiliste : « the pneumatic hiss and click of the plunger sounded like a door closing. The man slid soundlessly to the ground, a round hole in his forehead from which the blood bubbled » (7). Le film s'attarde lui aussi sur cette arme déroutante : un premier plan de quelques secondes lorsque le shérif adjoint le pose sur le siège passager ; un second lorsque Chigurh le récupère et quitte le commissariat ; plusieurs autres comme il s'approche de l'automobiliste et le tue. L'instrument a été créé pour les besoins de film. C'est une bouteille cylindrique en métal surmontée d'un robinet d'où part un assez long tuyau rouge au bout duquel se trouve une sorte de bec, lui aussi en métal. Le tuyau, parfois enroulé, parfois traîné à terre, parfois brandi pour frapper, évoque la figure diabolique du serpent.

Ce deuxième pan de l'ouverture, stylistiquement très distinct du premier, en prolonge cependant les thèmes et les contradictions, notamment en travaillant le rythme et la tension. L'ironie dramatique impose une temporalité double aux meurtres. C'est d'abord la simultanéité d'action qui crée le suspense : le shérif tourne le dos à Chigurh qui s'avance vers lui pour enserrer son cou dans la chaîne des menottes. Le texte est écrit au prétérit. La syntaxe

⁸ Cf. scène de la station-service et le motif du pari pour la vie : « The man rang it up and stacked the change before him the way a dealer places chips » (53)

est simple, évitant les relatives au profit de la coordination « and ». Cette répétition crée un effet de brièveté et d'accumulation qui, associée à des allitérations en « s » et en « ch », met en valeur l'agilité de Chigurh : « In the same motion he sat and rocked backward and passed the chain under his feet and stood instantly and effortlessly » (5). Les gesticulations désespérées du shérif pour échapper à son emprise sont exprimées au travers de formes progressives et de sonorités dures : « The deputy was flailing (...) kicking over the wastebasket, kicking the chair across the room (...) he was gurgling and bleeding from the mouth » (6). Les phrases se font d'une précision clinique : « the deputy's right carotid artery burst (...) he lay jerking. Then he stopped moving altogether » (6). L'écriture, économe, réfute toute lecture empathique de la scène. L'adaptation filmique s'articule entre mouvement et fixité. Le shérif est filmé en plan américain tandis qu'un lent zoom avant fait la mise au point sur son visage. Pourtant, le regard du spectateur est attiré à l'arrière-plan droit, où une silhouette sombre et indistincte s'approche en silence. La masse noire se tient derrière le shérif assis, qui est soulevé de son fauteuil aussitôt après avoir raccroché sur ces mots : « I got it under control ». Pendant une courte seconde, le plan demeure fixe, comme pris de vitesse par l'assassin. Le shérif est propulsé à terre. Ses soubresauts désorganisés, filmés en gros plans fixes, débordent le cadre. Ils sont ponctués par le martèlement de ses bottes sur le sol, ses cris étouffés et le râle guttural de sa mort. Chigurh demeure silencieux et quasiment immobile. Sa tête forme le point fixe du demi-cercle dessiné par les bottes du shérif. Une contre plongée verticale effectue un lent zoom avant sur son visage difforme, figé par l'effort. L'assassin est caractérisé par une détermination stoïque qui se matérialise par la lenteur de la mise en scène à l'écran et par l'utilisation de verbes d'action au prétérit simple dans le roman : « (He) hauled back on the chain (...) only hauled the harder » (5 ; 6).

Cette strangulation sanglante génère l'effroi qui marquera ensuite chaque apparition de Chigurh. L'ironie dramatique est redoublée puisque le suspense repose sur l'anticipation du second meurtre. Dans le film, les rythmes s'inversent. À la vitesse sidérante de l'assaut et l'étirement presque insoutenable du corps à corps succède un ralentissement de l'action puis une exécution sommaire. La mise en scène joue sur le cliché filmique de l'interpellation du conducteur en infraction et en inverse les données : le conducteur est innocent et le policier n'en est pas un. L'expression rituelle « Step out of the car please sir » se charge d'une tension inédite. En obéissant, l'homme signe son arrêt de mort. Très lentement, Chigurh applique l'embout du tuyau sur le front de sa victime, un bruit d'agrafeuse retentit, le sang gicle et l'homme s'effondre. Le roman circonstancie chaque geste de Chigurh avant qu'il ne quitte le commissariat. Il utilise lui aussi la convention de l'infraction autoroutière pour donner un caractère extraordinaire à une situation anodine. Mais ce qui est notable dans la narration,

c'est sa constance rythmique. Le lecteur est pris dans la logique d'une écriture précise et froide : les points sont la seule ponctuation du texte, qui privilégie les phrases principales. L'absence d'apostrophes pour les négations, l'élision du « g » dans les formes gérondives et les multiples récurrences de la conjonction « and » créent le tempo presque mécanique de la prose. Le style évoque le protagoniste maléfique qu'il dépeint. Un personnage sans états d'âme, d'une efficacité terrifiante et sur son implacable lancée. Un meurtrier qui devance ses victimes (l'automobiliste a un temps de latence qui lui est fatal : « Chigurh could see the doubt come into his eyes (...) but it came too late » (7) ; la valise de billets dispose d'un émetteur qui permet de localiser Llewelyn) et attend paisiblement de les exécuter (Carson Wells, 173 ; Carla Jean, 254).

Force brute capable d'une infinie patience, la simple présence de Chigurh sous-tendra perpétuellement le récit d'une question obsédante : va-t-il tuer son interlocuteur ? Le texte et le film insistent sur l'expérience (« if it looked like a thing he'd practiced many times it was »/le personnage détourne le visage une seconde avant que le sang ne gicle), la puissance (« leaped into the air » ; « slammed both knees »/mouvements spectaculaires à l'écran) et l'insensibilité du personnage. Insensibilité à la mort d'une part, comme il s'adresse au cadavre de l'automobiliste pour lui expliquer : « I just didnt want you to get blood on the car » (7) ; insensibilité à la douleur ensuite. Chigurh est blessé à trois reprises et de plus en plus grièvement (poignets entamés par les menottes, jambe traversée d'une balle, fracture ouverte du bras). Le texte détaille les blessures mais n'évoque jamais les sensations physiques. Le caractère surnaturel du personnage émerge au travers de son détachement, comme après le dernier accident : « He held the arm and turned it and tried to see how badly it was bleeding. If the median artery were severed. He thought not » (261). Corps et esprit sont littéralement scindés. Chigurh défie le précepte chrétien de l'âme éternelle libérée de son enveloppe corporelle à la mort puisqu'il l'illustre... de son vivant. Sa monstruosité est mise en exergue par les caractéristiques animales qui lui sont attribuées. Il utilise un instrument destiné à tuer le bétail (indice du peu de crédit qu'il porte à la vie humaine). Il attaque le jeune shérif à la gorge et vise la carotide. Chigurh avère la vision de Bell dans le monologue d'ouverture : ce bas monde n'est plus humain. Il est livré à la sauvagerie de loups tels que les évoquait Hobbes.

Le film transforme la métaphore de la course sanguinaire en véritable action avec la longue séquence du chien qui poursuit Llewelyn pour le tuer et qui est stoppé par une balle de revolver au moment précis où il lui saute à la gorge. La remédiation du texte à l'écran passe par cette transmutation de l'abstrait au concret. Les images de Chigurh blessé permettent de véritablement incarner cette figure diabolique en en faisant un être de chair et de sang. Ses

apparitions à l'écran fonctionnent comme des trouées dans le flux filmique. Sa simple présence absorbe toute notre attention. Il fige et fascine à la fois. Cela vient en partie de la texture de sa voix. Un chuchotement rauque, à l'accent indéfinissable, qui fait tendre l'oreille. Cela vient aussi de son étrange rhétorique (il demande à Carson avant de le tuer : « if the rule you followed brought you to this, of what use was the rule ? »). Cela vient surtout de son apparence. Alors que le roman prend grand soin de ne pas décrire Chigurh physiquement, cette inconnue doit être comblée par le film. Elle l'est avec brio. C'est une silhouette massive qui porte toujours la même veste de jean et des bottes rouge sombre, au talon biseauté et à l'avant pointu. Cet accoutrement pourrait évoquer le western, il devrait avoir pour vertu de fondre Chigurh dans le décor. Or tout y dénote l'inadéquation.⁹ Le jean, visiblement neuf tant il semble raide, n'a rien en commun avec les tenues des texans, souples et délavées par l'usure. Les bottes, d'une couleur inhabituelle, sont impeccablement cirées, comme si la poussière n'avait pas de prise sur elles. Enfin, le chapeau est remplacé par une coiffure des plus improbables : les cheveux noirs et épais sont séparés par une raie sur le côté. Ils forment un carré qui couvre les oreilles et descend sur la nuque et sont coiffés vers l'intérieur. Les traits de Javier Bardem sont comme épaissis par ce casque de cheveux. Son teint est blafard, ses yeux noirs sont tantôt rétrécis sous la lumière du soleil, tantôt étrangement fixes. Et c'est selon moi la seconde trouvaille du personnage : sa physionomie indéchiffrable.

Le tout premier son qu'il émet est un bref soupir après avoir tué le shérif. Le gros plan sur son visage, extatique, semble donner une clé à la compréhension du personnage : la jouissance qu'il éprouve à tuer. Cette impression est confirmée par la pause qui suit le meurtre de l'automobiliste. Un plan d'une ou deux secondes où Chigurh de dos regarde le corps à terre. Mais la dynamique du film repose ensuite sur un évitement des meurtres : l'homme de la station service et la réceptionniste du *trailer camp* sont épargnés ; Chigurh rabat un rideau de douche devant un bandit qu'il va tuer ; il tire sur Carson dont nous ne voyons pas le cadavre et l'exécution de Carla Jean a lieu hors champ. D'autre part, Chigurh évite scrupuleusement le sang des autres¹⁰. Il ne veut pas laisser d'indices sur la scène de meurtre ou sur ses vêtements, mais sa méticulosité confine à l'aversion. Enfin, ses expressions ne correspondent jamais au contexte. Pour convaincre l'automobiliste de sortir de sa voiture, il essaie de sourire dans une grimace crispée. Sa raideur physique, ses yeux noirs et fixes, son sérieux lui donnent un aspect mécanique. Chigurh est inhumain parce qu'il ne sait (ou ne se soucie pas de) s'adapter à autrui. Cette caractéristique passe par le choix de la fixité à l'écran.

⁹ Sonya Topolnisky en fait l'analyse très convaincante dans « For Every Tatter in its Mortal Dress : Costume and Character in *No Country for Old Men* » in *No Country for Old Men : From Novel to Film* (114-116).

¹⁰ Il pose ses pieds sur le lit pour éviter que le sang de Carson ne macule ses bottes et lui et vérifie ses semelles en sortant de chez Carla Jean.

Chigurh fige ses interlocuteurs, il est très souvent filmé en plans fixes et s'il n'est pas immobile, il se meut avec lenteur. Selon Bergson, le comique est « du mécanique plaqué sur du vivant ». Chigurh redéfinit l'effroi comme « de l'humain plaqué sur du diabolique ». Cette contradiction fondamentale suscite un fourmillement d'interprétations, qui toutes demeurent partielles. En termes de genre, Chigurh emprunte aussi bien aux méchants du western, du gangster que du film d'horreur¹¹. Il évoque également Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur* (film fétiche des réalisateurs) : son étrangeté, sa rhétorique biblique et son fanatisme démoniaque. En termes de symbole, c'est un chevalier funeste¹², une incarnation de la mort à l'œuvre. S'il n'a pas de mode opératoire précis (comme les « serial killers » tant prisés par Hollywood de nos jours), Chigurh est cependant dévoué à une logique... qui est celle du hasard (où la vie peut être épargnée sur un jeu de pile ou face). Personnage polymorphe parce toujours inadapté, il est défini en ces termes par Scott Covell : « He is the new Western villain palimpsest, the volatile and ever-evolving collection of artifacts and guises and identities who rides the range of the self »¹³. Chigurh est à la fois somme et sommet de personnage maléfique.

No Country for Old Men s'ouvre sur l'opposition fondamentale entre Bien et Mal, qu'elle décline selon les paradigmes suivants : confiance/mutisme, contemplation/action, effacement/présence. L'écriture fait le choix de la rupture (graphique, sémantique) tandis que la mise en scène travaille les contrastes (extérieur/intérieur, jour/pénombre, fixité/mouvement). L'antagonisme initial est déséquilibré, puisque la figure du Bien est une présence invisible et impuissante qui se fait spectateur de l'avènement d'un Mal omnipotent et incompréhensible. Cette dualité ouvre sur une réciprocité paradoxale, puisque l'existence d'un personnage justifie celle de l'autre. Jumeaux ennemis, le shérif et le meurtrier sont deux personnages énigmatiques (l'un invisible, l'autre indéchiffrable), en inadéquation avec leur époque (l'un nostalgique, l'autre sauvage) et comme suspendus dans le temps (l'un spectral, l'autre inhumain). L'altérité est mise en abyme : ce sont les deux voix narratives qui rythment le roman ; c'est la double piste que remonte Bell dans le film (où il poursuit Chigurh sur les traces de Llewelyn). L'apparition du tiers vient troubler ce système d'échos et de contrepoints. Avatar des deux personnages, Llewelyn transforme le dyptique en tryptique. On assiste alors à la genèse d'une Trinité infernale : le Père, le Fils, le Diable.

¹¹ Joel et Ethan Coen sont amis de Sam Raimi, avec qui ils travaillèrent dans les années 80 (coécriture du scénario de *Crimewave/ Mort sur le grill*, 1986)

¹² De nombreux critiques ont souligné l'aspect « Prince Vaillant » de sa coiffure.

¹³ « Devil with a Bad Haircut : Postmodern villainy Rides the Range in *No Country for Old Men* » in *No Country for Old Men : From Novel to Film*, Laham, Maryland : The Scarecrow Press, 2009, 108

Bibliographie

- ASTRUC Frédéric, *Le Cinéma des frères Coen*. Paris : Editions du Cerf, 2001.
- CHAPMAN KING Lynnea, WALLACH Rick et WELSCH Jim (ed), *No Country for Old Men : From Novel to Film*, Laham, Maryland : The Scarecrow Press, 2009.
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris : Seuil, 2005 [1982].
- CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Entretien avec Joel et Ethan Coen », *Positif* n°563, janvier 2008, dossier « Joel & Ethan Coen, *No Country for Old Men* », 88-92.
- DAHAN Yannick, « *No Country for Old Men*, le crépuscule des mythes », *Positif* n°563, janvier 2008, dossier « Joel & Ethan Coen, *No Country for Old Men* », 84-87.
- DOOM Ryan P., *The Brothers Coen – Unique Characters of Violence*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2009.
- ILEY Chrissy, « The Method Haircut that won an Oscar », *The Guardian*, Thursday 28 Feb 2008.
- MALAUSA Vincent, « Critique. *No Country for Old Men* », *Cahiers du cinéma* n°630, janvier 2008, 20-22.
- MAS Stephane, « *No country for Old Men*, Ethan & Joel Coen, western post-moderne, chasse à l'homme transgenre » in <peauneuve.net/article.php3?id_article=200> consulté en juin 2007.

Résumé

No Country for Old Men (2007) reprend les thèmes de prédilection des frères Coen (fuite et traque, appât du gain, folie meurtrière, absurdité de la condition humaine) et sollicite les comparaisons avec leur films antérieurs (la montée en puissance de l'horreur dans *Sang pour Sang*, l'isolement glacé de *Fargo*, la lenteur mutique de *The Barber*) ou ultérieurs (*True Grit* et le tournant vers le western).

Il se distingue pourtant de la filmographie à plus d'un titre. D'abord, parce qu'il reste, à ce jour, le plus important succès commercial et critique des frères Coen. Ensuite, parce que c'est leur première adaptation littéraire avouée. Enfin et surtout, parce qu'à l'outrance affichée succède l'économie, au cynisme la nostalgie, au second degré une forme de contemplation désenchantée.

Mon intuition est que le roman Cormac Mc Carthy (2005) permet aux frères Coen d'atteindre ici un point d'équilibre. C'est ce que j'aimerais montrer au travers de l'adaptation des 5 premières pages du roman : le récit – ou monologue intérieur – du Sheriff Bell, témoin perplexe de la violence gratuite et brutale qui marque son époque ; puis les meurtres successifs d'un jeune Sheriff adjoint et d'un automobiliste par Anton Chigurh.

Cette ouverture paradigmatique permettra d'examiner comment se met en place la tension narrative dans le roman et dans le film.

Notice bio

Karine Hildenbrand est maître de conférences à l'Université de Nice Sophia-Antipolis (laboratoire LIRCES), où elle enseigne le cinéma américain et la traduction audiovisuelle. Elle a soutenu sa thèse sur Joseph L. Mankiewicz à la Sorbonne Nouvelle en 2002 et s'intéresse particulièrement au cinéma américain classique, à l'adaptation filmique d'œuvres littéraires, aux genres et aux procédés narratifs à l'écran.

Elle a publié des articles dans *Études anglaises*, *Positif*, *Ligeia* et diverses revues universitaires. Elle a coordonné *Figures de Femmes assassines : représentations et idéologies* (revue *Cycnos*, vol. 23 n°2, 2006) et *Images of War and War of Images* (avec Gérard Hugues, Cambridge Scholars Publishing, 2008) et prépare un numéro sur *Les Méchants à l'écran*.