

# La traversée d'un paysage. Analyse spatiale de *All the Pretty Horses* de Cormac McCarthy

Nancy COSTIGAN

*Wandering around a country has something to do with the geographical history of that country.*

Gertrude Stein

En voulant souligner l'importance de l'espace dans l'œuvre de Cormac McCarthy, le critique américain Robert Jarrett affirmait : « While McCarthy's landscapes hold significance, their meanings are indeterminate<sup>1</sup>. » Il s'agit d'un retrait fort poli du questionnement concernant le rôle des paysages et de l'espace chez McCarthy, questionnement qui anime la critique depuis environ quinze ans. L'espace demeure une donnée cruciale au sein de cette œuvre étant donné que l'auteur signe depuis quarante ans des romans se situant dans un lieu géographique précis : le sud-est américain. Plusieurs l'ont d'ailleurs comparé à William Faulkner, père du comté fictif de Yoknapatawpha.

Le voyage initiatique proposé par *All the Pretty Horses* invite à une réflexion sur l'espace que d'autres critiques, comme Gaile Moore Morrison, ont déjà entamée. Cette lecture-ci ne se situe donc pas en territoire vierge, d'où la nécessité de mettre ces impressions en relation avec ce qui s'est déjà écrit à ce sujet. Je précise d'emblée que je ne m'attarderai qu'aux espaces traversés par les protagonistes.

L'analyse est née de l'intuition suivante : au sein de ce récit, l'espace, ou plus spécifiquement les paysages et les frontières décrits, semble jouer un rôle important dans la construction identitaire des personnages ainsi que dans la création de leur destinée. En effet, identité et destin semblent dépendre des déplacements géogra-

---

<sup>1</sup> Robert Jarrett, *Cormac McCarthy*, New York, Twayne Publishers, coll. « TUSAS », 1997, p. 139.

phiques des personnages, des paysages et frontières traversés. Afin de vérifier ce premier constat, je ferai d'abord un bref résumé de la trame narrative, et me pencherai ensuite sur l'idée même de paysage. Il sera alors possible d'analyser certaines descriptions pour voir comment le récit articule les paysages. Je m'interrogerai finalement sur la notion de frontière au sein du roman : comment les frontières sont-elles décrites ? Ont-elles une portée symbolique ? Permettent-elles de construire l'identité des personnages ?

### Le récit

1949. John Grady Cole a seize ans lorsque son grand-père meurt et laisse le ranch texan tant convoité entre les mains de sa fille. Le rêve de John — vivre de l'élevage de chevaux sur le territoire familial — ne pourra se concrétiser puisque sa mère n'a qu'une intention : vendre la terre au plus offrant. John quittera donc le Texas avec son ami Rawlins. Ils se dirigeront ensemble vers le Mexique, en quête d'un monde meilleur où l'élevage est encore possible. Un garçon pré-pubère n'ayant pas froid aux yeux, Blevins, s'acoquinera avec eux pendant leur descente vers le sud : le trio traversera la frontière mexicano-américaine, puis Blevins sera abandonné par les deux jeunes cow-boys. Après plusieurs aventures, Rawlins et Grady arriveront au domaine de Rocha, riche éleveur de chevaux. Ils s'épanouiront dans ce simulacre de paradis jusqu'à ce qu'un groupe de policiers les arrête pour vol et les emprisonne à Saltillo ; la mort rôdera autour des deux protagonistes pendant toute la durée de leur captivité. Ils s'en tireront, bien sûr, et Rawlins choisira de retourner au Texas alors que Grady descendra au ranch de Rocha pour reconquérir la fille de l'éleveur. Le jeune Grady tentera alors de prendre possession du territoire en épousant la fille du propriétaire<sup>2</sup>. Après un périple décevant, Grady reviendra au Texas, mais s'apercevra que cet espace lui est désormais étranger : « I don't know where it [my country] is. I don't know what

---

<sup>2</sup> Pour une analyse plus poussée concernant le territoire-femme, cf. Dianne C. Luce, « When you Wake : John Grady Cole's Heroism in *All the Pretty Horses* », in Hall Wade et Rich Wallach, (dir.), *Sacred Violence : A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas, Texas Western Press, 1995.

happens to country<sup>3</sup> ». Le roman se termine sur un nouveau départ du nomade Grady. Le récit entier est donc, pour reprendre l'expression de Jarrett, « a young protagonist's geographical journey into the borderlands<sup>4</sup>. »

### Définir le paysage

Avant d'analyser certains espaces parcourus par les protagonistes de *All the Pretty Horses*, il m'apparaît essentiel de tenter une définition du terme « paysage », pour ensuite cerner le rôle et l'emprise que détenaient — et que détiennent encore dans l'imaginaire de plusieurs — les grands espaces américains.

Issu du monde des arts visuels, comme le souligne Martin Lefebvre<sup>5</sup>, l'art du paysage a connu une popularité accrue à partir du dix-septième siècle. Lefebvre mentionne d'ailleurs que l'établissement de colons au sein du Nouveau Monde avait coïncidé, entre autres, avec l'élaboration de l'art paysager en Europe, comme l'affirme Mick Gidley :

The appearance of an independent genre exclusively devoted to landscapes coincided with the establishment of the first permanent European colonies in North America<sup>6</sup>.

Même s'il ne sera pas question ici de paysages au sens où l'entendent les artistes, force est de croire que l'Amérique indomptée, offrant tant de territoires neufs à parcourir, éveillait l'imaginaire des peintres et appelait leurs regards à examiner attentivement les espaces naturels couvrant la superficie américaine. Avant même que les colons ne s'y installent, l'Amérique faisait rêver l'Europe : c'est parce que l'espace n'y était pas encore découpé, qu'il n'avait pas encore été appréhendé, expérimenté, carto-

<sup>3</sup> Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*, New York, Vintage Press, 1992, p. 299. Dorénavant, les références à ce texte seront incluses entre parenthèses dans le corps du travail, précédées de la mention *ATPH*.

<sup>4</sup> Robert Jarrett, *op cit.*, p. 94.

<sup>5</sup> Martin Lefebvre, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 131-161.

<sup>6</sup> Mick Gidley et Robert Lawson-Peebles, *Views of American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. XVI.

graphié par les Européens<sup>7</sup>, qu'on pouvait le concevoir, de façon totalement utopique, comme le berceau du paradis terrestre, la terre promise, le lieu de tous les possibles, celui de l'épanouissement de l'individualisme puritain.

En descendant vers le Mexique, les personnages de McCarthy nourrissent l'espoir de trouver ailleurs un territoire neuf, prêt à les recevoir. Et que constatent-ils en regardant leur carte du Mexique ? « There ain't shit down there. There were roads and rivers and towns on the American side of the map as far south as the Rio Grande and beyond that all was white. » (*ATPH*, p. 34-35). Cette absence de séparations territoriales alimente l'espoir des protagonistes : comme ils ignorent ce qu'ils trouveront au sud de la frontière américaine, ils idéalisent ce pays<sup>8</sup> et peuvent convoiter ce nouveau monde aux potentialités infinies ! Rawlins et Cole sont les dignes successeurs des colons américains. Le vide géographique que laisse sous-entendre la carte vient confirmer cette hypothèse : c'est parce qu'il n'y a rien au sud que Cole et Rawlins veulent aménager cet espace selon leurs désirs, répétant du coup les idéaux des premiers colons.

Je mentionnais précédemment que le terme paysage ne renverrait pas, ici, à l'art paysager. Mais comment le définir ? C'est une construction humaine, selon Salter et Lloyd, « a human construct which lies between our senses and our horizon<sup>9</sup>. » Le paysage, c'est l'espace extérieur découpé et habité par le regard de celui qui le décrit.

Le paysage s'ajoute aux autres manifestations spatiales qui s'élaborent au sein d'un récit. Il est donc primordial de ne pas le

---

<sup>7</sup> Je le précise ici, mais il est clair que le territoire avait été divisé avant l'arrivée des Occidentaux par les premières nations.

<sup>8</sup> Pour une analyse de l'utopie du territoire mexicain chez McCarthy, cf. Gaile Moore Morrison, « *All the Pretty Horses* : John Grady Cole's Expulsion from paradise », in Edwin T. Harold et Dianne C. Luce, *Perspectives on Cormac McCarthy*, Mississippi, University of Mississippi Press, 1995.

<sup>9</sup> Christopher Salter et William Lloyd, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of American Geographers, 1977, p. 7.

considérer comme autre chose qu'une possibilité parmi d'autres, n'ayant ni plus ni moins d'importance que les autres endroits/ espaces/ lieux dépeints par un auteur. Certains critiques, dira Lutwack, ont perçu les paysages écrits uniquement comme des « substituts verbaux d'œuvres picturales<sup>10</sup> » ; à l'instar de Lutwack, je serais plutôt tenté de croire qu'ils jouent un rôle à l'intérieur de la narration ; le paysage écrit ne requiert d'ailleurs pas le même acte cognitif, ne met pas en œuvre les mêmes modalités de lecture qu'une toile. Le réduire à un simple dérivé d'œuvres picturales me paraît injustifié.

Pour les géographes que sont Salter et Lloyd, les paysages écrits apportent une nouvelle couche de signification aux récits. Ils participent à l'intrigue en ne stoppant pas nécessairement le déroulement des actions. Contrairement à ce que signalait Lefebvre en matière de paysages cinématographiques, le paysage littéraire tel que défini par les géographes n'est pas forcément dépourvu de personnages. D'ailleurs, il sera bientôt démontré que les paysages de McCarthy contiennent des actions, des êtres rêvés ou des personnages. Jarrett notera aussi cette présence humaine dans les paysages de McCarthy : « [...] the description points our attention toward human encroachment into the natural<sup>11</sup>. » Salter et Lloyd soulignent également l'importance des paysages pour la compréhension du récit ainsi que, plus largement et de façon très humaniste, pour la compréhension du rapport entre l'humain et son environnement.

It is essential to ponder what the landscape is saying ; what it is demonstrating ; perhaps even, what it is warning. Pursuing these landscapes in literature can be a creative means to [...] comprehending the restlessness of influence between landscape and humankind.<sup>12</sup>

C'est selon cette acception que sera employé le terme « paysage » dans cette étude. Considérant l'importance de la construction de l'espace au sein de l'imaginaire américain et les multiples signifi-

<sup>10</sup> Je traduis. Leonard Lutwack, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1984, p. 29.

<sup>11</sup> Robert Jarrett, *op cit.*, p. 137.

<sup>12</sup> Christopher Salter et William Lloyd, *op cit.*, p. 29.

cations qu'on prête au terme « paysage » en littérature, ce détour m'apparaissait nécessaire.

### Mythes et symboles liés à l'espace américain

De prime abord, l'espace physique américain propose un territoire extrêmement vaste et habité par une végétation dense que l'homme devra apprendre à maîtriser. Clive Bush, citant Jenni Cabler, dira d'ailleurs que la confrontation de l'homme avec un milieu inhospitalier demeure un des éléments les plus fascinants de la conquête du nouveau monde : « The particular relationship between the lonely man and limitless, unpopulated space is still the most impressive fact of the big country<sup>13</sup>. » Partout au pays, les habitants peuvent affronter des dangers innombrables. Comme le rappelle Roderick Nash, « Wilderness was the defining symbol of the national civilization<sup>14</sup> ». La société américaine s'est élaborée en fonction de cette nature à conquérir et maîtriser. Qu'est-ce que la conquête de l'Ouest, sinon la représentation éloquente du désir occidental de viabilité et d'appropriation de grandes étendues naturelles au profit de l'humain<sup>15</sup> ? L'espace sera constamment modifié par l'homme qui tentera de rendre le territoire moins hostile. Il est également nécessaire de garder en mémoire le fait que le territoire était préalablement occupé par d'autres nations. Cet espace que les colons tentent de maîtriser devra être purgé de toute présence « étrangère » pour que le paysage se modèle selon leurs désirs individualistes.

Dans le récit de McCarthy, le paysage change au gré des modifications apportées par l'homme à son environnement au cours du

---

<sup>13</sup> Clive Bush, « Gilded Background : Reflections on the Perception of Space and Landscape in America », in Mick Gidley et Robert Lawson-Peebles (dir.), *Views of American Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15.

<sup>14</sup> Roderick Nash, cité par Louise H. Westling, *The Green Beast of the New World. Landscapes, Gender and American Fiction*, Georgia, University of Georgia Press, 1996, p. 40.

<sup>15</sup> Bien sûr, la Conquête de l'Ouest n'est qu'un des nombreux exemples de colonialisme dont l'Histoire a conservé le souvenir.

vingtième siècle, tant pendant la période d'industrialisation que pendant la conquête de l'ouest qui l'a précédée.

### Pratiques du paysage chez McCarthy

Chez McCarthy, rares sont les descriptions spatiales qui provoquent un arrêt dans le texte. Hormis la description de la Purísima, il est peu fréquent de lire une description d'espace dépourvue de personnages, d'actions — mêmes rêvées — ou de mouvements. C'est peut-être justement ce mouvement qui caractérise les espaces de l'auteur. Soulignant pour sa part l'importance du paysage, Morrison ira jusqu'à dire que l'espace est un personnage dans le récit, « a central character and a characterizing agent<sup>16</sup> ». Sans pousser cette réflexion plus avant, il convient de noter que les espaces dépeints agissent à l'intérieur de la trame narrative. Ils ne remplissent pas simplement la tâche de situer le lecteur géographiquement. Afin de voir comment le paysage se dessine à l'intérieur du récit, j'analyserai ici deux extraits : la dernière chevauchée de John Grady Cole sur le ranch familial, description apparaissant au tout début du roman, et sa traversée finale en direction du Mexique, passage qui clôt le récit.

Dans la première partie du roman, John effectue une dernière chevauchée sur le territoire familial avant de partir vers le Mexique. Cet espace, John l'a arpenté à plusieurs reprises. Le jeune héros pourrait le cartographier : il semble connaître chaque piste, buisson et plaine qui le composent. Le passage débute avec des commentaires sur le soleil et les nuages ; puis, l'espace se découpe géographiquement, à la manière d'une carte. Il peut s'avérer difficile, à la lecture, de saisir les déplacements du personnage, qui va errer

where the western fork of the old Comanche road coming out of the Kiowa country to the north passed through the westernmost section of the ranch and you could see the faint trace of its bearing south over the low prairie that lay between the north and middle forks of the Concho River. (*ATPH*, p. 5)

---

<sup>16</sup> Gaile Moore Morrison, *loc. cit.*, p. 176.

Ce découpage territorial, méthodique à souhait, s'oppose à l'espace vierge et non cartographié du Mexique. L'espace sera alors habité par ce qui semble être une vision de John. À l'aube de la perte du ranch, l'image d'un groupe d'Amérindiens apparaît sous les yeux du protagoniste. Comme eux, John verra bientôt « sa » terre être prise en charge par d'autres et, comme eux, il devra quitter l'ancienne piste Comanche pour aller vers le Mexique. L'expression « rouge sang », (*blood red*) apparaît alors pour décrire le paysage ; le soleil, les nuages et, plus loin, le vent seront ainsi qualifiés. Par la suite, le mot « sang » revient à nouveau, non plus pour décrire le paysage ou la luminosité, mais pour parler de la vengeance des Comanches, qui n'ont que le sang en gage de salut et de vengeance : « *all of them pledged in blood and redeemable in blood only.* » (*ATPH*, p. 5). Il sera même question, à la fin de cet extrait, du chant de sang des Comanches, « *singing softly in blood* » (*ATPH*, p. 6). L'espace joue donc un rôle double dans ce passage. Évidemment, il permet le déplacement géographique du personnage. L'espace se remplit ensuite d'une altérité nouvelle : les Comanches, qui ont versé leur sang pour garder ce territoire. John chevauche dans cet espace rouge, il semble baigner, de façon métaphorique, dans le sang ; la filiation entre les Comanches et John, amorcée par leur passage sur un territoire commun, est mise en évidence par cette omniprésence sanguine, qui pourrait également être liée à l'enfantement. John « naît » par le biais de sa rencontre avec les fantômes Comanches.

L'espace a également conservé les traces d'un temps passé, comme le signale la trouvaille d'ossements de cheval que fait John. Ce crâne vient alimenter les mythes d'espaces désertiques américains, celui des cow-boys solitaires (ou de l'Adam américain, c'est selon !), qui trouvent des carcasses et qui doivent y lire des présages, des signes de danger. Ces ossements soulignent aussi le caractère inaltéré de l'espace parcouru, devenu presque imperméable aux bouleversements qu'entraîne normalement le temps. Il est en outre possible de prendre ce crâne comme une métaphore de sablier, puisque John Grady y entend « *the muted run of sand in the brain-box when he turned it* » (*ATPH*, p. 6). L'adéquation entre temps passé et temps présent est symbolisée par ce crâne, cet élément

naturel qui jonche le sol sablonneux, qui est habité par lui et qui devient la preuve tangible du passé. L'espace permet de faire coexister deux temps différents grâce à cette filiation entre les nomades Comanches et le sédentaire Grady.

Ce passage met en lumière plusieurs constats ; d'abord, le paysage permet de lier deux altérités différentes, soit les Comanches nomades et les Américains sédentaires et conquérants, personnifiés ici par John. Mais justement, John, par ce baptême en sol Comanche, est appelé à changer, à devenir autre. N'est-il pas écrit que le soleil lui cuivre la peau (« the sun coppering is face », (*ATPH*, p. 5)), réitérant ainsi sa ressemblance physique avec les Comanches ? Ce changement se concrétise lors de la chevauchée finale de John en terres américaines. Ce paysage rappelle également que le territoire américain était habité préalablement à l'arrivée des colonies : c'est le chemin des Comanches qu'emprunte John. Le territoire décrit ici est encore hanté par une présence ancestrale, mythique. Cette dernière chevauchée permet donc au lecteur attentif d'anticiper l'avenir du personnage central puisque le paysage trace, en quelque sorte, le portrait d'un John nomade, prédestiné à errer hors des frontières de son propre territoire. C'est cette fatalité que mentionnait aussi Robert Jarrett en soulignant que : « Landscapes, often a primary, if inhuman character, haunting the background of the novels as does Fate in the Greek tragedy. »<sup>17</sup>

À la toute fin du roman, lorsque John quitte le Texas pour aller vers le Mexique une seconde fois, il passe devant un groupe réel d'Indiens (sic). Alors qu'ils n'étaient que spectres au début du roman, les Amérindiens sont bel et bien vivants à la fin. C'est John qui n'est plus qu'une ombre : « They stood and watched him pass and watched him vanish upon that landscape solely because he was passing. Solely because he would vanish. » (*ATPH*, p. 301). Ces personnages sont en marge du territoire social par le simple fait qu'ils sont nomades dans une société hautement sédentarisée. Mais les Amérindiens, contrairement à John, occupent un espace donné, alors que le protagoniste disparaît « sur » le paysage, comme s'il

---

<sup>17</sup> Robert Jarrett, *op cit.*, p. 134.

n'en faisait pas partie réellement, qu'il était a-spatialisé, hors-territoire. Le renversement qu'un lecteur attentif pouvait prévoir au début du roman a donc eu lieu : contrairement à Rawlins, personnage qui a vécu une aventure ponctuelle au Mexique pour mieux s'installer au Texas par la suite, John revient dans son pays et n'a plus la possibilité d'y habiter : il est condamné, en quelque sorte, au nomadisme. Le paysage a d'ailleurs changé et John le constate en regardant les foreuses :

He crossed the Pecos at Iraan Texas and rode up out of the river breaks where the pumpjacks in the Yates field ranged against the skyline rose and dipped like mechanical birds. Like great primitive birds welded up out of the iron by hearsay in a land perhaps where such birds once had been. (*ATPH*, p. 301)

Tout comme peut l'être Grady lui-même, les autres personnages croisés par le protagoniste sont marginalisés sur le territoire américain. En d'autres termes, les colons qui avaient dépossédé les premières nations de leur terre voient maintenant leur descendance être, d'une certaine façon, « déterritorialisée » par le monde industriel, en plein essor au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet espace si prometteur qu'était l'Amérique ne peut plus être considéré comme un paradis terrestre, même si certains tentent d'y faire évoluer des êtres rappelant un autre monde : les chevalets sont comparés à des oiseaux primitifs (« great primitive birds », *ATPH*, p. 301), des êtres vivants issus d'une autre époque, de l'origine du monde. C'est donc dire qu'on essaie de recréer un paradis d'après un souvenir, une « rumeur » lointaine. Ces faux animaux paradisiaques s'opposent aux espèces aperçues chez Rocha, ces « species [...] not known elsewhere on earth » (*ATPH*, p. 97). En effet, les chevalets de pompage sont la marque d'une époque industrielle et ils s'intègrent au paysage tant bien que mal, semblables à des oiseaux innombrables, alors que le domaine du riche mexicain est encore peuplé d'êtres merveilleux. Autrefois comparable au domaine de Rocha, l'Amérique héberge maintenant des humains en marge de la nature, du paysage. L'Amérique semble même expulser simplement les êtres qui, comme John, tentent de retrouver les racines d'un monde idéalisé qui n'existe plus. Après tout, le *Frontier* — l'Ouest améri-

cain — a été fermé en 1890<sup>18</sup> : John Grady Cole figurerait donc parmi la première génération d'hommes qui ne peut plus vivre selon le mode de vie de ses ancêtres conquérants. Le protagoniste est forcé à l'errance dans un pays auquel il n'appartient plus — les États-Unis — ou dans un pays auquel il n'appartiendra jamais — le Mexique.

Cette deuxième chevauchée au Texas permet en outre de cerner un autre aspect du rôle de l'espace dans ce roman. S'il permettait d'abord d'unir deux temporalités différentes, s'il rendait possible la rencontre entre le jeune protagoniste américain et une altérité comanche, capable de modifier l'identité de John Grady Cole, l'espace devient ensuite témoin du progrès technique de la civilisation américaine et vient souligner la chute, en quelque sorte, du monde paradisiaque dont rêvaient les premiers colons européens.

### **La frontière comme rite de passage**

Outre l'importance des paysages décrits dans le roman de McCarthy, la question des frontières demeure capitale au sein du récit. En effet, quoique les personnages traversent plusieurs frontières symboliques (notamment en ce qui a trait à la culture, à la sexualité et à la hiérarchie sociale), ils passent également, à plusieurs reprises, la frontière séparant les États-Unis du Mexique. Cette frontière physique fera donc l'objet de la dernière partie de l'analyse. Loin d'être exhaustive, cette section tâchera de rendre compte de ces traversées, du symbolisme qui leur est lié ainsi que de leurs effets sur les personnages.

Lorsque le jeune Blevins retrouve Rawlins et Grady, les protagonistes attendent sur les berges d'un cours d'eau, alors anonymement présenté comme étant le fleuve, « the river » (*ATPH*, p. 45). Les personnages se toisent, Blevins regarde les sierras (« He looked out to the blue sierras to the south » (*ATPH*, p. 45)), puis les personnages se préparent à traverser le fleuve à cheval : pour ce faire, ils se dénudent quasi intégralement. Ce n'est qu'une fois

---

<sup>18</sup> Clive Bush, *loc. cit.*, p. 17.

rendu de l'autre côté que Rawlins demande à Grady s'il sait où ils sont : « You know where we're at ? » (*ATPH*, p. 46). Le lecteur induit alors que le « fleuve » était en fait le Rio Grande, et que les cow-boys sont désormais en sol mexicain. Ce premier passage des protagonistes vers le Mexique soulève quelques interrogations. D'abord, pourquoi les personnages se dénudent-ils pour traverser la frontière ? Il s'agit là d'une pratique peu conventionnelle... Il est en outre possible de considérer cet acte comme étant nécessaire dans ce contexte précis : les personnages doivent garder au sec leurs quelques vêtements et possessions. Ils se préparent donc en transformant leurs pantalons en sacs à dos :

They'd stuff their boots up-side down into their jeans and stuffed their shirts and jackets along with their warbags of shaving gear and ammunition and they belted the jeans shut at the waist and tied the legs loosely around their necks and dressed only in their hats they led the horses out onto the gravel spit and loosed the girthstraps and mounted and put the horses into the water with their naked heels. (*ATPH*, p. 45)

Si certains impératifs pratiques justifient aisément une telle scène, une signification autre, hautement symbolique, risque de paraître plus probable. Les personnages se taisent, se suivent à la queue leu leu dans leur plus simple appareil, éclairés uniquement par la lune. On peut prétendre qu'il s'agit là d'une forme de rituel, d'ailleurs répété à la fin du récit : j'y reviendrai. Toutefois, en considérant l'attention que portent les personnages à l'organisation de la traversée, en tenant compte de leur silence pendant l'acte même, il me semble possible de voir cette scène comme un acte baptismal, purificateur. Elle sert de plus à lier les destins des trois adolescents ; après tout, Blevins vient tout juste de se joindre au duo lorsque le rituel de traversée débute. Et il faut également souligner que les deux texans acceptent de voyager avec lui simplement parce qu'il est américain ! Les trois êtres qui traversent le fleuve en ressortent ensemble, unis par ce baptême — ou par ce rituel — commun.

Grady effectuera solitairement les mêmes gestes en revenant au Texas. Il se rappelle toujours de la traversée et du premier rituel, refaisant les mêmes gestes « as he'd done before in that long ago. » (*ATPH*, p. 287). Cette fois-ci, un lecteur attentif saisit sans peine que le héros revient aux États-Unis puisqu'il a déjà lu la description

de cette singulière baignade lors de la première traversée des trois personnages. Il paraît possible, encore une fois, de considérer que le personnage renaît par ce passage silencieux, sous la pluie, d'une rive à l'autre. John, qui était parti de son pays encore adolescent, a appris ce qu'étaient, entre autres, la peur (lors de la bataille avec le cuchillero ; *ATPH*, p. 198-201), l'amour (lors de la rupture avec Alejandra ; *ATPH*, p. 254) et la souffrance (lors de la brûlure de la plaie ; *ATPH*, p. 274). Voilà autant d'étapes nécessaires à l'évolution de l'action, bien sûr, mais aussi à l'apprentissage du protagoniste même. Il arrive donc sur le sol du Texas à l'aube : « He rode up onto Texas soil pale and shivering [...] cattle were beginning to appear [...] out of that pale landscape [...] » (*ATPH*, p. 286). Le premier passage, chargé de symbolisme, avait eu lieu la nuit ; le retour s'effectuera à l'amorce d'un jour nouveau, alors même que le protagoniste retourne chez lui, fort de ses nouvelles connaissances, de son apprentissage. C'est donc un nouveau rite auquel participe le protagoniste, ce qui lui permettra de voir son pays avec un œil extérieur et critique. Pour reprendre les mots de Morrison, « He left a boy and returns a man<sup>19</sup> ».

En bref, il peut paraître étrange que les personnages se dénuent pour traverser la frontière, mais ce dénuement confère également à l'acte même de la traversée une valeur symbolique qui m'apparaît trop significative pour être gardée sous silence. La frontière mexicano-américaine permet de souligner la transformation des personnages : elle tisse un lien entre les trois garçons, leur permet d'entrer dans un nouveau monde — le Mexique — comme des nouveau-nés purs et innocents, et permet finalement à John de retourner au pays de ses ancêtres après son apprentissage. Les personnages auraient pu traverser sur un pont ou même par voie fluviale, sans ritualiser leur passage : ce n'est pas le cas ici. La frontière est un lieu de passage géographique et culturel, soit, mais elle est encore davantage, dans ce récit, le témoin des bouleversements psychiques et émotifs des personnages.

---

<sup>19</sup> Gaile Moore Morrison, *loc. cit.*, p. 177.

### Frontière fluide, frontière mouvante

Le passage d'un pays à l'autre est marqué par un rituel singulier, mais la frontière même peut être qualifiée de singulière. Il est en effet plutôt rare de traverser un cours d'eau somme toute très étroit pour arriver en terres étrangères ; là ne réside cependant pas l'unique caractéristique de cette division territoriale. En effet, le récit ne présente pas une frontière fixe, mais mouvante. Qui plus est, elle se concrétise en deux temps : la frontière existe seulement une fois qu'elle est franchie, et le pays qu'elle permet d'atteindre n'apparaît réellement qu'à partir du moment où les protagonistes rencontrent quelques Mexicains. Ce n'est donc pas sur les berges jumelles du Rio Grande que les pays se distinguent l'un de l'autre, mais bien lorsque les cow-boys américains rencontrent des villageois, lorsque les deux cultures voisines se font face.

Je reviens à l'idée de frontières floues : lors de la première traversée des personnages centraux, la frontière est passée sans même qu'on ne la nomme. Le lecteur, comme je le mentionnais plus haut, infère que « le fleuve » est bien le Rio Grande lorsque Rawlins demande à John s'il sait où ils sont. Ce n'est qu'une fois franchie que la frontière existe dans le récit : fait étonnant. On se déplace d'un pays à l'autre avec aisance et c'est ce qui permet de supposer, de prime abord, que les deux pays ne sont pas véritablement distincts l'un de l'autre. Et, en effet, le paysage lui-même change si peu dans ces zones frontalières qu'on pourrait aisément se croire en terres mexicaines au Texas et vice versa<sup>20</sup>. Dans le cadre de ce récit, la frontière qui sépare les deux pays n'est pas une zone d'opposition, le paysage lui-même demeurant identique des deux côtés de la frontière. En fait, tant qu'ils n'auront pas confronté une altérité nouvelle, les protagonistes traversent sans surprise l'espace mexicain, reflet fidèle du territoire américain.

Quelques pages doivent donc être tournées avant que les personnages ne remarquent une différence entre le territoire qu'ils arpentaient avant la traversée du fleuve et celui qu'ils sillonnent

---

<sup>20</sup> Le Texas a d'ailleurs fait partie du Mexique jusqu'en 1849.

depuis ce passage. Ils préparent un repas, discutent avec Blevins, lui demandent de prouver ses capacités et se réinstallent finalement sur leurs chevaux pour poursuivre leur lente descente vers le sud. Ce n'est qu'une fois rendus dans la ville de Reforma que les protagonistes voient une différence entre le Mexique et les États-Unis. Ils entrent dans une boutique pour acheter des boissons fraîches et constatent qu'il leur est maintenant nécessaire de parler espagnol pour être compris de la jeune vendeuse. C'est à partir de ce moment seulement que le paysage change : ils semblent illuminés soudainement, contemplant le pays neuf qui se dessine devant eux : « The mud huts. The dusty agave [...] a goat stood in the rutted road looking at the horses » (*ATPH*, p. 51). Rawlins affirme que le village n'a pas l'électricité (« There ain't no electricity here »), qu'il serait étonnant, même, qu'une voiture y soit passée (« I doubt there's ever even been a car in here. » (*ATPH*, p. 51.)) Puis, ils reprennent leur descente et constatent que la route est marquée de traces animales (« In the road were the tracks of cows, javelinas, deers, coyotes. » (*ATPH*, p. 52)). C'est donc uniquement à partir de leur rencontre avec une jeune vendeuse mexicaine que le pays semble se modifier, posséder une existence distincte de celle des États-Unis pour les personnages ! Les trois Américains sont donc à même de constater le changement de pays à partir du moment où l'Autre apparaît. Qui plus est, les protagonistes ont quitté un pays en voie d'industrialisation et se retrouvent maintenant dans un village caractérisé par l'absence de voitures, la libre circulation de bétail, la pauvreté des maisons de terre battue ; tous ces éléments modèlent un paysage que les protagonistes ne reconnaissent plus. Ils prennent conscience de l'ailleurs à partir du moment où ils rencontrent cette jeune Mexicaine qui leur permet de percevoir une ville nouvelle, différente de celles qu'ils connaissaient depuis toujours. Comme le souligne par ailleurs Alan Riding :

Probably nowhere in the world do two neighbors understand each other so little. More than by levels of development, the two countries are separated by language, religion, race, philosophy and history. The United States is a nation barely two hundred years old and is lunging for the twenty-first

century. Mexico is several thousand years old and is still held back by its past.<sup>21</sup>

On peut donc dire du récit qu'il trace une frontière culturelle plutôt que physique, et que la rencontre avec l'autre, incarnée ici par la Mexicaine, permettra aux deux pays de se définir l'un par rapport à l'autre. Autrement, la frontière physique sert surtout à ritualiser l'apprentissage des personnages plutôt qu'à les mettre en contact avec une nouvelle culture.

En définitive, la frontière présentée au sein de *All the Pretty Horses* a plusieurs vocations : elle permet bien sûr la création d'un rite de passage pour les protagonistes. Mais le fait de la franchir physiquement n'a pas d'autre importance, et c'est peut-être ce qui explique que les personnages ne la nomment qu'après coup. De plus, ils ne semblent pas se sentir étrangers dans cet espace ; c'est plutôt lorsqu'ils devront dépasser la limite les séparant de l'Autre que la frontière sera véritablement traversée. La frontière se déplace donc progressivement pour revêtir un autre rôle, celui de limite autour d'une autre culture, d'une autre sémiosphère très circonscrite.

### **Chevauchements**

Notre traversée tire à sa fin. J'ai relevé certaines manifestations spatiales présentes dans le récit de McCarthy, m'attardant tout particulièrement aux notions, tant physiques que métaphoriques, de paysages et de frontières. Ces deux notions se dessinent au gré des changements psychologiques des personnages ; ils en sont même parfois l'instigateur. La quête originelle qui pousse John vers le Mexique lui permet de reculer dans le temps, de fouiller les entrailles de l'Histoire de ses propres ancêtres. Quant aux frontières, elles servent non plus seulement à délimiter des espaces, mais à marquer les étapes de la vie des personnages : elles ouvrent la voie aux recommencements.

---

<sup>21</sup> Mark Busby, « Into the darkening land, the world to come : Cormac McCarthy's border crossing », in Rich Wallach (dir.), *Myth, Legend, Dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, 2000, p. 229-230.

L'expérience de l'espace qui balise la vie des personnages de McCarthy se lie étroitement au temps, et particulièrement au passé. En outre, les paysages et frontières décrits par l'auteur américain construisent un lieu propice à la naissance d'un cow-boy américain nouveau, voué à l'errance malgré l'espace infini qui se déroule sous ses yeux.

## Bibliographie

- BUSBY, Mark, « Into the Darkening Land, the World to Come : Cormac McCarthy's Border Crossings », in Rich Wallach (dir.), *Myth, Legend, Dust : Critical Response to Cormac McCarthy*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 227-248.
- GIDLEY, Mick et Robert Lawson-Peebles (dir.), *Use of American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GONDARD, Pierre et Jean Revel-Mouroz (dir.), *La frontière Mexique-États-Unis. Mutations économiques, sociales et territoriales*, Paris, Éditions de l'IHÉAL, 1995.
- JARRETT, Robert, *Cormac McCarthy*, New York, Twayne Publishers, coll. « Twayne's United States Authors Series », 1997.
- HALL, Wade et Rich Wallach (dir.), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas, Texas Western Press, 1995.
- LEFEBVRE, Martin, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 131-161.
- LUTWACK, Leonard, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1984, p. 27-73.
- McCARTHY, Cormac, *All the Pretty Horses*, New York, Vintage Press, 1992.
- MORRISON, Gaile Moore, « All the Pretty Horses : John Grady Cole's Expulsion from Paradise », in Edwin T. Harold et

- Dianne C. Luce (dir.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Mississippi, Mississippi University Press, 1995, p. 173-193.
- OWENS, Barclay, « Western Myths in *All the Pretty Horses* and *The Crossings* », in *Cormac McCarthy's Western Novels*, Arizona, University of Arizona Press, 2000, p. 63-95.
- SALTER, Christopher L. et William J. Lloyd, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of American Geographers, « Resource Papers for College Geography », n° 76-3, 1977.
- STEIN, Gertrude, « The Geographical History of America », in *Writings. 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 367-488.
- WESTLING, Louise H., *The Green Beast of the New World*, Georgia, University of Georgia Press, 1996.