# Déconstruction des mythes et mythification du mal dans *No Country For Old Men* des frères Coen

Hildenbrand Karine

Pour citer cet article
Hildenbrand Karine, « Déconstruction des mythes et mythification du mal dans *No Country For Old Men* des frères Coen », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule), 2012, mis en ligne en mai 2015.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/207

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/207
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/207.pdf

*Cycnos, études anglophones*
*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

**Déconstruction des mythes et mythification du mal dans *No Country For Old Men* des frères Coen**

**Karine Hildenbrand***

*No Country for Old Men* (2007) est la première adaptation littéraire des frères Coen. À ce jour, il demeure leur plus important un succès critique et commercial. Le film reprend les thèmes de prédilection du romancier comme des réalisateurs (fuite et traque, appât du gain, plans déréglés, violence). Mais l'outrance et le cynisme qui caractérisaient la filmographie jusqu'alors (et suscitaient autant l'éloge que la critique) semblent infléchis par l'écriture économe et hypnotique de McCarthy.[1] Le brio formel des réalisateurs se met au service du questionnement existentiel qui traverse l'œuvre de l'écrivain. La mise en scène, plus contemplative, s'empreint de nostalgie. La mécanique parfaite des scénarios (que les esprits chagrins comparent à des systèmes tournant à vide) laisse place au hasard et aux accidents. Les personnages, toujours faillibles, se font plus humains face à une violence qui les dépasse.

J'aimerais montrer que le succès et la beauté singulière du film viennent de la façon dont il sonde les mythes américains, fussent-ils filmiques ou historiques. L'objet de cette étude est d'examiner l'évocation des mythes génériques et génétiques et leur inefficacité à endiguer le mal dans *No Country for Old Men*.

Une vente de drogue qui tourne au massacre. Un chasseur d'antilopes qui remonte cette piste et découvre deux millions de dollars dans une valise. Une course poursuite à travers le Texas où se confrontent des hommes de main mexicains, un tueur à gages, un chasseur de prime et un shérif désabusé qui tente en vain de stopper le carnage. L'intrigue de *No Country for Old Men* se situe au croisement de deux formes génériques : le western et le gangster.

La topographie est d'abord celle du western. Le film s'ouvre sur les plaines désertes du Texas, filmées en plans fixes qui révèlent tour à tour des poteaux télégraphiques usés, des barbelés, une éolienne lentement mue par

* Université de Nice-Sophia Antipolis.

[1] Le texte de référence pour cette oeuvre de McCarthy est celui de Picador 2005.

le vent… autant de signes du passage de l'homme, de son effort pour civiliser un territoire sauvage. Les plans larges soulignent l'immensité des paysages, tandis que le format 35 mm donne du grain à l'image : chaque mouvement des herbes sous le vent, chaque relief prend une texture particulière. L'horizontalité marque les lieux, écrasés par la lumière blanche du soleil : routes sinueuses qui s'étirent à perte de vue, pistes de terre, étendues noyées sous la même poussière ocre. Les quelques habitations qui apparaissent dénotent l'isolement : une station service plantée au milieu de nulle part, le ranch des Bell, le poste à la frontière du Mexique, la maison d'Ellis.

À ces scènes d'extérieur diurnes et figées répondent des scènes d'intérieur caractérisées par l'obscurité et le mouvement, qui s'apparentent au film de gangster. Sur les 15 meurtres commis par Anton, seulement deux ont lieu à l'extérieur et de jour. Parmi ses victimes on compte deux émissaires l'ayant chargé de retrouver la mallette d'argent (extérieur nuit), trois gangsters mexicains (chambre de motel la nuit), le commanditaire de l'opération (du haut de sa tour d'ivoire). Les fondamentaux du film de gangster des années 30 apparaissent : la contrebande, l'organisation criminelle, la collusion entre gangsters et hommes d'affaires. Le genre se caractérise également par une mise en valeur de la modernité, notamment en ce qui concerne la sophistication des armes, des moyens de transport ou de communication.[2] *No Country for Old Men* reprend cette veine avec la course des pick up lancés aux trousses de Llewelyn, les échanges de coups de feu dans la nuit ou l'explosion de la voiture devant une pharmacie. L'émetteur dissimulé dans la valise de billets permet à Anton de pister Llewelyn. La seule conversation entre les deux hommes aura lieu au téléphone. Cette modernité est cependant tempérée par le fait que l'action du film se situe dans les années 80 et que le tueur du film a recours à une arme singulière (le *cattlegun*, fusil à air comprimé destiné à tuer le bétail) qui le rattache davantage aux cowboys.

L'effet d'action saisie « en différé » est augmenté par la récurrence de signes appartenant au western : la chevauchée de Bell et de son assistant Wendell, les insignes de shérif, les *Stetson* et l'attention toute particulière portée aux bottes. Bruits des pas sur le bitume ou sur le sable, personnages qui se chaussent ou se déchaussent, traces que dessinent sur le sol les santiags du jeune shérif qu'Anton étrangle patiemment… les personnages se définissent par les empreintes qu'ils laissent, camouflent ou effacent. « Le

[2] Dans ce qui forme la trilogie fondatrice du film de gangster – *Little Caesar* (Mervyn Leroy, 1931), *The Public Ennemy* (William Wellman, 1931) et *Scarface* (Howard Hawks, 1932) – les voitures sont lancées à toute allure, les fusils pétaradent, les sonneries de téléphone résonnent.

mode de perception de *No Country for Old Men* est celui du relevé – empreintes, traces, signes, restes » (Malausa 2008 : 21). Le film invite à un déchiffrement plusieurs fois mis en abyme. D'abord parce que son utilisation renvoie au roman de Cormac McCarthy publié deux ans plus tôt. Ensuite parce que la reconnaissance des signes porte aussi bien sur les genres que sur l'intrigue. Enfin parce que les personnages se pistent, se guettent et s'échappent. Moss avance, qui est suivi par Chigurh, puis par Bell. Cette course à trois termes repose sur une symétrie singulière. Le tueur et le shérif repassent sur les mêmes lieux, déchiffrent les mêmes indices, effectuent les mêmes gestes dans des plans de caméra identiques (à quelques minutes d'intervalle, leur visage se reflète sur le poste de télé éteint de Llewelyn). Un pistage double auquel s'agrègent des gangsters mexicains (eux aussi à la recherche de l'argent) et Carson Wells, chasseur de prime mandaté pour « stopper l'hémorragie » créée par Anton.

C'est donc un ballet de rythmes contradictoires et heurtés qui forme la dynamique du film. Le western s'aborde comme l'évocation d'un âge d'or révolu dont seuls quelques vestiges fantomatiques demeurent. Les montagnes bleutées que l'on devine dans le lointain à l'ouverture du film signalent une absence : celle de Momunent Valley et des décors sublimes dans lesquels évoluaient naguère les shérifs. La voix désincarnée qui commente ces images (et que l'on identifiera bien plus tard comme celle de Bell) évoque avec nostalgie l'époque où les shérifs (*old timers*) n'avaient nul besoin d'armes à feu. Le western est donc marqué par le suspens, la contemplation, la stase. C'est une forme cristallisée qui s'étiole et repose sur un étirement du temps. De nombreux critiques ont d'ailleurs noté la parenté entre les trois protagonistes de *No Country for Old Men* et *Le Bon, la brute et le truand* (Sergio Leone 1966). Les personnages y font fonction de symbole : « les héros ne sont plus des archétypes incarnant des valeurs profondes, mais bien des constructions, patiemment démontées en autant de plans sonores, dont le référent fantomatique est le seul valable » (Ortoli 2003 : 68). Le film de gangster développe une mécanique du suspense qui repose elle aussi sur un étirement du temps auquel s'ajoute la simultanéité d'action. *No Country for Old Men* emprunte alors au film noir des années 40 (qui est somme toute, une des mutations du film de gangster classique). L'expressionnisme allemand (avec ses jeux d'ombres et de lumière) avait influencé le film noir parce qu'il servait admirablement la thématique centrale de la paranoïa.[3] Une mitoyenneté qui crée le danger – c'est l'objet

[3] *Assurance sur la mort* (Billy Wilder, 1944) utilise un noir et blanc graphique pour souligner l'enfermement progressif de Walter Neff qui, mortellement blessé, confessera ses meurtres

des deux séquences où la route d'Anton croise celle de Llewelyn (55') puis de Bell (1h35). Dans ces deux scènes de nuit, les protagonistes, arme à la main, sont séparés par une mince cloison. La photographie de Roger Deakins s'attarde sur les ombres, les silhouettes, les reflets déformés (Anton aperçu dans un pare-brise cassé). La nuit noire est traversée par un camaïeu de jaunes (rais de lumières électriques filtrant sous les seuils de porte, éclairage indirect des lampadaires, rideaux orange mus par la brise) qui fragmente davantage la vision. À la fusillade aveugle qui oppose Anton et Llewelyn répond une scène mutique où Bell avance en silence et à tâtons. Au terme des deux scènes, Anton a disparu. La mise en scène insiste sur le cloisonnement et l'évitement. Le film se développe entre distance et proximité. Des hommes seuls, ou isolés par le cadre, évoluent dans des décors désertiques évoquant la fin d'un âge d'or, ou dans des constructions urbaines hostiles.

*No Country for Old Men* décline deux genres dont il expose les signes pour en invalider la modernité. Le flux narratif est marqué par les décalages, les effets retards et les bifurcations. Les scènes se font écho, où le regard du spectateur est sans cesse dirigé vers des évocations, des blancs, des absences. Il s'agit, à l'instar des protagonistes, de remonter les pistes génériques. Plus profondément, le choix de ces deux genres est une façon de sonder l'histoire américaine à travers deux moments fondateurs : la conquête du territoire d'une part ; l'urbanisation et ses maux de l'autre. La sémiologie de mythes génériques ouvre sur un questionnement des mythes génétiques.

Le film de gangster naît au moment précis où la criminalité s'est généralisée aux Etats-Unis. La prohibition, entérinée par le *Volstead Act*, dure 13 ans (1920-1933).[4] Le gangstérisme prend une ampleur inédite : des réseaux s'établissent d'un bout à l'autre du pays pour fournir les bars clandestins qui connaissent un succès croissant. La fabrication, le transport et la distribution d'alcool, la gestion des bars, le contrôle et la protection des marchandises… toutes ces opérations illégales demandent organisation et structure. Apparaît alors une nouvelle génération de gangsters, qui au-delà des querelles ethniques,[5] cherchent à s'associer pour maximiser les profits. Al Capone en est l'emblème, avec son ambition démesurée et son désir de

---

dans la pénombre d'un bureau. Le film s'attarde sur les portes, les cloisons, les serrures. Il souligne l'existence d'un mal intime et endémique.

[4] Cette loi, très controversée, interdit de fabriquer, de vendre et de transporter de l'alcool, mais pas d'en consommer.

[5] Au début du siècle, les gangs étaient de petites structures organisées autour d'une figure locale qui revendiquait son appartenance à une communauté (italienne, juive ou irlandaise) et se battait pour le contrôle d'un territoire.

former des accords entre gangs d'origines diverses. Les années vingt sont une décennie prospère, où souffle le vent de l'émancipation et de la consommation de masse.[6] Le gangster incarne la version illicite de ces idéaux. Après le krach boursier de 1929, il devient une figure héroïque, qui cristallise le mécontentement d'un peuple ruiné et désemparé. C'est dans ce contexte qu'il apparaît à l'écran, conjuguant immédiateté de l'histoire (les scénarios empruntent ouvertement à la vie de gangsters célèbres et rejouent des événements traumatiques tels que le massacre de la St Valentin), progrès techniques (apparition du son au cinéma, urbanisation croissante aux Etats-Unis) et revendications populaires. Figure prométhéenne, le gangster annonce un tournant social en prônant l'individualisme, l'enrichissement rapide, le pragmatisme et la rébellion. On est bien loin des valeurs collectives qui semblaient caractériser la fondation du pays.

Valeurs réitérées par le western qui naît avec le cinéma de masse (1910) et trouve ses racines au croisement de formes artistiques antérieures. Les peintures de Charles Russell ou de Frederic Remington (seconde moitié du XIXe) retracent la vie quotidienne des pionniers. Les *Wild West Shows*, initiés par Buffalo Bill en 1883, scénarisent les stéréotypes du cowboy et de l'indien. Les *dime novels* célèbrent les aventures des hommes à la conquête du territoire.[7] Enfin le texte de Frederick Jackson Turner, « De l'importance de la frontière dans l'histoire des Etats-Unis » (publié en 1893, après la conquête du territoire) réfute l'idée d'une terre aride peuplée de rustres pour développer la thèse du lien fondamental entre frontière et démocratie. La frontière a favorisé la démocratie et façonné le caractère du peuple américain qui a entrepris sa renaissance sur ce nouveau territoire. L'Ouest est déjà un mythe quand le cinéma s'en empare et le décline :

> Pendant des décennies, le western américain permet […] de dégager l'américanité de populations hétérogènes qui n'ont pas forcément vécu la conquête de l'Ouest. Les films établissent ainsi une relation de familiarité avec le passé chez les émigrants récents. Mythes des origines qui célèbrent les racines et les valeurs nationales, il devient ainsi un rituel commémoratif qui relie l'Américain du XXème siècle à l'esprit pionnier du passé. (Moine 2002 : 76)

Deux genres contrastés qui célèbrent une histoire paradoxale et dont *No Country for Old Men* reprend la dynamique : l'immédiateté du gangster, la nostalgie du western. Deux formes idéalisées et idéologiques, qui justifient ou scénarisent une violence qui leur est commune. Car la conquête

---

[6] Emancipation féminine avec les *flappers*, consommation favorisée par des méthodes de production telles que le Taylorisme et les facilités de crédit accordées aux foyers.

[7] *The Virginian* de Owen Wister, publié en 1902, connaît un tel succès qu'il est réimprimé 15 fois.

du territoire (fût-il terre sauvage ou quartier urbain) se réalise par le feu. L'histoire des Etats-Unis se construit au franchissement d'un seuil. Procédant par échos, la mise en scène s'attarde sur les nombreux liens qui sous-tendent l'opposition entre *civilization* et *wilderness*.[8] Le film circonscrit, dans une version âpre et démythifiée, le mythe fondateur de la frontière et ses écueils.

La conquête du territoire comme facteur d'unité : l'idée est séduisante. Elle est cependant invalidée par de nombreux éléments : les clôtures qui morcèlent les terrains ; les immenses grillages dressés au poste de douane entre les Etats-Unis et le Mexique ; le Rio Grande, fleuve boueux qui marque la frontière et emporte Llewelyn dans ses remous alors que le chien des gangsters se lance à sa poursuite et manque de l'égorger de peu ; les pick-up garés en cercle (évocation des convois de caravanes d'antan) dont tous les occupants sont morts, criblés de balles et figés dans la poussière jaune du désert ; enfin et surtout, le spectre de la guerre – où les Etats-Unis repoussent leur frontière vers de nouveaux territoires et où les succès initiaux font place à des échecs cuisants. Lorsque Llewelyn apparaît pour la première fois à l'écran, il balaye un paysage désert de ses jumelles et utilise un fusil à lunettes. L'image évoque les guerres d'Irak. Il s'avère que le personnage est un vétéran du Vietnam. Cette expérience partagée avec le douanier américain lui permet de passer la frontière. Pourtant, quelques minutes plus tôt, comme Carson déclare avoir fait le Vietnam lui-aussi, Llewelyn répond : « so what does that make me, your buddy ? »[9] Un homme à l'état sauvage, luttant pour sa survie et dont l'existence ne vaut pas mieux que celle d'une bête (devant la profusion de cadavres près des pick-up, seul celui du chien provoque l'indignation) – voilà qui définit l'américanité selon *No Country for Old Men*. La métaphore hobbesienne est réactivée par les références faites aux chiens, aux loups, la quantité de sang versé et le champ sémantique de l'hémorragie (« bleeding »). La pureté originelle n'existe pas – ou plutôt, elle n'appartient qu'aux récits. La nostalgie de Bell repose tout entière sur des histoires : celles qu'il entendait enfant, sur les *old-time sheriffs* ; celle qu'il raconte à Carla Jean pour l'inciter à lui dire où se cache Llewelyn et à propos de laquelle il avoue : « true story… I couldn't swear to ever' detail, but it's certainly true it is a story » ; les deux rêves qu'il narre face à la caméra au terme du film, où s'effondrent d'un même coup le mythe de l'Ouest et celui d'un patriarcat bienveillant. Examinant le western des

---

[8] Opposition séminale au western selon les travaux de Levi-Strauss (1966), mais également redoublée dans le film par le croisement générique opéré.

[9] Il est intéressant de noter que le film efface toute référence à la seconde guerre mondiale (dernier triomphe des Etats-Unis) dont Ed Tom Bell est un vétéran dans le livre.

années 50, Jean-Louis Leutrat et Sandra Liandrat-Guigues remarquent : « L'instauration de la Loi, le Père, le héros et son double, la quête de l'identité, autant de thèmes qui parlent d'eux-mêmes. On pourrait écrire un 'cinéma des origines et origines du cinéma' qui montrerait comment les films sur l'Ouest, depuis trente ans et plus, ressassent ce thème de l'Œdipe » (1990 : 55). Cette remarque me semble tout aussi pertinente au sujet des films de gangster, très souvent marqués par l'infantilité de leurs personnages et leur irrespect envers la hiérarchie ou l'ordre établi. Se dessine un pays morcelé, délimitant ses frontières avec peine et dont le pouvoir fédérateur semble impuissant, ou absent. À l'expansion succède le retranchement. Voilà pourquoi les personnages ne se rencontrent jamais. Voilà pourquoi Bell démissionne au terme du film. Le personnage sonne littéralement le glas de ce qui constituait ses idéaux. Fils et petit-fils de shérif, il se place en retrait d'un monde aux prise à une violence qu'il ne comprend pas. « I feel overmatched » déclare-t-il à Ellis. « I always figured when I got older, God would…sort of come into me life some day. And he didn't. I don't blame him. If I was him I'd have the same opinion of me than he does ». Film de la désertion, *No Country for Old Men* se transforme en commentaire métaphysique, où le bien s'efface tandis que le mal prend corps.

Un mal évoqué avec effroi et en des termes bibliques dans le roman: « 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 » (McCarthy 2005 : 4) et dont la remédiation filmique s'effectue à travers les décors (terre originelle du Texas, immensité et isolement) et la lumière (la plupart des scènes se situant à l'aube ou au crépuscule). Un mal personnifié par Chigurh, personnage à l'œuvre dès l'ouverture du film. Le premier meurtre qu'il commet est une strangulation qui s'étire sur 38 secondes. La scène, muette, est presque insoutenable tant elle est précise. Anton utilise la chaîne de ses menottes pour enserrer le cou du shérif assistant. La victime gesticule, se débat, étouffe tandis que le tueur, immobile et insensible à la morsure des menottes, tire de plus belle. Le sang gicle de la veine carotide. Le shérif s'étouffe dans son sang et s'immobilise tout à fait tandis qu'Anton émet un soupir extatique. Une scène primitive qui circonstancie l'avènement du mal à l'écran. La violence apparaît dans toute son horreur clinique par le biais d'une mise en scène dépouillée qui évite tout effet spectaculaire ou esthétisant (plans fixes, lents mouvements de caméra). C'est cet effroi initial ressenti qui marquera désormais chaque apparition de Chigurh.

Anton Chigurh est avant tout un mystère, une combinatoire d'éléments paradoxaux et mouvants. Ironiquement, son nom est mal compris par Llewelyn, qui le prononce « sugar ». Anton est une métaphore de la mort. Tout de noir vêtu, il sillonne le territoire, laissant derrière lui une trainée de

cadavres dont il aime à contempler le spectacle (il marque une pause devant les corps du shérif et de l'automobiliste ; il revient sur les scènes de crime). Le voir, c'est mourir. Carson Wells s'étonne auprès de Llewelyn : « you've seen him and you didn't die » ; au comptable qui lui demande « Are you going to shoot me? », Anton répond dans un sourire : « That depends. Do you see me? ». Son *cattlegun*, instrument mystérieux dont le fonctionnement nous est révélé tardivement dans la diégèse, peut être envisagé comme une version westernisée de la faux. Il évoque également la figure diabolique du serpent avec son long tuyau rouge qui sinue, glisse à terre ou se dresse pour frapper. Son apparence, composite, souligne le danger et l'inadéquation. Anton est souvent filmé de dos, silhouette sombre et massive. Son ombre portée envahit l'écran. Son reflet opaque se devine au travers de verres teintés. Il porte des santiags et une veste en jean, qui devraient le rattacher au cowboy. Mais le cuir des bottes est rare (de l'autruche), la couleur inédite (un rouge sombre), la forme acérée (un bout pointu, des talons très biseautés). Sa veste sombre est d'une raideur remarquable. Anton semble porter une armure. Le silencieux dont est munie sa carabine, énorme cylindre de métal, serait alors la lance de ce chevalier funeste. Sa coiffure, improbable, a d'ailleurs été inspirée par les croisades (Iley 2008). Cette masse de cheveux noirs et épais coiffés en un carré figé évoque de fait le casque. Commentée à de nombreuses reprises et sujette à presque toutes les interprétations (Covell 2009 : 96), elle met surtout en valeur les expressions indéchiffrables du visage. Un visage pâle et épais, dont l'impassibilité est parfois traversée par des émotions fugaces et dont les yeux noirs sont d'une étrange fixité. La voix, profonde et éraillée, ne s'élève jamais. Elle laisse deviner un accent trop diffus pour que l'on en décèle la provenance.

Personnage atemporel et sans origine, Anton fige le récit dès qu'il apparaît parce qu'il en figure l'abîme : « À l'avance de Moss, au retard du vieux shérif, le film oppose l'abîme figuratif de Chigurh. En angle mort, le monstre se poste au centre des deux temps du récit, identiquement orphelins » (Malausa 2008 : 22). Chigurh est cette part humaine toujours refoulée, cet autre redouté et inimaginable que l'homme abrite en son sein et que *No Country for Old Men* place au centre du récit. Par le biais de Chigurh, le film met en scène une trinité infernale. Bell se pose en figure paternelle qui veut protéger Llewelyn mais il n'y parvient pas. Llewelyn est une version dégradée de ce père symbolique. Sa moralité est plus ambiguë, mais surtout, il évoque fréquemment Anton. Il murmure « hold still » en visant l'antilope (mots prononcés quelques secondes plus tôt par Anton avant son second meurtre). Il achète son manteau à un adolescent pour cacher ses blessures en passant la frontière tandis qu'Anton rétribue d'un billet le jeune garçon qui lui donne son T-Shirt après un accident. Tous deux

sont blessés de plus en plus grièvement. Mais alors que la trajectoire de Llewelyn est entravée par ses souffrances (il finit par être abattu hors-champ par des gangsters et non par son ennemi intime), celle d'Anton demeure immuable. Il panse ses poignets meurtris par les menottes ; soigne sa jambe béante après une blessure par balle ; emmaillote sa fracture ouverte du bras… et reprend sa course. Le diable est bel est bien incarné. C'est un être de chair qui saigne et se blesse, mais dont chaque accident ne fait que renforcer la permanence. Un être qui se régénère à la violence et aux aléas, parce qu'ils le constituent.

Le motif du pari qui traverse le film renvoie ainsi à plusieurs symboles qui tous définissent et mythifient Anton. C'est d'abord une figure faustienne qui est évoquée lorsque la voix off de Bell déclare à l'ouverture : « I dont wanna push my chips forward and go out and meet something I dont understand. A man would have to put his soul at hazard ». La métaphore est ensuite illustrée littéralement avec la scène de la station service (20') où l'homme éberlué est contraint de jouer sa vie à pile ou face. La colère froide d'Anton se déclenche au moment où le garagiste lui demande d'où il vient : « What business is it of yours where I'm from, friendo ? » La séquence dure plus de quatre minutes. Elle est filmée en champ-contrechamp et en plans rapprochés. Au visage fermé d'Anton répond l'étonnement apeuré de l'homme qui demande quel est l'enjeu. « Everything. You stand to win everything », répond Anton. La terreur froide qu'inspire le personnage repose sur un étirement du temps dont on anticipe la conclusion sinistre. Mais le pari tombe juste et le garagiste est épargné. On pense alors au « pari de Pascal » développant la thèse qu'il est de notre intérêt de croire en l'existence de Dieu, à ceci près qu'il s'agit ici de l'existence du Diable. La récurrence des chiffres (numéros de téléphone sur la facture de Llewelyn, plan des chambres de motel, portes d'hôtel) vient enrichir ce motif du pari, comme un gigantesque jeu existentiel voué au hasard – ou au bon vouloir du tueur. La mallette d'argent (qui déchaîne toutes les convoitises, sert de prétexte au film et justifie la venue d'Anton) fait fonction de boîte de Pandore. Le tonnerre gronde au moment où Llewelyn s'en saisit. Le Mal s'est répandu sur terre en la personne d'Anton Chigurh.

*No Country for Old Men* s'aborde avant tout comme un film de genres. Il entrelace les motifs du western et du film de gangster dont il décline la sémiologie et les thèmes. Or les deux genres s'invalident autant qu'ils s'enrichissent. De plus, la dynamique du récit est marquée par le décalage temporel, le ralentissement et la stase. Les signes génériques arborés prennent alors l'allure de vestiges. Ils renvoient à l'époque idéale (et idéalisée) de la fondation et de l'expansion américaine. Fonctionnant par échos et invitant à circonscrire ce qui se dérobe au récit, le film sollicite une

rétrospection historique. La reconnaissance générique se mue en relecture génétique, où l'esprit de conquête et l'héroïsme américain laissent apparaître une violence endogène et exponentielle. Le mythe de la frontière se fait fluctuant et faillible. Il est marqué par l'échec, la désillusion et le renoncement. Au final, le mal semble être le seul facteur de cohésion possible. Un mal incompréhensible et omnipotent, dont la présence saisissante traverse l'Histoire américaine comme ses récits. Un mal qui se situe au repli précis de la double acception du terme mythe, qui peut désigner aussi bien une fiction qu'une histoire vraie (Eliade 1963 :11).

S'inspirant du phénomène de la persistance rétinienne qui a donné naissance à leur art, les frères Coen développent une esthétique de la persistance mythique : où les traces génériques et les moments historiques subsistent dans la mémoire collective mais sont invalidés par la régénération tangible du Mal. Où l'humanité vacille d'effroi et d'humour désespéré devant le double monstrueux qu'elle a créé et ne peut plus contenir.

## BIBLIOGRAPHIE

COVELL, Scott. « Devil With a Bad Haircut : Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men* ». *No Country for Old Men : From Novel to Film*, ed. Lynnea CHAPMAN KING, Rick WALLACH and Jim WELSCH, Laham, Maryland : The Scarecrow Press, 2009, 95-108.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

ILEY, Chrissy. « The Method Haircut that won an Oscar ». *The Guardian*, Thursday 28 Feb 2008.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Les Mythologiques II. Du miel aux cendres*. Paris : Plon, 1966.

LEUTRAT, Jean-Louis et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western.* Paris : Armand Colin, 1990.

McCARTHY, Cormack. *No Country for Old Men*. London : Picador, 2005.

MALAUSA, Vincent. « Critique. *No Country for Old Men* ». *Cahiers du cinéma* 630 (janvier 2008) : 20-22.

MOINE, Raphaëlle. *Les genres au cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002.

ORTOLI, Philippe. « Le crépuscule des icônes. Quand les cinéastes italiens se sont emparés du western… ». *Positif* 509/510 (juillet/aout 2003) : 66-68.