

## ***The Road* : Esthétique et perception de l'Après, ou la palette sémantique des gris**

Pierre Floquet

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontraï plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, [...] Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants.

Charles Baudelaire, « Chacun sa chimère », *Le Spleen de Paris* (1869)

Les progrès technologiques dans le traitement de l'image ont offert, depuis quelques années, de nouveaux et spectaculaires outils au cinéma. Ceux-ci sont souvent mobilisés pour la création d'effets spéciaux, en particulier lorsqu'il s'agit de mettre en scène le cataclysme ou l'apocalypse. Le cinéma n'a toutefois pas attendu le numérique pour représenter la catastrophe, et l'adaptation cinématographique de *The Road* de Cormac McCarthy (prix Pulitzer 2007) n'est pas le premier film à montrer les conséquences naturelles et humaines de celle-ci. D'autres films que celui de John Hillcoat, sorti en 2009, serviront ainsi de contre-points pour notre analyse. Loin de nous immerger dans un spectacle « total », selon les critères hollywoodiens qui prévalent de nos jours, c'est à une apnée douloureuse que *The Road* nous invite. Nous verrons tout d'abord comment, en plongeant décors et personnages dans un bain gris, le réalisateur attire l'attention du spectateur sur les conventions de la représentation cinématographique de la catastrophe. Nous nous attacherons ensuite à la manière dont Hillcoat exacerbe les émotions et revitalise la parabole de McCarthy, afin de rendre au cataclysme l'angoissante proximité et la prégnance d'un quotidien plausible. C'est là, essentiellement, que réside sa brutalité et son caractère déstabilisant pour le public. Enfin, nous tâcherons d'analyser le statut et la portée de la séquence finale au regard du pessimisme fondamental émanant du discours filmique.

### **Le paysage filmographique**

En 1980, Christian de Chalonge s'inspire librement du roman éponyme de Robert Merle, *Malevil*. Arrêtons-nous d'abord sur son titre polysémique: on peut le comprendre comme la Ville du Mal, ou encore la Ville du Mâle, ce qui renverrait au personnage de tyran joué par

Jean-Louis Trintignant ; mais encore, comme la redondance de mal et *evil*. Quoi qu'il en soit, le décor est planté avec le titre : le mal est en l'homme. L'utopie d'une microsociété, qui littéralement renaît de ses cendres, et qui retrouverait une certaine harmonie après une catastrophe nucléaire dans le Larzac, est bien vite battue en brèche. Le groupe communautaire de survivants est, en effet, repris en main par une organisation sociale plus grande et ontologiquement plus, ou mieux, organisée. Le dernier plan du film prolonge son pathos, tout en faisant naître chez le spectateur l'espoir d'un renouveau innocent (pur ?), lorsque les deux post-adolescents du groupe s'enfuient à travers le paysage dévasté sur un cheval blanc. Nous reviendrons plus loin sur l'ambiguïté sémantique entretenue par de telles fins filmiques, que l'on pourrait percevoir aussi comme des re-commencements diégétiques induits.

Film français également, *Le Dernier combat* (1983) est le premier long métrage de Luc Besson. Pour des raisons d'économie budgétaire et/ou choix esthétique, le film est en noir et blanc, les personnages dépourvus de parole, et le monde post-apocalyptique dans lequel ils tentent de survivre est exclusivement masculin. Le personnage principal s'appelle 'l'Homme', tout comme celui de *The Road*, comme si l'effacement de l'identité était la première marque tangible de la perte d'humanité (en d'autres circonstances, les individus étaient jadis réduits à des numéros). Le film de Hillcoat, en cela, fait écho à celui de Besson : l'image y est quasi exclusivement teintée de gris (et de toutes ses variantes possibles) ; les dialogues y sont limités à l'essentiel, et souvent remplacés par une voix *off* ; les femmes y sont rares, et celle qui apparaît le plus à l'écran – jouée par Charlize Theron – n'existe diégétiquement, en *flash-backs*, que dans les souvenirs cauchemardesques de son mari veuf.

Dans les divers avatars de *Mad Max* (1979-1985), et, en particulier, dans *The Road Warrior* (1981), il faut retenir la description d'un environnement aussi sauvage et violent que les hordes plus ou moins organisées qui le hantent. On s'y entretue pour un réservoir de combustible : *Defend the oil !* dit l'un d'eux pour encourager ses compagnons à se battre. Le combat très manichéen oppose, d'un côté, les « gentils », regroupés dans des ébauches de microsociétés et habillés de clair sinon de blanc, et, de l'autre, les « méchants », vêtus de masques, de cuirs noirs cloutés ou, pour les femmes, de tenues néo-sexy (version *trash* des tenues de *bikers*, et évolution sado-masochiste de la bande que dirige Marlon Brando dans *The Wild One*, 1953). Dans un tel contexte, tous les repères de la civilisation occidentale sont brouillés, ce que la bande-annonce souligne indirectement par cette formule : *This is a land that prays for a hero*. Le personnage-titre, que seule la transposition dans un monde d'après le chaos autorise à nommer « héros », a en effet les manières des « méchants », mais la droiture morale des « gentils ». Hybride improbable dans un environnement diégétique où introspection existentielle comme méditation spirituelle s'évanouissent dans la poussière des

déserts et où l'action et les cascades sont reines, il devient le sauveur puis, dans une dérive anti-démocratique, le prince putatif des survivants.

De son côté, *The Road* revendique réalisme et réflexion. D'une part, les gangs, parfois motorisés (13')<sup>1</sup>, sont, certes, hyper-violents, mais sans l'histrionisme des *bikers* de *Mad Max*; leur violence est simplement motivée par leur faim. Autrement dit, ils sont brutalement, bestialement cannibales. D'autre part, le propos y est beaucoup plus minimaliste et vise à l'essentiel : dans *The Road*, point de désir de vengeance inspirés de scénarii de films de série B, de grandiloquence ni d'emphase ; point de poursuite dans une improbable adaptation motorisée des chevauchées des westerns de l'âge d'or hollywoodien. Les coups de feu et les mutilations, l'intensité dramatique, les enjeux vitaux, sont les manifestations et l'écho d'un propos profondément pessimiste.

Trop souvent, dans les films catastrophe qui décrivent le présent de l'après-coup, les personnages, comme ceux de *2012* (Emmerich, 2009) pour citer l'un des plus récents, sont démesurément confiants en eux-mêmes, que cette confiance signe leur perte ou aide à leur survie. Ils manifestent leur arrogance d'être humain, non seulement lorsqu'ils sont confrontés aux déchaînements de la Nature, mais aussi face à la toute-puissance digitale de la post-production. En effet, ils assument et revendiquent leurs certitudes dans le récit (et en sous-texte dans une réalité toute hollywoodienne), pourtant dérisoires face au pouvoir des effets spéciaux imposés à eux paradoxalement par les mêmes studios hollywoodiens. Au contraire, dans des films tels que *I am a Legend* (Lawrence, 2007) ou *The Book of Eli* (Hughes et Hughes, 2010), à l'instar de *The Road*, une large place est laissée au doute. Ainsi, le personnage principal de chacun de ces films se sait être faillible, et ce n'est pas un hasard si les trois connaissent une mort sacrificielle, sinon rédemptrice, à la fin.

Néanmoins, dans ces deux superproductions de l'après-coup, les effets spéciaux structurent aussi l'esthétique, comme dans les films catastrophe, quand ils ne justifient pas la globalité du propos. En corollaire, le discours hollywoodien type sur le dernier rempart de l'humanité s'applique généralement à un monde de science-fiction peuplé de mutants et autres créatures, offrant autant de rassurants décalages avec le quotidien du spectateur. L'esthétique joue en partie sur le réalisme des effets, mais les feintises dramatiques s'interposent trop souvent entre le vécu diégétique des personnages et la perception que les spectateurs en ont.

En comparaison, tant dans la mise en scène que dans l'action et le jeu des acteurs, *The Road* apparaît comme une épure. Un réalisme implacable y a été préféré aux images spectaculaires,

---

<sup>1</sup> Les chiffres entre parenthèses renvoient à la minute du film correspondant aux images ou au texte cités.

et focalise l'attention sur la relation intimiste père-fils, commentée par la voix *off* de l'Homme (Viggo Mortensen). Chez Hillcoat, le propos respecte la noirceur pesante du roman de McCarthy, ainsi que son rythme étrangement poétique. À la différence de Robert Neville (Will Smith) dans *I am a Legend*, l'Homme rencontre des zombies qui ne sont guère plus que des loques humaines gardées au fond d'une cave comme de la viande sur pied (36'). Le danger vient uniquement des semblables, et non pas de mutants, monstres et autres créatures ionisées. Le danger n'en est que potentiellement plus perceptible pour le spectateur.

Les effets spéciaux se trouvent également à profusion dans *The Book of Eli*. Denzel Washington y joue le rôle-titre, celui d'un rescapé qui se bat pour sauvegarder une Bible, et pour la porter à ceux qui la méritent, réfugiés dans Alcatraz, où ils survivent trente ans après la destruction des USA. Il s'est donné une mission, comme l'Homme de *The Road*. Il évolue dans un environnement couleur sépia, suggérant une uniformité contextuelle et émotionnelle assez similaire à ce que suggère la tonalité grise dans *The Road*, tout en rappelant celui d'un *Mad Max* qui aurait – si cela était possible – mal tourné. L'action et le spectaculaire priment dans *The Book of Eli* ; la violence que le « héros » y déploie est discutable, certes, mais l'Homme de *The Road* assume lui aussi d'être prêt à tout pour remplir la mission qu'il s'est fixée : sauver son fils. En outre, le personnage interprété par Denzel Washington rappelle non seulement l'Homme, mais aussi le vieillard de *The Road*, qui prétend s'appeler – lui aussi – Eli. Ils portent le nom de celui qui est l'annonciateur du Messie à la fin des temps. La référence biblique est certes explicite dans le film des frères Hughes, mais plus complexe dans celui de Hillcoat. Si ce n'est que c'est à l'occasion de leur rencontre avec le vieillard que l'enfant énonce clairement sa différence, et exprime une humanité qui dépasse les principes de survie de son père : « What's your name ? –Eli. –Eli !? –What's wrong with Eli ? » (65'). Un gros plan s'attarde sur les mains de l'enfant et du vieillard serrées l'une dans l'autre; hors champ, le père prévient : « Don't hold his hand ! » Ainsi, le vieillard est le catalyseur de sens pour les actes et les choix comportementaux du père qui sert de guide à son fils : l'Homme perdra, certes, son humanité en tuant pour protéger son fils, et ce faisant ira à l'encontre des principes mêmes qu'il essaie de lui inculquer. En même temps, sauver la chair de sa chair signifie préserver l'idée même d'humanité, au-delà de tout amour paternel. Ainsi, dans les ruines d'une église, sous la découpe gris clair d'une ouverture en forme de croix, comme la trace négative de toute croyance gravée sur le mur noirci, le père à la fois rassure son enfant et justifie ses actes : « It's when you start dreaming about good things that you should start worrying » (74'). À cette interprétation spirituelle des épreuves du père, on peut opposer l'alternative baudelairienne de la chimère, ce projet irréaliste qu'est la sauvegarde de son enfant, cette quête illusoire qu'il porte comme un fardeau jusqu'à l'épuisement.

De fait, l'Homme est obsédé par sa mission, que McCarthy lui-même décrit ainsi : « It could be anything – volcanic activity or it could be nuclear war. It is not really important. The whole thing now is, what do you do? »<sup>2</sup>. La situation est universelle : tout parent a éprouvé au moins une fois la même angoisse face à la catastrophe : pourquoi et comment survivre dans l'Après ? Mais c'est également l'interrogation de tout enfant qui ne peut se projeter dans un monde sans ses parents, car tout n'y serait que terreur et noirceur.

Tel est bien l'univers que décrit McCarthy, et que Hillcoat met en images. Ils reprennent à leur compte, à l'écrit comme à l'écran, les conventions de représentation liées aux pratiques intuitives des coloristes du passé, qui associaient couleurs à des humeurs. Il s'agit bien en fin de compte, comme l'explique Emmanuelle Glon dans l'introduction de *Cinéma dans la Tête*, « de manipuler intellectuellement et émotionnellement le public » (6). Les premières mots de l'Homme, en fait ses pensées en voix *off* alors qu'il émerge d'un rêve qui l'a plongé dans le souvenir de jours plus heureux, sont « il fait plus froid de jour en jour » (« Each day is growing colder » 4'), tandis que les images aux couleurs chaudes de son rêve sont vite remplacées par la vision d'un paysage mort dans les tons gris. Ces paroles résonnent en écho aux deux premières phrases du roman :

When he woke up in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. (McCarthy 1)

### **Les gris, ou l'esthétique noire**

Le réalisateur, après l'auteur, ne décrit ni le désespoir ni le dénuement ; il leur substitue toutes les nuances du gris. Dans le roman, McCarthy utilise l'adjectif *gray* quatre-vingt-trois fois, *ash*, *ashen*, *ashes* soixante-quinze; mais on trouve aussi *leaden* en quatre occasions, ainsi que *leadcolored* (McCarthy 279), et *bare ironcolored* (McCarthy 208). À cette accumulation lexicale, Hillcoat répond par un filtre gris tendu sur la quasi-totalité du récit. Le gris, c'est le mélange de deux couleurs qui n'en sont pas, c'est l'uniformisation triste des formes et des nuances, l'absence de lumière ; c'est déjà la promesse de l'ombre, de la vie annihilée. Le contrepoint pourrait en être le bleu du ciel, comme indicateur implicite de la clarté.

Le sang que l'Homme crache est noir sur le sol gris poussière (73'), mais il est rouge sur la neige sale (70'), ou encore dans les récipients des cannibales, pour mieux marquer l'intrusion

---

<sup>2</sup><http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704576204574529703577274572.html#printMode> (consulté le 15 juillet 2015).

de l'indicible dans l'horreur quotidienne. Les seules scènes aux couleurs chaudes appartiennent aux rêves de l'Homme, comme autant de flashes lumineux, incandescents, et à jamais inaccessibles. Un pâle arc-en-ciel dans les vapeurs d'une cascade les émerveille (33') : « Look ! There are some colors ! » dit l'enfant ; fugace instant de bonheur immatériel, puisque ces couleurs ne sont, littéralement, que spectre. Ailleurs, l'océan sur une vieille carte est représenté en bleu : « Is it Blue ? The sea ? Uhuh, I don't know... It used to be » (75'). Le plan général qui suit les montre perdus dans une immensité grise, dans un désert qui pourrait aussi bien être un océan. Quand enfin ils y parviennent, après avoir passé une dernière dune, le constat est sans appel : « I'm sorry... It's not blue », s'excuse l'Homme, sur un ton à la fois tendre, laconique, et résigné. Ainsi, Hillcoat donne une matérialité palpable à des angoisses qui sont proches des spectateurs, et cependant si profondément refoulées derrière leurs pensées convenues (l'océan est toujours bleu sur les cartes, par convention, et par volonté de copier la réalité au plus près) et le confort de leur vécu.

Les variations dans la monochromie grise s'appliquent autant à l'environnement qu'aux personnages : leur crasse, leurs larmes, leurs blessures, leurs vêtements, mais aussi leurs sourires et leurs émotions sont gris. Les corps portent l'empreinte de sentiments, de la même manière que le décor peut en être la projection dans la représentation filmique. Les squelettes des troncs d'arbres, tronçons torturés debout dans la grisaille, provoquent le malaise chez les personnages – et chez les spectateurs, en même temps qu'ils explicitent à l'écran leur état d'âme, au même titre que les rides et les cernes des visages marqués par la faim, la fatigue et l'angoisse.

Le visage de Viggo Mortensen symbolise à lui seul toute la valeur sémantique connotée par la teinte grise. Bien loin du preux Aragorn dans *Lord of the Rings* (Jackson, 2003), on l'a déjà vu en tueur et père ravagé par la douleur et la culpabilité à la toute fin de *History of Violence* (Cronenberg, 2005), ou encore en flic tourmenté, infiltré dans la pègre dans *Eastern Promises* (Cronenberg, 2007). Au tout début de *The Road*, on le retrouve endormi sur le sol dans un gros plan qui ne dissimule aucune trace de souffrance, le visage christique – déjà l'annonce du gisant de la séquence finale (90'). Le visage de Mortensen dans les films de Cronenberg comme dans celui d'Hillcoat est le véhicule privilégié de la douleur extrême, même si le personnage est, dans *The Road*, aux antipodes de ceux des deux précédents opus. Dans le *making of* livré avec le DVD<sup>3</sup>, Hillcoat commente ainsi le visage de son acteur : « There is something about Viggo's face. It's so full of power and emotion and intensity » (4'). En complément de l'économie représentationnelle des décors, l'expressivité faciale de Mortensen contribue à étendre la portée des métaphores, à suggérer un sens parabolique à sa

---

<sup>3</sup> DVD : *La Route*, Metropolitan Filmexport éditeur, 2010.

quête, à savoir l'éducation du fils, ce combat incertain pour préserver l'humanité enfouie dans la candeur de son jeune âge. « Il est des films où le caractère générique d'un personnage, d'un visage, loin de servir le discours, renoue avec le symbolisme passionnant du cinéma muet » (Glon 154). Ce qu'écrit Emmanuelle Glon à propos de Marlène Dietrich, pourrait être appliqué à Viggo Mortensen, si ce n'est que son expressivité dans *The Road* transcende le récit par son symbolisme poignant. Sans être stéréotypé, le visage de Mortensen dépasse la fonction de représentation du personnage ; il personnifie le déchirement d'un père qui doit agir à l'opposé des principes qu'il veut transmettre à son fils.

Les villes et les campagnes brûlées comme la cruauté des survivants ne peuvent suggérer l'empathie ; mais leur reflet dans le regard de l'Homme la pallie. De fait, les horreurs sont d'autant plus suggestives qu'elles demeurent hors champ, ou elliptiques, dans une forme de non-représentation inspirée de films tels que *The Blair Witch Project* (Myrick et Sánchez, 1999) : des taches de sang dans la neige, une femme et son enfant traqués à travers champs (70'), puis des cris dans le lointain tandis que l'Homme et son fils prennent la fuite connotent une attaque cannibale. Ou encore, après une nuit passée à se terrer, de l'individu qu'ils ont dû abattre pour leur défense, ils ne retrouvent que les tripes et la tête (20').

Par définition, les événements fictionnels n'ont pas d'existence ; ils n'acquièrent de pouvoir de suggestion auprès du public que par le biais de l'identification plus ou moins partielle du spectateur avec tel ou tel personnage. Le processus mental rend crédible ce que la réalité et l'expérience spectatorielle démentent ontologiquement. Cette identification passe par une certaine empathie provoquée par les images et le discours filmique. Ou bien l'empathie du spectateur dépasse la capacité d'identification au personnage, afin de se rassurer et recréer un espace étanche entre la fiction et son expérience de spectateur. Cette démarche est malgré tout contradictoire : c'est parce que le film a un pouvoir de suggestion très fort qu'il devient par là même nécessaire de la repousser pour se protéger émotionnellement ; l'une des stratégies possible consisterait ainsi à imaginer telle ou telle issue plus favorable. Ou bien le spectateur endure, c'est-à-dire qu'il supporte, et aussi souffre dans la durée – c'est l'endurance –, en phase avec ce dont il est le témoin captif dans l'espace écranique, en phase avec l'expérience émotionnelle, psychique, physique des personnages.

Il n'y a dans *The Road*, apparemment, ni répit, ni échappatoire, ni bonne fée : la mère, qui aurait pu symboliquement en faire office, s'est suicidée, laissant son fils derrière elle : « I wish I were with Mum. –Do you wish you were dead? –Yeah. –You mustn't say that, it's a bad thing to say. –I can't help it... » (28'). Le tragique de la situation souligné par la saturation des gris ne laisse aucune place au mélodrame : il n'y a rien dans l'errance des protagonistes qui ne tienne de la chanson (*melos*) ou de la feintise théâtrale (*drama*). Il y a émotion certes, mais elle n'est que douleur. Là où, dans tout autre film, un spectateur

disponible pourrait se laisser aller à une identification, qui l'entraînerait dans le partage assumé – et jouissif – d'une illusion fictionnelle, dans *The Road*, l'expérience est tout autre : on se surprend à vouloir résister à l'empathie, dans un réflexe de défense émotionnel.

Le visage de Mortensen est à même de susciter une telle réaction chez le spectateur, à défaut de provoquer de la compassion, ce qui est pour le moins ambigu dans une telle diégèse. « Com-passion » évoque le partage de sentiments. Est-il possible d'éprouver de la compassion pour un personnage qui prône le chacun pour soi, par là même abandonnant à son fils la capacité à aimer autrui ?<sup>4</sup>. L'Homme, jusqu'alors tenaillé par les souffrances et l'incertitude, hésitant lors de leur rencontre avec Eli, finit par basculer dans l'inhumanité en tuant pour la seconde fois (86'). Il peut alors mourir et laisser son fils devenir adulte.

À ce titre, trois plans illustrent symboliquement l'évolution de l'enfant et son accession aux nécessaires compromis que l'âge adulte impose à l'individu. Le premier montre son père le forçant à tenir le revolver pour lui apprendre à se suicider (10'). Le second fait suite au meurtre d'un possible cannibale par l'Homme (20'), et s'attarde sur les mains sales et grises de l'enfant, ouvertes, tenant comme malgré elles, avec répulsion, l'arme brutale dans sa grise froideur métallique. Enfin, dans les dernières minutes du film, on voit l'enfant, désormais orphelin, se saisir de l'arme et reproduire mécaniquement les gestes du père (95'). L'avenir de l'humanité ne serait alors qu'un vain leurre, puisque l'enfant privé de la protection de son père se met à répéter les comportements ambigus de l'adulte. Tout comme *Limbo* (Sayles, 1999) en son temps, *The Road* ferait le pessimiste (*grim, gray*) constat que le seul avenir possible des êtres humains est la dystopie, l'horreur avouée par Kurtz dans *Heart of Darkness* (mais aussi dans sa relecture chez Coppola) au moment de mourir. Le discours et sa représentation sont, à ce moment du récit, fondamentalement nihilistes. L'Après n'offre aucune place à l'espoir, et ce message a d'autant plus de force qu'il s'appuie sur des angoisses existentielles régulièrement réactivées aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

### **Le noir reste pâle, finalement**

Telle serait la portée de *The Road*, si le film s'achevait sur l'enfant vérifiant d'un geste soudainement sûr, comme tragiquement inné, le bon état de marche de son arme. La dernière séquence vient cependant nuancer un tel constat. S'il n'est pas opportun de parler de *happy end*, Hillcoat offre, pour le moins, une ouverture, et laisse le champ libre à l'empathie afin de préserver une perspective optimiste, tout aléatoire qu'elle puisse être. Le fils est recueilli par un petit groupe qui les avait suivis sans se manifester (on serait en droit de

---

<sup>4</sup> Voir la séquence du voleur (80').



demander pourquoi). C'est une famille nucléaire, l'archétype de la cellule familiale américaine : les deux parents, le fils et la fille, sans oublier le chien.

Faudrait-il qu'il y ait rédemption ? Devrait-on suivre ce discours infantilisant qui voudrait faire croire que la réalité – telle qu'elle est assénée durant 90 minutes de film – ne serait qu'un faux-semblant, fût-il métaphorique ? Le dénouement, inattendu, Hillcoat l'a en fait annoncé subrepticement dès la 85<sup>e</sup> minute, quand l'enfant découvre une chose incongrue, que son père appelle « scarabée ». Très fugace, la caméra dans le plan large suivant accompagne l'envol de l'insecte, comme une ombre ton sur ton, un miracle dans le ciel gris. Cette grisaille n'est plus faite pour prévaloir. En effet, bien que blessé par une flèche<sup>5</sup>, l'Homme accompagné de son fils retourne vers l'océan. Le plan montre des ombres, le ciel n'est plus uniformément gris : des taches plus claires laisseraient donc enfin, soudain, passer la lumière. Les couvertures qui lui servent de linceul dévoilent mieux qu'auparavant leurs motifs colorés. Enfin, tandis que l'enfant se décide à se joindre à la famille rencontrée sur le rivage, les teintes de gris, derrière les ombres timides d'un pâle soleil, se colorent d'ocre, comme les prémisses d'un retour vers une forme de normalité : « How does it sound ? Is that Ok ? ... – Ok », répond l'enfant, en gros plan dans la dernière image, à la mère de famille. Le générique défile ensuite sur l'écran noir ; les quelques notes de musique alternent avec de discrètes voix d'enfants ; des oiseaux pépient, des insectes grésillent. S'agit-il d'un sas émotionnel, d'une transition sonore entre l'expérience fictionnelle et le retour du spectateur à la réalité dans la clarté du dehors ? Ou bien, serait-ce, dans le hors-champ toujours diégétique, l'éventualité utopique d'un monde meilleur après le chaos et ses répercussions ?

Ainsi, l'hébétude pessimiste, qui sous-tend le film, est à mettre en perspective avec la dernière séquence. Celle-ci aurait pu être ultime, elle n'en est que potentiellement pénultième : en même temps qu'un souffle libérateur reconfortant le spectateur avant le générique de fin, elle offre au survivant une improbable échappatoire vers une (hypothétique) reconstruction. En diluant de la sorte l'impact émotionnel auquel *The Road* aurait pu prétendre, John Hillcoat abandonne son film dans l'ombre portée par des œuvres moins prêtes au compromis, et si sombres qu'elles en sont éblouissantes. Ainsi dans *Melancholia*, Lars von Trier refuse toute échappatoire, toute rédemption. Les personnages, et les spectateurs dans leur sillage, y demeurent suspendus et démunis dans cet ultime instant sans apprêt, sans Après.

---

<sup>5</sup> On se souvient du Marine de *Apocalypse Now*, dans son 'PT boat', les yeux écarquillés par la douleur et la stupeur, s'exclamant dans un dernier souffle « A spear ! », comme s'il était inconcevable de succomber devant un tel retour à l'état sauvage.

## **Bibliographie**

Glou, Emmanuelle. *Cinéma dans la tête : l'esthétique du film à la lumière des neurosciences*.

Berne : Peter Lang, 2011.

McCarthy, Cormac. *The Road*. Londres : Picador, 2009.