Road novel, road movie : approche intermédiale du récit de la route

Jenny Brasebin

▶ **To cite this version:**

Jenny Brasebin. Road novel, road movie : approche intermédiale du récit de la route. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Université de Montréal (1978-..), 2013. Français. NNT : 2013PA030088 . tel-02965762

HAL Id: tel-02965762
https://theses.hal.science/tel-02965762

Submitted on 13 Oct 2020

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

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

Université de Montréal

Road novel, road movie

Approche intermédiale du récit de la route

par

Jenny Brasebin

Thèse réalisée en cotutelle au
Département de Littérature comparée,
Faculté des Arts et des Sciences,
Université de Montréal
Et
À l'École doctorale 267 - Arts et Médias
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Thèse présentée à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophae Doctor (Ph. D)
en Littérature comparée, option Littérature et cinéma

et à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
en vue de l'obtention du grade de
Docteur ès études cinématographiques et audiovisuelles

Mai 2013

© Jenny Brasebin, 2013

Université de Montréal
Faculté des Arts et des Sciences

Cette thèse intitulée :

Road novel, road movie. Approche intermédiale du récit de la route

Présentée par :
Jenny Brasebin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

[Taper le nom] , président-rapporteur
Philippe Despoix, directeur de recherche – Université de Montréal
Michel Marie, co-directeur – Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
[Taper le nom] , membre du jury
[Taper le nom] , examinateur externe
[Taper le nom] , représentant du doyen de la FES

Résumé

Apparu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avec la publication en 1957 d'*On the Road* de Jack Kerouac et la sortie, 12 ans plus tard, d'*Easy Rider* de Dennis Hopper, le road novel et le road movie constituent à nos yeux les deux versants de ce que nous avons choisi de nommer le récit de la route. Devant l'absence de réelle étude conjointe entre les deux formes et la persistance d'amalgames, nous souhaitons mettre en évidence ce qui permettrait de distinguer le road novel et le road movie d'autres récits d'errance. Un tel travail nécessite la mise au jour d'un outil d'analyse intermédial permettant d'embrasser de concert des œuvres relevant d'expressions médiatiques différentes. Nous proposons donc de recourir au concept de chronotope développé par Bakhtine en littérature, et dont il a été démontré il y a peu qu'il est aussi susceptible de s'appliquer à un objet cinématographique. Nous posons que road novel et road movie reposent sur la combinaison d'un ensemble de chronotopes fondamentaux : celui de la route, dans le contexte de la motorisation et des non-lieux de la postmodernité, et celui du seuil, compris comme l'expression du tournant d'une vie. La présence d'une dimension parodique nous amène en outre à mobiliser un autre concept bakhtinien : celui de carnavalesque, qui s'articulerait justement autour des chronotopes de la route et du seuil définis précédemment. Afin de procéder à cette analyse chronotopique, nous nous appuyons sur un corpus d'œuvres empruntées au répertoire américain, québécois et allemand, en raison notamment des multiples passerelles susceptibles d'être érigées entre ces différentes cultures.

Mots-clés : road movie, road novel, récit de la route, errance, seuil, Bakhtine, chronotope, carnavalesque

Abstract

Appearing in the wake of World War II, with the publication in 1957 of *On the Road* by Jack Kerouac, followed 12 years later with the screening of Denis Hopper's *Easy Rider*, the road novel and road movie constitute, we argue, two sides of what we call the road narrative. Faced with a lack of comprehensive studies embracing both sides concurrently, and with recurrent amalgams, we reflect on the components differentiating the road novel and road movie from other types of wandering stories. Such a project calls for the construction of an intermedial apparatus, enabling us to jointly encompass artworks belonging to different media formats. Consequently, we build on the concept of the chronotope, as developed by Bakhtin as a tool for literary criticism, and recently extended by scholars to cinematographic objects. We show how road novels and road movies emerge from the combination of two fundamental chronotopes: that of the road, exemplified by a postmodern universe dominated by motor vehicles and non-places, and that of the threshold, understood as the expression of a critical turn in one's life. The noted presence of a parodic dimension in road narratives calls for the introduction of an additional bakhtinian concept: the carnivalesque, which, as we show, can be articulated in relation to the previously defined road and threshold chronotopes. For this chronotopical analysis, we selected artworks from the American, Quebecois and German repertoires, a choice justified by the numerous potential connections to be established between those three different cultures.

Keywords : road movie, road novel, road narrative, wandering, treshold, Bakhtin, chronotope, carnivalesque

Table des matières

Introduction 1
Chapitre I Vers la détermination du récit de la route 9
I. Pour une étude conjointe du road novel et du road movie 9
A. Un rapport de proximité 10
1. La question de la dénomination 10
2. Appartenance à des contextes comparables 12
3. Des éléments de définition semblables 15
4. Un jeu d'influences réciproques 18
B. Les conditions d'une étude conjointe : introduction du récit de la route 21
C. Quelques remarques sur deux études conjointes 25
1. Danièle Méaux et Philippe Antoine 25
2. Katie Mills 29
II. État de la recherche : quelques amalgames et confusions 32
A. Amalgames et raccourcis 35
B. L'écueil des catégorisations 39
1. La classification de Mark Williams 40
2. La classification d'Anne Hurault-Paupe 42
3. La classification de Laderman 46
4. Pour en finir avec les catégorisations 47
III. Méthodologie : Bakhtine et le concept de chronotope 51
A. Le concept de chronotope 51
1. Définition 51
2. Les principes de l'analyse chronotopique 53
3. Questions méthodologiques soulevées par l'approche chronotopique 56
B. Un concept adaptable au médium cinématographique 61
1. Robert Stam : l'adaptabilité des concepts de Bakhtine au cinéma 61
2. Les analyses chronotopiques de Michael V. Montgomery 64

C. Pertinence de l'approche chronotopique 67
D. Deux analyses chronotopiques du road movie 70
1. Sue Vice : approche féministe du chronotope dans *Thelma and Louise* 71
2. Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf : l'expression du chronotope de la route dans le road movie 73
IV. Présentation du corpus 79
A. Détermination temporelle : d'*On the Road* à *On the Road* 80
B. Détermination géographique 81
C. Le choix des œuvres 83
Chapitre II Le chronotope de la route 88
I. Le chronotope de la route selon Bakhtine 89
A. Le chronotope de la route et le thème de la rencontre 90
B. La métaphore de la route comme « chemin de la vie » 92
C. La malléabilité du chronotope de la route 94
II. Spécificités du chronotope de la route dans le récit de la route 95
A. Du temps spatialisé 96
1. « Les indices du temps se découvrent dans l'espace » 96
2. Une étape tardive dans le « chemin de la vie » 101
3. Un parcours spatial et mémoriel : *Im Lauf der Zeit* 107
B. Le chronotope de la route comme élément structurant 118
1. Une structure narrative de la succession 119
a. Un récit chronologique 119
b. Le mode de la succession 121
c. Affinités du récit de la route avec la sérialité 128
i. La sérialité du récit de la route en littérature 130
ii. La sérialité du récit de la route à la télévision 133
iii. La sérialité du récit de la route au cinéma 137
2. Des « micro-récits » 141
a. Démultiplication des voix narratives 141

b. Des petits riens : refus de la progression dramatique 145
B. Horizontalité de la route 149
1. Verticalité et horizontalité 150
2. La vitesse comme moyen d'accès à la transcendance 153
III. Des chronotopes connexes au chronotope de la route 158
A. Le chronotope du véhicule à moteur 159
1. Importance du véhicule à moteur pour le récit de la route 159
2. Le véhicule comme chronotope : une capsule hors de l'espace et du temps 161
3. Une adaptation du chronotope du salon 164
B. Le chronotope des lieux de transit 169
1. L'héritage du film noir 170
a. Le « lounge time » de Vivian Sobchack 170
b. Évolution de la valeur attribuée au chronotope des lieux de transit 172
2. Le temps de l'attente et de l'ennui dans un espace public intermédiaire 173
a. Étirement du temps 173
b. Des non-lieux 176
Chapitre III Le chronotope du seuil 183
I. Expression du chronotope du seuil 184
A. Le seuil comme expression du « tournant d'une vie » 187
1. Le seuil comme point de rencontre : *Alice in den Städten* 187
2. Le seuil comme événement décisif : *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* ; *Erbsen auf halb sechs* 199
3. Le seuil comme révélation : *Continental Drift* 205
4. Le seuil comme renaissance : *Paris, Texas* 209
B. Le chronotope du seuil comme expression de la rébellion 216
1. Une fuite hors du domicile conjugal : route *vs* routine 218
2. Un refus des normes du travail 223
3. Un refus d'une forme de matérialisme 230
C. La route comme seuil 233

II. Articulation du chronotope de la route et de celui du seuil 238
III. Analyse chronotopique de *The Grapes of Wrath* 242
A. Réception de *The Grapes of Wrath* : une indécision critique 243
1. Réception du film 243
2. Réception du roman 248
B. Étude chronotopique de *The Grapes of Wrath* 252
1. Le chronotope de la route comme chemin de la vie 252
2. Le chronotope du seuil comme table rase 258
3. Synthèse : nécessité de la mise au jour d'un troisième élément 261
Chapitre IV Réitération parodique : le carnavalesque 262
I. Récit de la route et récit de conquête : absorption et réfutation 264
A. *The Grapes of Wrath* : une autre conquête de l'Ouest 264
1. *The Grapes of Wrath* et le rapport à la collectivité 265
2. Le caractère épique de *The Grapes of Wrath* 268
3. *The Grapes of Wrath* et le western : des récits fondateurs 270
B. Le road movie et le western : absorption et réfutation 272
1. L'héritage du western 273
a. Le western comme texte fondateur 273
b. L'incapacité d'adaptation du western 274
c. Déclin de la production du western 276
2. Les premiers road movies seraient-ils des westerns ? 278
3. *Easy Rider* : absorption, distorsion et réfutation du western 282
a. Absorption du western 283
b. Distorsion du western : le rôle de la vitesse 286
c. Réfutation du western 290
II. Le récit de la route : un exil inversé 296
A. Les causes de l'errance : la contrainte extérieure et la contrainte intérieure 297
1. *The Grapes of Wrath* ou le récit d'exil : un nomadisme forcé 297
2. L'errance dans le récit de la route : célébration du principe de plaisir 299

B. Un rapport inversé à l'inconfort et au danger 303
C. Une réorganisation de la hiérarchie des besoins 307
D. Le récit de la route comme contre-exil : l'exemple de *Continental Drift* 316
III. Réitération parodique : la marque du carnavalesque 320
A. Le récit de la route comme réitération parodique 321
1. Présence d'un hypotexte au sein du récit de la route 321
a. Le corpus américain 321
b. Le corpus germanique 323
c. Le corpus québécois 337
2. Le récit de la route comme hypotexte du récit de la route 343
3. Aspect parodique du récit de la route 347
B. La dimension carnavalesque du récit de la route 351
1. La route comme espace carnavalesque 353
2. Interversion espace sacré/espace profane : pèlerinages carnavalesques 358
a. Parodie du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle 359
b. Pèlerinages païens : avènement de nouvelles idoles 362
3. Détermination temporelle du carnavalesque 369
a. Un bornage temporel individualisé 369
b. L'errance comme subversion temporaire 371
c. Le rituel de détronisation du roi de carnaval 375
d. Aspect cyclique du carnaval 379
Conclusion 385
Bibliographie 388
Annexe 1 : Le mécanisme de transmission de la mémoire dans *Im Lauf der Zeit* i
Annexe 2 : Structure causale dans *Thelma and Louise* ii
Annexe 3 : Décomposition de la scène finale de *Thelma and Louise* iii
Annexe 4 : Décomposition de la scène d'ouverture de *Paris, Texas* iv
Annexe 5 : Spectre chronotopique v

Annexe 6 : La production cinématographique aux États-Unis de 1946 à 1965 (en nombre de films).....vi
Annexe 7 : Décomposition de la scène du duel dans *Easy Rider* vii
Annexe 8 : Décomposition de la scène de la forge dans *Easy Rider* viii
Annexe 9 : Scènes de détronisation dans les road movies des origines ix

Liste des figures

Figure 1 : photogrammes extraits de *Thelma and Louise*, Ridley Scott.....100
Figure 2 : photogramme extrait d'*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders 130
Figure 3 : photogrammes extraits de *Lisbon Story*, Wim Wenders.....162
Figure 4 : photogramme extrait d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders.....191
Figure 5 : photogramme extrait d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders.....193
Figure 6 : photogrammes extraits d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders.....197
Figure 7 : photogrammes extraits d'*Erbsen auf halb sechs*, Lars Büchel 204
Figure 8 : photogrammes extraits d'*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders 212
Figure 9 : photogramme extrait de *The Grapes of Wrath*, John Ford 297
Figure 10 : photogrammes extraits de *Vanishing Point*, Richard Sarafian.....378

À. M., avec tout mon amour.

Remerciements

Il m'est difficile d'exprimer en quelques lignes tout ce que je dois à monsieur Philippe Despoix, mon directeur de recherche depuis ces nombreuses années. Pour avoir su, tour à tour et avec la même infinie patience, me rappeler à mes devoirs et recadrer mes débordements d'enthousiasme ; pour m'avoir indiqué les ressources disponibles et engagée vers de nouvelles pistes de lecture ; pour m'avoir formée à tous les aspects relatifs à la recherche ; pour m'avoir fait confiance ; pour m'avoir, enfin, encouragée et soutenue de toutes les manières possibles, que ce soit professionnellement, administrativement, financièrement mais aussi psychologiquement dans les moments plus difficiles, qu'il reçoive l'expression de ma plus profonde gratitude. Je souhaite à tout doctorant d'effectuer une rencontre aussi riche et déterminante dans son parcours universitaire.

Je suis par ailleurs très honorée d'avoir pu travailler sous la supervision de monsieur Michel Marie, à qui je suis infiniment reconnaissante d'avoir accepté de reprendre la codirection de cette thèse en cours de route. La confiance qu'il m'a accordée en dépit du retard accumulé, mais aussi ses conseils et ses encouragements m'ont été d'un grand secours tout au long du processus de rédaction.

Je souhaite également rendre hommage à monsieur Jean-Louis Leutrat, qui codirigeait initialement cette thèse et qui est malheureusement décédé avant l'achèvement de ce projet. Celui-ci n'aurait pu aboutir sans son aide et je lui sais gré de m'avoir offert son soutien.

Mes pensées vont aussi à madame Jeanne-Marie Clerc de l'Université Montpellier III-Paul Valéry, qui a encadré mes recherches lorsque j'ai commencé à travailler sur ce sujet à l'occasion d'un DEA il y a de cela plusieurs années.

Je remercie les membres du jury de thèse, qui ont accepté de se prêter au jeu. Merci également à messieurs Germain Lacasse et Eric Savoy d'avoir accepté d'encadrer l'épreuve d'examen de synthèse. Leurs conseils et appréciations m'ont été d'une aide précieuse.

Je tiens aussi à saluer l'ensemble du personnel administratif de l'Université de Montréal, notamment Nathalie Beaufay, qui a toujours su se montrer disponible et de bon conseil, mais aussi Stéphanie Tailliez, et j'adresse également des remerciements à mes différents interlocuteurs de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, soit mesdames Audrey Coulomp, Eléonore Laly, Janine Tocabens et Paula Dubray, ainsi que messieurs Olivier Buirette, Alexandre Leccas et Gilles Saunier.

Il m'aurait été difficile de poursuivre mes recherches sans l'aide financière de différentes institutions telles que, au Canada, le Centre canadien d'études allemandes, la FESP, les départements de littérature comparée (monsieur Jean-Claude Guédon), d'histoire de l'art (madame Johanne Lamoureux) et d'études anglaises et de l'Université de Montréal, ainsi que le gouvernement français à travers le programme Frontenac assurant un soutien aux doctorants en cotutelle. Je tiens donc ici à exprimer ma gratitude envers leurs représentants pour la confiance qu'ils m'ont témoignée.

Bien évidemment, je n'aurais pu accomplir ce travail de longue haleine sans le soutien inconditionnel de mes parents, qui m'ont toujours incitée de toutes les façons possibles à la poursuite de mes études. Pour cela et pour bien d'autres choses encore, je leur demeurerai éternellement reconnaissante. Je dois beaucoup également aux encouragements de mes amis, qui malgré la distance, ont su se montrer présents aux moments opportuns, m'apportant le réconfort nécessaire durant cette expérience solitaire et me permettant de garder un tant soit peu les pieds sur terre. Un grand merci enfin à tous mes collègues doctorants – avec qui j'ai pu partager les moments de doute et d'angoisse et qui ont su en retour rendre l'épreuve de la rédaction plus douce et chaleureuse – ainsi qu'à toutes les personnes croisées en route, professeurs ou étudiants, qui, par leurs questions et commentaires, ont contribué à faire évoluer le projet dans le bon sens.

Je réserve mes derniers remerciements à l'être dont je partage la vie et qui par son œil critique, sa patience, sa disponibilité, sa tendresse et son humour a su m'engager sur la voie de la persévérance. Parce qu'il a suivi pas à pas la composition de ce texte, ce travail lui est dédié.

Introduction

La culture occidentale est traversée de récits de voyage entrepris par des aventuriers de tous ordres, héros picaresques ou chevaliers errants : chaque époque voit ainsi le surgissement d'œuvres romanesques qui lui ressemblent et dans lesquelles différentes formes de nomadisme sont mises au premier plan. De façon remarquable, c'est peut-être en Amérique que le thème du voyage se fait le plus prégnant, au point de jouer pour la fondation de son imaginaire un rôle éminent. Janis P. Stout, qui s'intéresse aux différentes expressions empruntées par le récit d'errance aux États-Unis, constate ainsi d'emblée : « From its beginnings, the American literary tradition has been characterized to a remarkable and peculiar degree, by narratives and images of journeys. It has been a literature of movement, of motion, its great icons, the track through the forest and the superhighway[1]. » Au fil du temps et au gré de l'évolution des transports se multiplient les récits de découverte ou d'évasion : ce sont ainsi les relations de voyage des grands explorateurs ; puis les témoignages des pionniers qui traversent le continent en chariots ; viennent ensuite les aventures de hobos qui se déplacent clandestinement à bord de wagons de marchandise, ou plus récemment, les histoires se rapportant à la conquête spatiale. Cette production littéraire extrêmement diversifiée traduit pourtant la permanence d'un profond sentiment de *restlessness*, d'insatiable désir de mobilité, qui semble habiter la société américaine dans son entier[2].

L'émergence du road novel au lendemain de la Seconde Guerre mondiale s'inscrit directement dans cette tradition nord-américaine de la littérature d'errance, qu'elle contribue à renouveler. Il est difficile de dater précisément l'apparition du roman de la route en tant que tel, mais la plupart des auteurs qui se sont penchés sur la question s'entendent pour faire d'*On the Road* (1957) le véritable point de départ de cette aventure.

---

[1] Janis P. Stout, *The Journey Narrative in American Literature. Patterns and Departures*, Westport (Connecticut) et Londres, Greenwood Press, 1983, p. 3.

[2] Afin d'illustrer cette caractéristique de la société américaine, signalons par exemple qu'en 1950, 59 % de la population dispose d'au moins un véhicule à moteur et que le taux atteint 87 % en 1974 (source : Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du vingtième siècle de 1953 à nos jours*, Paris, Hatier, 1987, p. 101).

Ronald Primeau, à qui l'on doit l'ouvrage le plus complet sur le sujet, estime en effet que si l'apparition du récit de la route a été préparée par plusieurs décennies de littérature d'errance automobile, c'est véritablement avec le texte de Kerouac que s'élaborent les éléments de reconnaissance générique : « Jack Kerouac's *On the Road* (1957), however, brought formal recognition of the cultural ritual, and the genre began to accumulate its own distinctive features[3]. » Kerouac lui-même, comme en témoigne son abondante correspondance, a d'ailleurs l'impression de dépoussiérer, au moyen d'un syle flamboyant et « habité », le récit de voyage traditionnel, ce qui l'amène à considérer que « *On the Road* is inspired in its entirety… I can tell now as I look back on the flood of language. […] *On the Road* took its turn from conventional narrative survey of road trips etc. into a big multi-dimensional conscious and subconscious character invocation of Neal in his whirlwinds[4] ». Se succèdent depuis quantité de productions qui contribuent à faire évoluer le roman de la route en lui conférant parfois de nouvelles orientations – du récit « métaphysique » de Paul Auster (*The Music of Chance*, 1990) à celui, féministe, de Mona Simpson (*Anywhere but Here*, 1986) –, et le road novel continue d'essaimer dans d'autres cultures (au Québec notamment, avec *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin en 1984, mais aussi en France avec les romans de Christian Oster ou en Finlande, à travers l'œuvre complète d'Arto Paasilina, etc.), ce qui témoigne en réalité de son incroyable malléabilité.

Mais le road novel doit être mis en relation avec une forme, dont nous pouvons considérer qu'elle en constitue le pendant cinématographique : il s'agit du road movie, qui voit le jour une dizaine d'années seulement après la publication d'*On the Road*. À l'instar de Raphaëlle Moine, nous pouvons considérer que la création d'un genre cinématographique est un acte postdaté, et qu'il : « […] n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. » Elle poursuit : « Ainsi, la première occurrence du

---

[3] Ronald Primeau, *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 8.

[4] Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, sous la direction d'Ann Charters, New York, Viking, 1995, p. 355-356 (lettre adressée à Allen Ginsberg et datée du 18 mai 1952).

genre n'est-elle pas à chercher, rétrospectivement, dans les films qui correspondent à la catégorie établie *a posteriori*, mais dans les discours tenus sur les films[5]. » Dans le cas précis qui nous préoccupe, il semble extrêmement difficile de retracer la première manifestation de l'expression « road movie » en tant que telle. Contrairement au film noir dont la dénomination est précisément référencée (elle serait le fait du critique Nino Frank dans un article de 1946), le road movie ne jouit pas d'un acte de naissance clairement établi. Le passage en revue des différents articles publiés à partir de 1967 (année de sortie de *Bonnie and Clyde*, qui annonce en quelque sorte l'arrivée du genre) dans les journaux ou magazines spécialisés de langue anglaise, française et allemande nous permet cependant d'affirmer que l'appellation est attestée en 1976, comme en témoignent ces propos de Wenders à l'occasion d'une entrevue : « Mon idée principale était surtout de faire un film sur la relation entre deux hommes voyageant ensemble, en traitant ce thème dans une optique différente du "genre" qui a le plus traité ce même thème, je veux dire le western et, dans une version modernisée, les "road-movies", toute cette série récente de films américains qui, comme *Easy Rider*, ont été consacrés à des voyages[6]. » On retrouve par ailleurs, dès 1971, deux occurrences de l'expression antérieure, « road picture », employée pour désigner un corpus de films s'inscrivant dans la lignée d'*Easy Rider*. La première apparaît sous la plume d'un critique : « Like *Easy Rider*, *Five Easy Pieces* is a "road" picture, the loosely structured, rough, lyrical picaresque adventures of a contemporary American drifter. It is an independantly produced film, unorthodox in both theme and style, as *Easy Rider* was[7]. » La seconde émane du réalisateur Monte Hellman, qui déclare dans une entrevue : « We create "genres" – the road picture, the melodrama, the Western… I don't think those are good categories. Certain movies are made over and over again, each through a different director's vision[8]. » Ces propos témoignent du fait que, même si d'un point de vue lexical, le genre n'est pas encore stabilisé, il fait très tôt l'objet d'une reconnaissance non seulement de la part de la critique mais aussi de la part des « artisans »

---

[5] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005, p. 122.
[6] Entrevue de Wenders, réalisée par Albert Cervoni, *France nouvelle*, 14 juin 1976, p. 40.
[7] Stephen Farber, critique de *Five Easy Pieces*, *Sight and Sound*, vol. 40, n° 3, été 1971, p. 128- 131.
[8] Entretien avec Monte Hellman, *Sight and Sound*, vol. 40, n° 1, hiver 1970-1971, p. 37.

du road movie (Monte Hellman est, rappelons-le, l'auteur de *Two-Lane Blacktop*, 1971). Bien plus, l'œuvre de Hopper et Fonda est généralement présentée comme le point d'origine de cette série de films présentant des traits comparables. Compte tenu de ces observations (et d'autres éléments dont nous nous ouvrirons ultérieurement), nous retenons *Easy Rider* (1969) comme le premier road movie de l'histoire du cinéma, ce qui, nous le verrons, tend à poser des problèmes de délimitation du genre – certains chercheurs incluant dans leur corpus d'étude des films bien antérieurs, tels que *It Happened One Night*, de Frank Capra (1934) et surtout *The Grapes of Wrath* de John Ford (1940).

Or, dès la sortie du film de Hopper et de Fonda sur les écrans, les liens qui unissent le road movie au road novel sont constamment mis de l'avant, en raison notamment des multiples passerelles qui sont érigées avec le roman de Kerouac. Les critiques ne manquent pas de faire allusion à l'œuvre de l'auteur québécois : ainsi, par exemple, R. B., journaliste au *Point*, note au sujet de *Two-Lane Blacktop* que, « La traversée de l'Amérique, Amazonie des autoroutes, reste après Jack Kerouac et le mythologique *Easy Rider* le sujet picaresque par excellence[9]. » Par ailleurs, road novel et road movie semblent connaître une évolution parallèle, le cinéma de la route, à l'instar de son double littéraire, s'intéressant progressivement aux minorités sexuelles et ethniques et donnant lieu à de multiples adaptations dans d'autres contextes culturels (pensons par exemple aux road movies sud-américains *Bombon el perro* de Carlos Sorin en 2004 ou *Central do Brasil* de Walter Salles, sorti en 1998).

En dépit d'une indéniable parenté entre ces deux formes, sur laquelle nous reviendrons, il existe encore à ce jour encore très peu d'études s'efforçant d'embrasser le road novel et le road movie d'un même regard : à l'exception de brèves allusions établissant, d'un texte à l'autre, l'existence de possibles influences du cinéma sur la littérature – et réciproquement –, chaque chercheur demeure le plus souvent dans son champ de spécialisation, se privant de ce fait des bienfaits d'une approche intermédiale. Pourtant, road novel et road movie nous apparaissent comme les deux facettes d'un même

[9] R. B., « Les chevaliers de l'autoroute », *Le Point*, n° 16, 8 janvier 1973.

type de récit et ne devraient pas, à notre avis, être pensés séparément. Par ailleurs, les définitions proposées dans les différents ouvrages consultés ne nous apportent pas entière satisfaction et semblent perpétuer une certaine confusion : la mise au jour d'un éventail plus ou moins fourni de critères formels ou thématiques ne permet pas en effet d'établir une distinction claire entre le road novel/road movie et d'autres récits d'errance qui reposeraient eux aussi sur la représentation de trajets en véhicule motorisé, et l'on en vient à se demander ce qui, en fin de compte, viendrait fonder le récit de la route.

Au regard de ces différents constats, l'objectif de la présente recherche sera donc de produire une étude conjointe du road novel et du road movie – dont nous pouvons considérer qu'ils constituent les deux versants d'une forme intermédiale que nous avons choisi d'appeler le récit de la route – et de parvenir à en déterminer les caractéristiques.

Un tel projet soulève cependant des difficultés d'ordre méthodologique : en effet, comment procéder à l'analyse d'un objet d'étude relevant de deux médias différents ? Afin d'y parvenir, nous choisissons de recourir à un concept développé dans le domaine littéraire par Mikhaïl Bakhtine à la fin des années 1930, et qui connaît depuis une vingtaine d'années un regain d'intérêt de la part du milieu universitaire : il s'agit du chronotope, littéralement « temps-espace » en grec, et qui traduit « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[10] ». L'approche chronotopique consiste donc en l'étude des éléments témoignant d'une articulation de l'espace et du temps repérables dans un récit, et permet de mettre au jour un certain nombre de constantes à l'intérieur d'un corpus d'œuvres littéraires relevant d'une même démarche et d'un même contexte : Bakhtine en vient ainsi alternativement à déterminer le chronotope du roman de chevalerie, ou encore celui du roman antique d'aventures et d'épreuves et parvient, à travers l'analyse des déictiques spatio-temporels, à définir les spécificités des types romanesques envisagés. Initialement conçu pour l'examen des différentes formes empruntées par le roman, le chronotope se révèle être par ailleurs un outil d'analyse particulièrement pertinent dans le cadre que nous nous sommes fixé, en raison de son

[10] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237.

extraordinaire adaptabilité à un contexte cinématographique, comme l'ont démontré les travaux de Robert Stam et de Michael V. Montgomery à sa suite. Cette approche intermédiale devrait donc nous permettre de cerner les spécificités d'un objet d'étude relevant à la fois du champ littéraire et du champ cinématographique (chapitre I).

Nous nous proposons donc d'identifier le ou les chronotopes de base déterminant le récit de la route et d'établir la manière dont ils structurent les œuvres en question. De façon peut-être un peu tautologique, nous posons dans un premier temps que la route prise au sens large, c'est-à-dire accompagnée des sous-chronotopes qu'elle définit – celui du véhicule à moteur qui la parcourt, mais aussi celui du non-lieu représenté par les *diners*, stations-service, gares routières et autres points de passage où se ravitaillent et transitent les voyageurs – constitue le premier ensemble chronotopique susceptible de gouverner le road novel et le road movie (chapitre II). Nous montrerons entre autres comment la route, comprise à l'instar de Bakhtine comme « le chemin de la vie », confère au récit sa forme épisodique et, par le truchement de sa bidimensionnalité, traduit spatialement le sentiment de perte si caractéristique de la postmodernité. Nous verrons enfin comment les chronotopes connexes que sont le véhicule à moteur et le non-lieu contribuent à rattacher la route à un contexte spécifique, ce qui permettrait de différencier le road novel/road movie du roman picaresque ou du Bildungsroman, également modelés par ce même chronotope.

Suite à ce premier examen, il restera à se demander si le chronotope de la route tel que décrit par nos soins constitue une condition suffisante à la détermination du road novel et du road movie. En effet, même si l'association de la route à cet ensemble de chronotopes connexes permet d'établir une différenciation certaine avec des récits d'errance relevant d'un contexte historique antérieur, il subsiste un certain nombre d'œuvres contemporaines reposant elles aussi sur la présence d'une route et dont nous ne pouvons pourtant considérer qu'elles constituent des road novels ou road movies à part entière : nous pensons par exemple aux films de course automobile tels que *Le Mans* de Lee Katzin (1971) ou encore aux films mettant en scène des bandes de motards, comme *The Wild One* de László Benedek (1953). Par ailleurs, il est des récits où la route en vient à jouer un rôle très secondaire, mais que nous reconnaissons cependant comme des road novels ou des road

movies. Le roman *Continental Drift* de Russell Banks (1985) est de ceux-là, dans lequel le voyage proprement dit est réduit à la portion congrue, tandis qu'au cinéma, un film tel que *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson (1970) s'attarde peu sur l'errance en tant que telle pour consacrer une large place aux retrouvailles du personnage avec sa famille. En l'absence de modèle unique du récit de la route et en raison des importantes variations dont il fait l'objet, il nous semble donc devoir reconnaître l'existence d'un trait caractéristique complémentaire. Nous avons signalé plus haut l'extraordinaire capacité des chronotopes à se combiner entre eux au sein d'un même récit, et nous pouvons de ce fait imaginer l'existence d'un second chronotope qui, associé au premier que nous avons identifié, viendrait expliquer la forme particulière empruntée par le road novel et le road movie dans l'histoire du récit d'errance. Nous posons que ce second chronotope est celui du seuil, qui, comme l'explique Bakhtine, marque le tournant d'une vie, le moment de crise où tout bascule (chapitre III). Car en effet, le récit de la route nous semble autant reposer sur le motif de l'errance que sur celui de la rupture d'un personnage avec son milieu d'origine. Il s'agira alors d'examiner les différentes manifestations de la rupture et ses implications au sein des œuvres à l'étude.

Le road novel et le road movie pourraient ainsi résulter de la combinaison du chronotope du seuil et de celui de la route, accompagné des sous-chronotopes qu'il définit. Mais là encore, il s'agit de se demander si cette proposition constitue une condition suffisante : effectivement, ne pourrait-on pas envisager l'existence de récits d'errance alternatifs reposant sur le même ensemble chronotopique tout en présentant avec le road novel et le road movie d'importantes disparités ? Afin d'éprouver la validité de notre hypothèse, nous nous proposons de procéder à l'étude d'une œuvre emblématique, qui continue de susciter l'intérêt de la recherche en raison de son caractère ambivalent. Nous voulons parler de *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck (1939) et de son adaptation cinématographique par John Ford (1940). Unanimement rattachée par la critique à l'histoire du road novel et du road movie, cette œuvre est alternativement perçue comme un précurseur ou comme un récit de la route à part entière, en raison notamment de l'importance conférée au déplacement proprement dit, qui s'effectue en camion sur les

highways de l'Ouest américain, et à la représentation d'une mobilité qui ne semble jamais devoir connaître de fin. Devant l'indécidabilité dont elle fait l'objet, il nous semble intéressant d'interroger l'appartenance de cette œuvre – que nous pourrions qualifier, peut-être abusivement, d'intermédiale – au récit de la route en procédant à son analyse chronotopique. Or, nous retrouvons dans ses versions littéraire et cinématographique cette même alliance de la route et du seuil, ce qui tendrait *a priori* à l'inclure dans notre corpus. Pourtant, notre intuition nous porte à croire qu'il existe une différence sensible entre la succession des mésaventures rencontrées par une famille de métayers jetée sur les routes au moment de la Grande Dépression et les joyeuses pérégrinations d'un Sal Paradise d'un bout à l'autre du continent américain. Il faudrait alors envisager l'existence d'un nouvel élément, qui, combiné aux précédents, permettrait de singulariser le récit de la route au milieu d'un ensemble d'œuvres de l'errance (chapitre IV).

Là encore, l'analyse de *The Grapes of Wrath* pourrait se révéler d'un grand secours. En effet, ne faudrait-il pas justement rechercher la spécificité du road novel et du road movie dans cette différence de registre qui se fait jour – le récit de la route apparaissant en quelque sorte comme une version dégradée et même parodique d'un récit d'errance que nous pourrions qualifier de « sérieux », dans lequel le nomadisme des personnages serait entièrement motivé par des questions de survie ? Cette dimension parodique pourrait-elle constituer le nouvel élément de caractérisation du road novel et du road movie que nous recherchons ? Comment dans ce cas viendrait-elle se combiner avec l'ensemble chronotopique défini précédemment ? Afin de répondre à ces questions, nous nous proposons de mobiliser un autre concept emprunté à la théorie de Bakhtine : celui de carnavalesque. Nous verrons comment le carnavalesque s'articule autour de l'ensemble chronotopique formé par la route et le seuil et nous examinerons le rôle fondamental qu'il est amené à jouer dans la détermination de cette forme intermédiale que constitue le récit de la route.

Chapitre I Vers la détermination du récit de la route

Le road novel et le road movie, quoique appartenant à deux sphères médiatiques différentes, présentent un certain nombre de points de convergence et pourraient à ce titre constituer les versions littéraire et cinématographique d'une même expression – le récit de la route – dont il reste encore à cerner les principales caractéristiques. Pourtant, il existe encore peu d'études s'efforçant d'embrasser d'un seul regard un corpus mixte d'œuvres de l'errance, et ceci tient sans doute aux difficultés méthodologiques induites par un tel projet. Pour parvenir à déterminer les propriétés de l'ensemble intermédial que nous avons défini, il s'agirait alors de trouver une approche convenant à la fois à un objet romanesque et filmique. À cet égard, l'examen des différentes recherches produites sur le road novel ou sur le road movie ne nous apporte pas de réponse satisfaisante : bien plus, certains raccourcis ou amalgames se font jour, et si le récit de la route est souvent présenté sous tous ses aspects, peu d'efforts sont réellement entrepris par les différents auteurs pour le distinguer d'autres formes artistiques reposant elles aussi sur la relation d'une errance. Il nous reviendrait alors de chercher à dissiper cette confusion, au moyen, notamment, d'une analyse comparative. Pour ce faire, nous proposons de recourir à un concept issu de la théorie de Bakhtine : celui de chronotope, qui, s'il a initialement été développé dans le domaine de la littérature, a pour avantage de s'appliquer également au champ cinématographique. Dans son principe, l'analyse chronotopique consiste en l'étude des relations spatio-temporelles à l'œuvre dans un récit. Or, nous allons voir que cette approche semble particulièrement adaptée à un objet d'étude reposant justement sur l'exaltation des grands paysages et la représentation d'un voyage en anamnèse.

I. Pour une étude conjointe du road novel et du road movie

Il existe encore peu d'études abordant de front les questions du road novel et du road movie : nous relevons seulement à ce jour l'existence de deux projets de ce type, dont il

sera question ultérieurement. Or, en dépit d'inévitables obstacles méthodologiques, il nous semble pourtant productif et pertinent de procéder à une étude conjointe en raison notamment des nombreuses passerelles susceptibles d'être érigées entre les deux formes.

A. Un rapport de proximité

Plusieurs éléments nous permettent de comprendre le road novel et le road movie comme les versants littéraire et cinématographique d'une même catégorie de récit. La dénomination parallèle qui semble de mise depuis quelques années constitue sans aucun doute le premier indice d'une forme de gémellité qui dépasserait les frontières médiatiques.

1. La question de la dénomination

L'expansion de ces deux appellations calquées sur le même modèle constitue à nos yeux un excellent indice de ce lien de parenté unissant le road novel et le road movie. De fait, avant de se stabiliser, l'expression « road movie » a été précédée par une myriade de formulations qui n'ont pas connu la même postérité et qui se sont progressivement effacées au profit de la dernière. Si nous passons en revue les différentes critiques publiées à l'époque de l'apparition de ce nouveau phénomène cinématographique, nous constatons qu'il est question de « la forme de la ballade populaire[11] » ; que *Two Lane Blacktop* est assimilé à « une histoire de "hot cars"[12] » ou encore que Monte Hellman parle de la création d'une forme qu'il baptise « road picture[13] ». Les flottements de la graphie traduisent les mêmes hésitations : sans être exhaustif, signalons simplement l'existence de *road movie* en italiques[14], road-movie avec un trait d'union[15], ou encore « road-movie »

---

[11] « Le film emprunte la forme de la ballade populaire, comme *Bonnie* ». Critique d'*Alice's Restaurant* d'Arthur Penn, *Cahiers du cinéma*, n° 219, avril 1970, p. 64.

[12] Au sujet du film *The Wild Ride* : « C'était une histoire de "hot cars". » Entrevue de Monte Hellman par Michel Ciment, *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 54.

[13] Voir plus haut, entrevue avec Monte Hellman, *Sight and Sound*, vol. 40, n° 1, hiver 1970-1971, p. 37.

[14] « D'où ce redépart incessant des *road movies* que Wenders adore tant et qu'il paraphrase à sa manière : *Easy Rider*, *Les raisins de la colère*, etc. » Robert Benayoun, « Alice et le magicien », *Le Point*, 13 juin 1977.

[15] « Un road-movie singulier en forme de poème. » O. B., « Des amants terribles… et seuls au monde », *La Tribune*, 30 juin 1999.

avec trait d'union et guillemets[16]. La transcription road movie, sans majuscules ou effets de soulignement, que l'on retrouve communément aujourd'hui[17] traduit l'acceptation du vocable anglais dans le langage courant, au même titre que le mot western en son temps.

Un phénomène similaire est observable en littérature, et ce n'est que très récemment que le terme « road novel » a fini par s'imposer, au détriment de *road book*, que l'on retrouve encore dans l'ouvrage de Jean Morency publié en 2006[18]. Autre exemple de dénomination alternative : *Les faux fuyants* de Monique LaRue est qualifié par ses éditeurs de « road-livre ». On rencontre même encore aujourd'hui, certes en dehors du milieu universitaire, une forme d'amalgame entre le roman de la route et le road movie. Ainsi par exemple, la version française de *The English Major* de Jim Harrison (2008) comporte, en quatrième de couverture, un extrait d'une critique publiée dans *L'Express*, qui fait du road novel « Un road-movie rugissant[19] ». Au-delà de l'absurdité manifeste de ce commentaire, qui met sur un pied d'égalité des expressions médiatiques différentes, la formule a pour vertu de donner à voir tout ce qui rassemble ces traditions littéraire et cinématographique.

L'adoption généralisée, que ce soit dans le monde de la recherche ou dans le milieu de la critique, des expressions symétriques road novel et road movie devient révélatrice des liens de parentés unissant ces deux formes et viendrait justifier en quelque sorte leur étude conjointe. Nous allons voir que cette proximité nominale se fait le reflet de liens beaucoup plus ténus : road novel et road movie voient en effet le jour dans un contexte culturel et historique comparable, ce qui achève de sceller leur union.

---

[16] « Les westerns ou les "road-movies" sont en général rassurants. Je ne voulais pas faire un film rassurant. » Entrevue de Wenders, réalisée par Albert Cervoni, *France nouvelle*, 14 juin 1976, p. 39-41.

[17] Elle est par exemple officialisée dans le dictionnaire des genres de Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

[18] « […] le roman québécois a emprunté à un genre américain particulier, celui du road book. » Jean Morency, *Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec*, dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, p. 6.

[19] Jim Harrison, *Une odyssée américaine*, trad. Brice Mathieussent, Éditions Flammarion, coll. « J'ai lu », 2009, quatrième de couverture.

2. Appartenance à des contextes comparables

L'apparition du road novel et celle du road movie ne sont pas tout à fait concomitantes : la version littéraire des œuvres de la route devance de presque 20 ans la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, que l'on considère généralement comme le premier road movie de l'histoire du cinéma. Cependant, l'un et l'autre se développent dans des contextes relativement similaires. Sans tracer de la période d'émergence du récit de la route un portrait détaillé (d'autres auteurs tels que Laderman se sont déjà livrés à l'exercice), notons simplement que la forme en question se développe aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (*On the Road* a été rédigé en 1951). Le road novel et le road movie à sa suite s'inscrivent ainsi dans un contexte de postmodernité marqué par une forme de désenchantement et par une perte de repères possiblement à l'origine de l'errance infinie de ces vagabonds d'un genre nouveau. Laderman précise en effet : « Some critics have suggested that the road movie's contemporary proliferation is symptomatic of postmodern anxiety and restlessness[20]. » De fait, nous allons voir que cette période d'après-guerre apporte son lot de questionnements existentiels, le nomadisme des personnages se faisant en quelque sorte le reflet de leurs errements métaphysiques.

Road novel et road movie se présentent également comme les fruits de la civilisation automobile telle qu'elle transparaît aux États-Unis à partir des années 1950. Si le chemin de fer demeure fortement associé au western dans l'imaginaire collectif, nous pouvons considérer avec Laderman que la route asphaltée est quant à elle intimement reliée à l'histoire du récit de la route, et bien plus, qu'elle en constitue la condition d'émergence : « The mass automobile culture and interstate highways of the 1950s, écrit-il, beckon both suburbia and bohemia. [This tendency] provide[s] a social and cinematic parentage for the birth of the road movie[21]. » Effectivement, la liberté de parcours exaltée dans le road novel et le road movie n'est rendue possible que par la création de ces infrastructures qui facilitent la traversée du continent. La construction d'une route est liée à un acte de

[20]David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 4.
[21] *Ibid*., p. 42.

violence originel : elle « brise un ordre naturel[22] » en s'insinuant dans le paysage, et l'on peut dire qu'elle répond avant tout à des intentions d'ordre politique et stratégique : « La question du tracé routier, écrit André Guillerme, est d'abord une préoccupation militaire : la conquête d'un territoire ne se fait pas au hasard et l'itinéraire choisi par l'armée peut jouer le premier rôle[23]. » La composition du réseau routier américain s'inscrit dans ces considérations tactiques, et sa réalisation s'effectue en plusieurs étapes, à travers la signature d'une succession de lois fédérales. La première d'entre elles, le Federal Aid Road Act, est promulguée en 1916 sous la présidence de Wilson. Si le réseau est avant tout construit sous le prétexte de faciliter la distribution du courrier en désenclavant les zones les plus reculées, l'aspect militaire du projet n'en est pas moins mis de l'avant. Cette phase initiale de l'aménagement d'infrastructures à l'échelle du continent est prolongée par la signature du Federal Aid Highway Act (ou Phipps Act) en 1921, puis par la confection, l'année suivante, de la première carte topographique des États-Unis, plus connue sous l'appellation de « Pershing Map » en référence à son artisan, le Général John J. Pershing. C'est enfin le National System of Interstate and Defense Highways, mis en place sous l'impulsion d'Eisenhower dans les années 1950, qui permet de parachever la construction du réseau routier américain et de lui donner la configuration que nous lui connaissons aujourd'hui. Le National Highway Act, qui donne naissance à l'Interstate Highway, est signé en 1956 ; il prévoit le développement et la consolidation d'un réseau comportant à ce jour plus de 75 000 kilomètres de voies. Le projet d'extension des routes trouve toute sa pertinence dans ce contexte de Guerre Froide, alors que plane une menace diffuse sur le continent. Laderman rappelle en effet les explications avancées à l'époque par l'administration Eisenhower pour justifier la réalisation de ces travaux d'envergure :

> Another more intriguing way the president and his commission sold the new interstate highway project to the American public was by linking it with Cold War ideology. According to this ideology, the plausible threats of atomic warfare and

---

[22] Odon Vallet, « Le routard et la routine », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 33-35, ici p. 33.
[23] André Guillerme, « Chemins, routes, autoroutes », *Ibid.*, p. 117-129, ici p. 118.

> Communist invasion necessitated these new highways, so as to facilitate the mass evacuations and military mobilizations required to defend the country[24].

Là encore, il s'agit, par la construction de ce réseau, de garantir la cohésion de la nation tout en créant des voies destinées à favoriser la circulation de l'armée et des populations en cas d'invasion ou de menace atomique. Au fil des décennies, les États-Unis se sont donc dotés d'infrastructures permettant d'assurer leur défense, avant de devenir l'instrument d'un tourisme de masse. Lorsqu'apparaît le road movie à la fin des années 1960, le maillage routier américain comporte déjà 40 000 miles de voies[25] et connaît presque déjà sa forme actuelle, à un moment où les menaces de conflit sur le territoire s'estompent distinctement (à partir de 1968, et jusqu'en 1975, on parle en effet d'une détente dans les relations soviéto-américaines, avec la signature d'un traité de non-prolifération nucléaire). D'une certaine manière, nous pourrions considérer la route asphaltée comme un instrument de conquête qui aurait perdu, dans le road movie, ses fonctions premières (dans la mesure où les personnages mènent une quête individuelle), mais qui continue cependant d'inscrire la marque du pouvoir sur le territoire – car la présence de la route asphaltée affecte indéniablement le paysage et conditionne le regard du voyageur. En ce sens, la rébellion des héros de la route, dont la plupart des critiques considèrent qu'elle constitue un élément fondateur du road novel et du road movie, s'en trouve considérablement édulcorée.

Enfin, signalons que road novel et road movie s'incrivent chacun dans un mouvement de contre-culture. *On the Road* se rattache à la Beat Generation dont il constitue l'un des manifestes. Le mouvement Beat se développe au tournant des années 1950 autour des figures emblématiques de Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou encore William Burrough, et rassemble à sa suite une jeunesse hédoniste éprise de liberté. Alain Dister, qui consacre un ouvrage à la question, décrit dans les grandes lignes l'attitude adoptée par ses adeptes :

> Un mouvement est en marche, en rupture avec la société traditionnelle. On fait l'éloge de la paresse et de la désobéissance civile. […] La Beat Generation veut se

---

[24] David Laderman, *Driving Visions*, p. 39 (il rapporte les propos de Tom Lewis, *Divided Highways*).
[25] *Ibid*.

> dresser face à la bêtise, à la brutalité, à la cupidité du monde. Elle manifeste, dans ses poèmes, mais aussi dans son attitude, son refus de la consommation obligatoire et forcée, de la course au pouvoir et à l'argent […][26].

Le mouvement se politise au milieu des années 1960, en réaction à la guerre du Viêt Nam, mais devant l'épuisement puis la disparition de quelques-uns de ses membres fondateurs (Neal Cassady meurt en 1968 et Kerouac en 1969), il laisse progressivement la place au mouvement hippie apparu quelques années auparavant et qui en reprend la plupart des principes. *Easy Rider* s'inscrit doublement dans cette contre-culture, à la fois en raison des propos qui y sont développés (les personnages sont de jeunes marginaux qui s'adonnent aux paradis artificiels et à une sexualité sans tabous), mais aussi par son mode de production indépendant – le film est en effet réalisé pour un budget très modeste, et certaines séquences (celle du carnaval de la Nouvelle-Orléans par exemple) sont tournées en équipe réduite, presque en amateur. On perçoit dans ce geste la volonté des jeunes cinéastes, Hopper et Fonda, d'affirmer leur originalité et leur autonomie dans un paysage cinématographique largement dominé par le système hollywoodien. Ainsi, à quelque 20 ans d'écart, le road novel et le road movie semblent émerger d'un même effort d'opposition à une société jugée trop conformiste. De fait, le thème de la rébellion devient, aux yeux des différents critiques, l'un des principes fondateurs du récit de la route.

3. Des éléments de définition semblables

Si nous passons en revue les divers éléments de définition mis en évidence par les chercheurs qui se consacrent au récit de la route, nous identifions certaines constantes qui permettent d'affirmer l'existence d'un lien de parenté appuyé entre les deux formes. Partout, la question de la rébellion survient au premier plan et finit par constituer l'élément fondamental du récit de la route aux yeux du plus grand nombre. Ainsi, Morris Dickstein relie le road novel à une fonction de subversion, comme en témoigne le titre du chapitre

---

[26] Alain Dister, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 45.

qu'il consacre à cette littérature : « On and Off the Road : the Outsider as Young Rebel ». Plus loin, il expose l'importance du roman de Kerouac en termes de contestation sociale :

> The genius of *On the Road* was to attach the new restlessness to the classic American mythology of the road, and to use it to express a subversive set of values – exuberance, energy, spirituality, intensity, improvisation – that would challenge the suburban and corporate conservatism of the 1950's[27].

Pour Laderman, le road movie s'articule plus précisément autour d'une tension entre rébellion et conformisme, et c'est d'ailleurs cette approche qui guide l'auteur tout au long de sa démarche, comme il s'en explique ici : « However, the argument driving this book is that the road movie's generic core is constituted more precisely by a tension between rebellion and conformity[28]. » Cette relation ambivalente est susceptible de se manifester au sein d'une œuvre unique (dans *Five Easy Pieces*, le personnage incarné par Jack Nicholson hésite entre le milieu bourgeois d'où il est issu et le monde ouvrier où il ne trouve pas réellement sa place), mais affecte également l'histoire du genre dans son ensemble, puisque après des débuts marqués par un radicalisme appuyé, le road movie semble prendre un virage conservateur à partir des années 1980, notamment par l'intermédiaire d'un retour vers des valeurs familiales. L'auteur observe à propos de *Wild at Heart* :

> This brings us to one terribly significant aspect of *Wild at Heart*'s conservative revision of the road movie : namely, that Sailor and Lulu (sic) are running from the gangsters (though he is initially coded as a criminal). To achieve their dream of happiness (stability and conformity), they must escape the hit men Marietta has set on them. Like other postmodern road movies, the driver is trying to get back to mainstream society, not away from or beyond it[29].

Mais nous pouvons tout aussi bien formuler ce type de commentaire à l'endroit de films tels que *Raising Arizona*, *Drugstore Cow-Boy* ou encore *Natural Born Killer* qui traduisent sans doute une évolution de la mentalité américaine à partir des années Reagan.

---

[27] Morris Dickstein, *Leopards in the temple. The transformation of American Fiction – 1945-1970*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 96.
[28] David Laderman, *Driving Visions*, p. 19-20.
[29] *Ibid*., p. 168.

En dehors de (ou concomitamment à) cet aspect subversif, le récit de la route en littérature comme au cinéma se caractérise par la présence d'une quête identitaire, qui devient sans doute la marque d'une inscription de la forme dans la postmodernité. Les personnages représentés semblent aux prises avec des questionnements existentiels qui les empêchent de trouver leur place au sein d'une société normative (comme en témoigne par exemple l'accueil réservé par les *rednecks* aux protagonistes d'*Easy Rider*). Cette dimension identitaire se renforce avec l'apparition aux quatre coins du monde de road movies que Walter Moser[30] qualifierait d'interculturels et qui embrassent différents questionnements : les minorités ethniques ou sexuelles sont alors mises au premier plan, ce qui donne matière à de nouvelles réflexions. Ainsi, un film comme *Thelma and Louise* (1991) repositionne le genre cinématographique dans une optique féministe ; *Priscilla Queen of the Desert* (1994) met en scène un trio de drag queens, quand *Get on the Bus* de Spike Lee (1996) aborde la condition des Noirs au sein de la société américaine. En littérature, les road novels québécois, auxquels Morency et ses collaborateurs consacrent un ouvrage complet, se font les vecteurs d'une affirmation nationale, en même temps qu'ils traduisent une forme d'américanisation du paysage culturel franco-canadien :

> En apparence, le phénomène du roman de la route pourrait sembler illustrer le processus d'américanisation de la société québécoise […].Les romanciers québécois […] ont donc emprunté de manière ouverte et délibérée, et non pas passive, à des formes d'expression véhiculées par l'appareil culturel états-unien. Mais ce faisant, ils ont adapté ces formes à leur sensibilité particulière. Ils sont ainsi parvenus à conjuguer, positivement, leur américanité et leur québécitude[31].

La forme du récit de la route semble ainsi avoir été privilégiée afin d'exprimer les préoccupations identitaires qui affectent le Québec, notamment dans son rapport à la culture anglophone. Ce sont donc les mêmes thèmes et questionnements qui semblent habiter les différentes variantes du road novel et du road movie, ce qui tend là encore à confirmer la parenté entre ces deux formes relevant pourtant d'expressions médiatiques

---

[30] Walter Moser, *CiNéMAS*, vol. 18, n°s 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008.
[31] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 32.

différentes. Mais au-delà d'une proximité certaine, on observe un jeu d'influences réciproques entre les versions littéraire et cinématographique du récit de la route, ce qui renforce notre conviction selon laquelle ils ne peuvent être pensés séparément.

4. Un jeu d'influences réciproques

S'il apparaît officiellement en littérature avec l'écriture puis la publication, au cours des années 1950, d'*On the Road*, le récit de la route ne s'en trouve pas moins au confluent de sources d'inspiration intermédiales. Il ne sera pas question ici de l'influence exercée par les œuvres picturales d'un Edward Hopper ou les photographies d'artistes tels que Walker Evans ou Robert Frank sur l'imagerie du récit de la route (ce sujet est largement développé dans les travaux d'Anne Hurault-Paupe ou de Danièle Méaux[32]) mais plutôt d'un ensemble de références cinématographiques qui alimentent l'univers de Kerouac. Dean est ainsi couramment dépeint comme une sorte de héros de western et même assimilé à Gene Autry[33] ; la première rencontre de Sal avec Terry le ramène au souvenir d'un film de Preston Sturges, *Sullivan's Travels*, qui, en raison du sujet qu'il développe et de la forme qu'il adopte, annonce en quelque sorte l'émergence du road movie[34]. Il est également fait mention de routes telles qu'elles sont représentées dans un autre film, *The Mark of Zorro*[35]. Les souvenirs de ces années d'errance que Sal couche sur le papier semblent ainsi entièrement modelés par une succession d'impressions collectées au cinéma[36].

De la même manière, lorsque les premiers road movies sortent sur les écrans, ils sont d'emblée mis en relation avec cette nouvelle littérature de la route instaurée par Kerouac.

---

[32] Anne Hurault-Paupe « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2007 ; Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

[33] « My first impression of Dean was of a young Gene Autry. » Jack Kerouac, *On the Road*, Londres, Penguin Books, 1976, p. 2.

[34] « The bus arrived in Hollywood. In the gray, dirty dawn, like the dawn when Joel McCrea met Veronica Lake in a diner, in the picture *Sullivan's Travels*, she slept in my lap. » *Ibid*., p. 83.

[35] « Then it was a fast walk along a silvery, dusty road beneath inky trees of California – a road like in *The Mark of Zorro* and a road like all the roads you see in Western B movies. » *Ibid*., p. 64-65.

[36] D'ailleurs, Kerouac envisage l'adaptation cinématograhique de son récit avec Brando dans le rôle de Dean.

Ainsi en témoigne ce commentaire émis par un critique au moment de la sortie d'*Im Lauf der Zeit* : « Sur ce point, des films américains comme *Easy Rider* ou *L'Épouvantail*, dans le sillage d'une littérature comme celle de Kerouac, ont dit bien des choses[37]. » Toujours au sujet du film de Wenders, Alain Rémond formule une remarque du même ordre : « Sur la route, pareils à Jack Kerouac, ils fredonnent constamment des mélodies américaines[38]. » Road novel et road movie deviennent ainsi inséparables dans l'imaginaire collectif, et quoique la naissance de ces deux formes se soit réalisée « en différé », nous pouvons considérer qu'elles participent d'un même mouvement artistique.

Il semble donc difficile d'aborder le récit de la route en littérature en faisant l'impasse sur sa version cinématographique, et réciproquement. De fait, sans produire d'études conjointes à proprement parler, la plupart des ouvrages universitaires portant sur le road novel ou le road movie ne manquent pas d'évoquer les œuvres représentatives de l'autre média en question. Ainsi, parmi les monographies consacrées au road movie, *Driving Visions* de Laderman est celle qui développe le plus nettement le lien du genre cinématographique à la littérature. L'auteur recompose, dans un chapitre inaugural, une généalogie des grands textes de l'errance ayant pu exercer une influence déterminante sur la formation du road movie. L'auteur termine son exposé par l'évocation de récits américains contemporains, que nous tenons pour des romans de la route – comme *Americana* (1971) de Don DeLillo ou encore *Going Native* (1994) de Stephen Wright – et à ce stade de son développement, il recourt à l'expression « road novel » à trois reprises : « While still deploying the journey as cultural critique, contemporary American road novels generally devote more romantic attention to the highway and automobile[39] » ou encore : « […] Stephen King has contributed significantly to the road novel as horror story », et plus loin : « Despite a predominant obsession with violence, modern road novels still serve the

---

[37] J.-L. B., critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Le nouvel observateur*, 7 juin 1976.
[38] Alain Rémond, critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Télérama*, 26 mai 1976.

[39] David Laderman, *Driving Visions*, p. 8-9.

yearning for discovery and social commentary […][40]. » Cependant, quoique pris en considération par Laderman, le road novel demeure un élément très accessoire dans l'ensemble de sa démarche et son ouvrage ne constitue pas pour autant une étude conjointe à proprement parler : tout d'abord, l'évocation de cette forme romanesque apparaît ici davantage comme une mise en contexte – un « détour[41] », pour reprendre l'expression de l'auteur – que comme une véritable tentative d'analyse comparée : l'objet littéraire est rapidement évacué de l'étude, et à l'exception d'allusions éparses à *On the Road*[42], dont on rappelle périodiquement le rôle dans la constitution du road movie, l'essentiel de l'ouvrage repose sur une présentation chronologique des films les plus représentatifs de l'évolution du genre. Et surtout, il subsiste une certaine ambibuïté autour du terme tel qu'il est mobilisé par l'auteur, comme en témoigne l'apposition d'adjectifs (« contemporary » ; « modern »), qui tendent à faire du road novel une appellation générique embrassant les récits d'errance dans leur ensemble. La mention du road novel permet donc de mettre en lumière les conditions d'apparition du road movie, mais ne participe pas réellement de l'argumentation.

De la même manière, il arrive que certains ouvrages traitant du roman de la route convoquent le souvenir du road movie afin d'introduire leur objet d'étude. Ainsi, dès le début de son article consacré aux formes québécoises du road novel, Morency pose un lien de parenté entre littérature et cinéma : « le roman de la route québécois, écrit-il, apparaît un peu comme l'équivalent, sur le plan littéraire, du *road movie*, du moins tel qu'il est pratiqué au Québec[43]. » Puis l'auteur affecte la première section de son texte à la présentation du genre cinématographique, dont il énonce les caractéristiques principales. Là encore, il s'agit pour Morency de mettre en évidence certains éléments contextuels afin de parvenir à cerner au plus près le roman de la route. Mais la piste cinématographique est vite évacuée au profit

---

[40] *Ibid*., p. 12.
[41] « Let us begin our exploration of what makes a road movie with a detour, throug the journey narrative in literature. » *Ibid*., p. 6.
[42] Par exemple : « In this sense, *Easy Rider* has strong affinities with *On the Road*, and may be seen as a loose film version of the novel. » *Ibid*., p. 66.
[43] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.

d'une étude de quelques road novels représentatifs du patrimoine québécois. Ainsi, sans constituer une étude conjointe à proprement parler, le texte de Morency laisse entrevoir la nécessité d'aborder de front le road novel et le road movie.

Ce rapide tour d'horizon nous a ainsi permis d'établir l'existence d'une parenté certaine entre road novel et road movie, et à ce titre, il nous semble tout à fait pertinent d'envisager l'étude conjointe de ces deux formes. Cependant, leur appartenance à des sphères médiatiques différentes suscite un certain nombre de difficultés d'ordre méthodologique et lexical : en effet, est-il possible de mettre sur un pied d'égalité des œuvres relevant de moyens d'expression différents ? Et à quelles conditions serions-nous en mesure de mener de front l'étude d'œuvres scripturales et filmiques ? Pourrions-nous, enfin, envisager l'existence d'un genre intermédial de la route ?

B. Les conditions d'une étude conjointe : introduction du récit de la route

L'analyse du road movie s'inscrit apparemment dans le domaine des études génériques, et ce, même si ce récit cinématographique de la route tend à remettre en question la notion même de genre (certes, en raison de sa naissance en marge des grands studios, mais également en raison de son caractère extrêmement protéiforme – nous renvoyons à ce sujet au dernier chapitre du mémoire de Philippe Gajan, dans lequel l'auteur en vient à considérer le road movie comme un non-genre[44]). La classification générique au cinéma pourrait se définir, selon Raphaëlle Moine, comme « une catégorie empirique, servant à nommer, distinguer et classer des œuvres, et censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles[45]. » Il s'agit donc à la fois d'une

---

[44] « Donc, en terme de construction dramatique, le *road-movie*, s'il semble s'offrir comme une adéquation du fond et de la forme, errance des personnages, errance du récit, par là-même résiste à toute tentative de normalisation. À l'instar de la pensée postmoderne, le genre *road-movie* mettrait en scène les germes de la négation du genre, comme ceux de la négation des mythes. En suivant cette logique, on pourrait être à même de proposer le paradoxe suivant : le genre *road-movie* est un non-genre ! » Philippe Gajan, *Le* road-movie *: l'espace de l'errance dans le cinema américain contemporain*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en études cinématographiques, Université de Montréal, novembre 1999, p. 67.

[45] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, p. 10.

catégorie de la production, habituellement générée par le système hollywoodien, et d'une catégorie de la réception, puisque l'appartenance d'un film à un genre bien défini détermine chez le public un horizon d'attente qui peut être ou non actualisé. Or, la notion de genre en vient à recouvrir des significations fort différentes en littérature, ce qui empêche d'envisager l'existence d'un genre intermédial de la route à proprement parler. En effet, le terme « genre » se révèle extrêmement problématique en ce qu'il renvoie à deux systèmes distincts : à la suite d'Aristote, il permet tout d'abord de désigner les trois modalités d'énonciation que sont le drame, la poésie et l'épopée. Mais il peut également, par extension, servir à déterminer les différentes sous-catégories de l'une ou l'autre modalité identifiée – ce qui donne lieu à une certaine confusion, comme le décrit Vietör :

> Dans le débat scientifique qui s'est instauré, au cours de la dernière décennie, sur les rapports des genres littéraires entre eux, le concept de « genre » n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, l'on parle de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame comme des trois *genres*, et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l'ode sont aussi appelées des *genres*. Un seul concept doit donc embrasser deux sortes de choses différentes[46].

Ainsi, le road novel, au titre de récit, pourrait tenir du genre épique, mais en viendrait par la même occasion à constituer une sorte de sous-catégorie du genre romanesque. De fait, nous observons les traces de cette incohérence dans les ouvrages dévolus au roman de la route, notamment dans le texte de Morency : il y est question, tour à tour, d'un « sous-genre romanesque[47] », ou du « genre du roman de la route[48] ». Le flottement lexical entourant le terme « genre » nous semble ainsi source de difficultés méthodologiques.

Dans les recherches rédigées en anglais, nous observons d'un texte à l'autre une errance terminologique d'un ordre quelque peu différent. Ainsi par exemple, Ronald Primeau parle de « road genre » afin d'évoquer le récit de la route. Le terme y est

---

[46] K. Vietör, « L'histoire des genres littéraires », cité dans Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 23.
[47] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.
[48] *Ibid*., p. 20.

explicitement rattaché au domaine littéraire, puisque l'auteur propose de son objet d'étude la définition suivante : « American road narratives are fiction and nonfiction books […]. The road genre is the pattern in which this mode of discovery takes shape, an artistic rendering of life on the highway[49]. » L'expression « road genre » renvoie cependant à une tout autre réalité sous la plume de Katie Mills (dont nous parlerons plus longuement dans la prochaine section). Elle regroupe en effet des œuvres relevant de médias différents, comme elle s'en explique dans les pages d'introduction de son ouvrage : « We shall survey here how writers and directors who want to foreground their autonomy and mobility use the road genre to proclaim an emancipation in social relations […]. » Et plus loin, elle ajoute : « This overview provides the road map for my methods in the following chapters, which will move decade by decade through the evolution of the novels, films and television shows in order to demonstrate that the modern American road story is a multimedia genre […][50]. » Cependant, si l'auteure envisage de rassembler sous une même appellation des objets d'étude relevant de médias différents – ce qui constitue une innovation des plus intéressantes – elle ne procède pas réellement à l'élaboration d'une méthodologie permettant d'embrasser un corpus hétérogène, et « juxtapose », en fin de compte, les analyses littéraires et cinématographiques (nous y reviendrons). Ainsi, devant l'extrême versatilité du terme « genre » – dans son acception littéraire ou cinématographique, dans sa version française ou sa traduction anglaise, et même d'un auteur à l'autre – il nous semble délicat de recourir à la notion de « genre intermédial » comme le fait Katie Mills, et nous préférons pour notre part envisager le road novel et le road movie sous l'angle du récit.

Dans *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault formule le questionnement suivant, qui devient fondamental pour la poursuite de notre recherche : « […] il convient en effet de se demander à partir de quel moment il peut être question, au cinéma, de récit. Tous les films, quels qu'ils soient, sont-ils narratifs ? Au cinéma, qu'est-ce qui fait, proprement,

---

[49] Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1.
[50] Katie Mills, *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University, 2006, p. 3-4.

récit ? Le cinéma est-il d'emblée narratif[51] ? » L'interrogation semble légitime en raison du caractère ambivalent du médium cinématographique : parce que le film montre plutôt qu'il ne raconte, il paraît *a priori* devoir être mis en relation avec le théâtre plutôt qu'avec le roman, ce qui tend à remettre en cause son caractère narratif. Cependant, il a en commun avec le récit scriptural « cette structure en différé qui place le récepteur, ni plus ni moins, devant un fait accompli, par rapport à l'actualisation toujours-déjà en train de se faire de l'acte scénique[52] ». L'art cinématographique semble ainsi se trouver à la jonction entre deux autres formes dont il partage certaines des caractéristiques :

> Le filmique serait un objet narratologique plus complexe que le scriptural et le scénique du fait qu'il résulterait de la combinaison des possibilités narratives de ceux-ci ou, plus précisément, de la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la narration et ce que j'appelle la monstration[53].

Pourtant, à l'issue de sa démonstration, Gaudreault en conclut à la relation de proximité qui viendrait unir le récit filmique et le récit scriptural : « Ainsi, en dépit de son homologie avec le récit scénique, le récit filmique est-il rejeté du côté du récit scriptural qui, malgré son continuum de mots certes abstraits, n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on le croit généralement de la réalité référentielle[54]. » Parce qu'ils relèvent tous deux du récit, cinéma et roman de la route doivent ainsi pouvoir être abordés de concert. Or, de manière à faciliter l'appréhension d'un objet d'étude mixte, nous nous proposons d'introduire la notion de récit de la route, compris comme l'ensemble intermédial réunissant le road novel et le road movie, et dont il s'agira de rechercher les éléments caractéristiques.

L'analyse conjointe du road novel et du road movie apparaît ainsi non seulement pertinente en raison des multiples passerelles contextuelles ou thématiques susceptibles d'être établies entre les deux formes, mais aussi envisageable, dans la mesure où, quoique appartenant à des médias différents, elles s'inscrivent toutes deux dans le champ du récit.

---

[51] André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Les presses de l'université de Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, p. 27.
[52] *Ibid*., p. 30.
[53] *Ibid*., p. 12.
[54] *Ibid*., p. 188.

Cependant, l'exercice de l'analyse conjointe tient encore de la démarche expérimentale, puisqu'à notre connaissance, seuls deux textes s'aventurent à mener de front l'étude du road novel et du road movie.

C. Quelques remarques sur deux études conjointes

Étonnamment, alors que littérature et cinéma de la route présentent d'indéniables affinités, il existe encore très peu d'études embrassant le road movie et le road novel d'un même regard : chaque chercheur demeure généralement dans son champ de spécialisation sans s'aventurer dans les domaines connexes, se privant de ce fait des apports d'une analyse comparée. Nous repérons cependant deux textes qui s'efforcent d'appréhender le récit de la route dans sa globalité. Le premier d'entre eux est un article français, qui étend par ailleurs son analyse à la photographie.

1. Danièle Méaux et Philippe Antoine

Il existe, dans l'ensemble toujours croissant d'ouvrages abordant la question du road novel ou du road movie, une première étude présentant la particularité d'établir des passerelles entre littérature et cinéma par l'intermédiaire de la thématique de la route. Il s'agit d'un article de 1999 que nous devons à la collaboration de Danièle Méaux et de Philippe Antoine. Ce texte, intitulé « *Song of the Open Road*. Images de l'Amérique, visages du voyageur », commence ainsi :

> Un pari est à l'origine du propos qui va suivre : il existerait des thèmes, profondément liés à l'expérience humaine […] qui détermineraient un ensemble d'invariants, à même de s'inscrire au sein de différents moyens d'expression pour les structurer en profondeur. Le déplacement, l'itinérance, pourraient être de ceux-là, si l'on accepte de réduire le vaste territoire de la relation de voyage aux seules œuvres non fictionnelles[55].

---

[55] Danièle Méaux et Philippe Antoine, « *Song of the Open Road*. Images de l'Amérique, visages du voyageur », dans *Littérature et cinéma : Écrire l'image*, CIEREC, St-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 1999, p. 169.

Les auteurs posent donc l'errance comme une thématique intermédiale et établissent par là-même la nécessité de faire éclater les frontières de la recherche, ce qui représente incontestablement une originalité par rapport aux autres textes dévolus à l'étude du road novel ou du road movie. Ils poursuivent : « Cette esthétique du "documentaire" […] s'affirme en particulier dans des œuvres (littéraires, cinématographiques ou photographiques) qui ont donné à voir, à une époque donnée, une image de l'Amérique, réfléchie par le voyageur qui emprunte ses routes[56]. » Suit alors une analyse comparée de la déclinaison du thème de l'itinérance à partir d'œuvres de la route empruntées à trois différents médias : la première est littéraire (il s'agit d'*On the Road* de Kerouac), la deuxième, cinématographique (le film *Route One/USA* de Robert Kramer, 1989) et la dernière, photographique (le recueil *The Americans* de Robert Frank, publié en 1958). La présentation d'ensemble, très complète et éclairante, permet de mettre au jour les liens existants entre ces diverses créations artistiques, au-delà des spécificités médiatiques qui les distinguent. Ainsi par exemple, les auteurs explorent le mode de la succession (celle des images cinématographiques ; celle des clichés au sein du recueil de Frank ; celle des épisodes récurrents du texte de Kerouac) qui semble s'imposer dans la relation de voyage et renvoyer directement à l'expérience du promeneur. Il s'agit donc ici d'une véritable étude conjointe et à ce titre, cet article constitue pour notre travail un point de référence.

Cependant, un certain nombre d'omissions ou d'imprécisions, dans l'optique de la recherche que nous souhaitons mener, se font jour et invitent à la discussion. Tout d'abord, les auteurs n'identifient jamais explicitement les œuvres étudiées : *On the Road* n'est pas considéré comme un road novel (appellation, il est vrai, encore peu répandue en France au moment de la rédaction de l'article), et si le terme road movie apparaît à une seule occasion dans le corps du texte, c'est exclusivement pour désigner le film de Wenders, *Im Lauf der*

[56] *Ibid*.

Zeit, auquel il est fait brièvement allusion[57]. Il est pourtant clair que le road movie s'inscrit directement dans le domaine de recherche défini par Danièle Méaux et Philippe Antoine. En témoigne, par exemple, cette référence à *Easy Rider*, qui sert ici de point de comparaison pour le film de Robert Kramer :

> Un film comme *Easy Rider* semble à première vue mimer les formes du voyage. Mais la succession des expériences vécues par les deux protagonistes – qui se déroule sur une mode « picaresque » – est dotée d'une orientation d'ensemble qui lie entre eux les phénomènes afin de faire récit. Incontestablement, les personnages agissent, alors que Sal ou Doc vivent ou assistent à des événements[58].

Il reviendrait donc aux auteurs de situer plus précisément le film *Route One/USA* par rapport au genre cinématographique envisagé : s'agit-il pour eux d'un road movie ? Et dans le cas contraire, sur quoi se fonde la différence ? La question de la fiction et de la non-fiction, qui constitue un enjeu majeur dans l'argumentation générale de l'article, pourrait constituer l'élément de distinction recherché : nous avons vu en effet que dès l'introduction, les auteurs restreignent leur champ d'étude à la forme documentaire. Cependant, la ligne de démarcation entre fiction et non-fiction n'est pas évidente à tracer. Méaux et Antoine reconnaissent ainsi qu'une tension permanente entre les deux modalités se manifeste dans les œuvres sélectionnées (on précise en note : « le corpus des œuvres ici convoquées ne permet pas d'opposer de manière catégorique fiction et non-fiction[59]. »), et dans le film de Kramer en particulier : « Doc est une sorte de relais, d'intermédiaire entre le cinéaste et le monde, ainsi mis à distance. […] Si cette scénographie énonciative n'est pas sans renvoyer à une dialectique entre fiction et documentaire, la double destination des énoncés sert puissamment l'intention critique[60]. » Inversement, nous constatons que les auteurs assimilent *Im Lauf der Zeit* au road movie (et donc, dans leur acception, à la fiction), alors que le film de Wenders est loin d'être exempt d'une certaine ambivalence : rappelons que

---

[57] « Bien que ce road movie retrace un parcours le long de la frontière allemande, certaines stations-services isolées ou un vieux camion faisant office de fast-food ambulant semblent tout droit importés des États-Unis. » *Ibid*. p. 171.
[58] *Ibid*. p. 173.
[59] *Ibid*., p. 169, note 2.
[60] *Ibid*., p. 176.

le tournage redouble le voyage entrepris par les personnages le long de la frontière est-allemande, et que le script a été remanié jour après jour, comme pour mieux coller à l'expérience directe de la route ; par ailleurs, Wenders affirme dans une entrevue avoir voulu réaliser par ce film un documentaire sur l'état du cinéma en Allemagne[61]. De la même manière, *Easy Rider*, quoique davantage ancré dans la fiction, n'en présente pas moins des aspects documentaires, notamment à travers la séquence du carnaval à la Nouvelle-Orléans, tournée sur le vif en super 8. Une distinction entre *Route One/USA* et le road movie qui reposerait sur le rapport entre fiction et non-fiction ne nous semblerait donc pas pertinente, dans la mesure où cette tension se révèle fondamentale pour le genre, et il conviendrait donc de lever l'ambiguïté présente dans le texte.

Dans le même ordre d'idée, on repère également un problème de délimitation temporelle du corpus : les auteurs parlent d'œuvres produites « à une époque donnée » sans jamais énoncer explicitement la période envisagée. Nous remarquons toutefois que les œuvres sélectionnées pour le présent article ramènent immanquablement au road novel et au road movie, *On the Road* et *Route One/USA* s'inscrivant dans ce même contexte d'après-guerre que nous avons défini préalablement. Cependant, aucune distinction n'est établie avec d'autres œuvres, telles que *The Grapes of Wrath* de Steinbeck, qui pour moitié du moins, s'apparente à un reportage retraçant les migrations d'un certain peuple américain, et dans lequel le voyage et la route occupent le premier plan mais renvoient à d'autres moments de l'histoire du Nouveau Monde. Or, nous cherchons justement à démontrer que l'itinérance telle qu'elle s'exprime dans le road novel et le road movie présente une spécificité, et il nous semble donc primordial d'établir une distinction avec les autres

[61] Wenders admet volontiers le caractère documentaire de son film, dont il dit, au moment de sa sortie, qu'il « pouvait être une sorte de document sur une dépression qu'il y a en ce moment – ou qu'il y a eu l'année dernière – en Allemagne. Je voulais faire un film sur l'état de l'Allemagne au milieu des années 70, sans jamais en faire le sujet du film. Je trouve que c'est comme ça que l'on fait des films documentaires. Les seuls vrais films documentaires que l'on connaisse sur les USA sont ceux de Howard Hawks bien qu'il ne se soit jamais occupé de ça ». Entrevue accordée à Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, 1976, p. 28.

formes de récits d'errance qui l'ont précédée. Pourtant, la question semble complètement éludée dans « *Song of the Open Road*. Images de l'Amérique, visages du voyageur ».

Ainsi, l'article de Méaux et de Antoine nous paraît fondamental dans la mesure où il établit la possibilité d'une étude conjointe entre des œuvres de la route appartenant à différents médias, mais comporte encore un certain nombre d'imprécisions qu'il conviendrait de lever dans la perspective d'une détermination des principales caractéristiques du road novel et du road movie.

2. Katie Mills

Plus récemment, la publication d'un ouvrage de Katie Mills fait à son tour voler en éclats les frontières médiatiques qui séparent différents domaines de recherches. *The Road Story and the Rebel*, paru en 2006, propose ainsi une étude interdisciplinaire du « genre de la route », au cinéma, à la télévision et dans la littérature (mais aussi, moindrement, en bande dessinée, dans le jeu vidéo, etc.). Son ambitieux projet s'énonce en ces termes :

> Our aim here will not be to define the road genre, articulate a canon, or stay within the disciplinary borders of any academic departement, but to trouble all of these concepts – not for the sake of rebellion, but simply because the contemporary road story, as a uniquely postwar and postmodern genre, requires new approaches before its social significance can be fully appreciated[62].

L'apport de Mills est indéniable en ce qu'il décloisonne la recherche et permet d'énoncer quelques-unes des grandes caractéristiques du récit de la route. Elle aborde ainsi tour à tour différents aspects prégnants, tels que la question du féminisme ou celle des minorités, et permet de fusionner les contributions résultant des différents travaux réalisés indépendamment sur le road novel et sur le road movie. Sa présentation chronologique de même que l'accent mis sur le thème de la rébellion convoquent immanquablement le souvenir de *Driving Visions* de Laderman, dont elle aurait élargi la portée en incluant dans son corpus des œuvres littéraires, mais également d'autres productions relevant de nouvelles sphères médiatiques, comme la bande dessinée ou le jeu vidéo. « The following

[62] Katie Mills, *The Road Story and the Rebel*, p. 7.

chapters […], écrit-elle, will move decade by decade through the evolution of the novels, films, and television shows in order to demonstrate that the modern American road story is a multimedia genre that goes through cycles of rebellion and cooptation that affect all of us[63]. » Mills met d'ailleurs de l'avant ce lien de filiation, tout en indiquant ce qui distingue sa démarche de celle de son prédécesseur :

> [David Laderman's] book seeks to answer the question : « What does it mean to exceed the boundaries, to transgress the limits of American society ? » In contrast, we shall ask a related but qualitatively different question : how does the road story, with its themes of rebellion and transformation, offer certain subcultures at key junctures in American social and technological progress a pretext for revising, remapping, or reimagining the narrative of that group's autonomy and mobility[64] ?

Mills souhaite ainsi dépoussiérer une théorie du road novel et du road movie vieille d'une quinzaine d'années et dont l'obsolescence se ferait sentir : le cloisonnement disciplinaire constituerait à ses yeux un premier signe d'essoufflement, de même qu'un ensemble de présupposés relayés par les auteurs d'un texte à l'autre, et qui pourtant ne semblent plus d'actualité en 2006 (il en va ainsi de la prétendue domination de la gent masculine et blanche sur le genre, alors que la présence des minorités ethniques et sexuelles se fait de plus en plus pregnante depuis les dernières années). En dépit de ce point de vue novateur que nous faisons nôtre à certains égards, nous regrettons la présence dans le texte de quelques points sujets à discussion.

Nous notons tout d'abord un paradoxe dans la démarche suivie par l'auteure qui, tout en cherchant à lever certaines barrières médiatiques, est encline à poser de nouvelles limitations à sa recherche : elle choisit ainsi de se concentrer exclusivement sur des œuvres américaines (« there simply is not enough space here to consider in any detail the international shape of the road genre[65]. »), ce qui l'amène à évacuer de son argumentation une dimension pourtant fondamentale du récit de la route, dont on sait qu'il est susceptible

---

[63] *Ibid*., p. 4.
[64] *Ibid*., p. 8.
[65] *Ibid*., p. 8.

de s'adapter à différents contextes culturels (nous renvoyons à Moser ou Mazierska et Rascaroli[66]). Or, cette malléabilité du récit de la route participe d'une postmodernité, qu'elle s'efforce justement de mettre de l'avant dans l'ensemble de son travail. Mills semble ainsi se priver d'un élément important dans son développement, et il nous reviendra, lors du choix de notre corpus d'étude, de chercher à rendre compte de cette diversité culturelle inhérente au road novel et au road movie. Par ailleurs, l'auteure se concentre exclusivement sur des œuvres de fiction : « we will focus on fictional texts that have been highly significant as cultural milestones[67]. » Or la ligne de démarcation entre documentaire et fiction, nous l'avons montré plus haut, est extrêmement ténue et devient inopérante dans le cadre d'une étude du récit de la route. Preuve en est : alors qu'Antoine et Méaux classent *On the Road* dans la catégorie documentaire, Mills l'intègre à son argumentation au titre de fiction. Là encore, il n'est peut-être pas pertinent de circonscrire son objet d'étude selon ces considérations, lorsque l'objectif principal de l'ouvrage consiste justement à faire éclater des frontières disciplinaires jugées artificielles et restrictives.

Mais la principale difficulté posée par le texte de Mills repose avant tout sur l'absence d'une méthode d'analyse clairement définie. L'auteure précise qu'une étude s'intéressant à différents médias exige le recours à une méthodologie particulière, qu'elle qualifie d'hybride :

> For this task, we rely upon an interdisciplinary, multimedia approach, which runs counter to the lingering tradition of studying genre by sholarly discipline. Because the methods used in this project are hybrid, this chapter will review the well-trop techniques of each discipline's « road scholarship », then suggest what an « intermediary » approach offers to scholars willing to go off the map[68].

Cependant, contrairement à ce qui est annoncé, Mills ne définit pas de méthode intermédiale à proprement parler, mais semble plutôt chercher à entrecroiser les approches déployées dans les différents domaines de recherche (littéraire, cinématographique, etc.) :

---

[66] Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Londres et New York, Wallflower Press, 2006.
[67] *Ibid*., p. 9.
[68] *Ibid*., p. 3.

« Through the synthesis and juxtaposition of critical theories, we can open up familiar texts to new meanings by demonstrating what they reveal about technological advances and identity politics, adding this to the aesthetic and commercial influences that most scholar study[69]. » Elle procède alors à une succincte revue de littérature, mais ne définit pas de réelle « technique » d'analyse permettant d'aborder de front des œuvres appartenant à des médias différents. Or, il nous semble fondamental de déterminer une méthodologie spécifique susceptible de s'adapter à un corpus caractérisé par son intermédialité. Dans le but de trouver cette approche, nous nous proposons de procéder à un rapide survol des différentes tentatives effectuées par les chercheurs afin de cerner le récit de la route en littérature et au cinéma. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux difficultés présentées par certains textes, car c'est en effet à partir de la mise en évidence de ces insuffisances qu'il nous sera donné, par réaction, de trouver la méthodologie la plus appropriée à notre objet d'étude.

II. État de la recherche : quelques amalgames et confusions

Dans un mémoire qu'il consacre au road movie et qui constitue l'une des premières études de fond sur le sujet en langue française, Philippe Gajan observe : « Le *road-movie* est un terme couramment utilisé, aussi bien par la critique, que par les compagnies de production ou de distribution. Il représente quelque chose pour le public et pourtant reste flou, peu documenté[70]. » Il est vrai que la rédaction de ce travail remonte à l'année 1999, et qu'à cette époque encore, le genre cinématographique en question demeure un objet d'étude exploratoire : le terme est alors toujours très peu représenté dans les dictionnaires du cinéma, et les hésitations dans la graphie témoignent d'une certaine méfiance de la part

[69] *Ibid*., p. 7.
[70] Philippe Gajan, *Le* road-movie *: l'espace de l'errance dans le cinema américain contemporain*, p. 1.

de la critique à l'égard de cette forme hybride et inclassable. Depuis, le road movie a fait l'objet de nouvelles publications qui, ensemble, permettent de tracer un portrait beaucoup plus fidèle du genre en question. Au milieu de toutes ces productions, l'ouvrage que Laderman édite en 2002 fait figure de référence en la matière, en raison de l'ampleur du propos développé mais aussi de la qualité des analyses (et de fait, la plupart des articles et études subséquents ne manquent pas de s'en inspirer). *Driving Vision* adopte une démarche essentiellement historique en proposant une présentation chronologique du road movie, déterminant ses phases caractéristiques depuis ses précurseurs littéraires et cinématographiques, jusqu'à son absorption par le système hollywoodien et ses différentes versions postmodernes. D'autres auteurs, tels que Jack Sargeant et Stephanie Watson ou encore Steven Cohan et Ina Rae Hark, se trouvent à la tête d'un ouvrage collectif s'efforçant d'embrasser le road movie dans sa globalité en en présentant différentes facettes (le road movie et les vampires ; le road movie et les drag queens ; le road movie à la télévision, etc.), ce qui permet de rendre compte de l'extrême malléabilité du genre. Quelques livres plus récents s'intéressent au road movie dans sa relation à un contexte culturel particulier : Ewa Mazierska et Laura Rascaroli consacrent ainsi leurs recherches au road movie européen, quand Walter Moser, quelques années plus tard, dirige un numéro de la revue *Cinémas* dédié au road movie interculturel. Notons enfin l'existence d'ouvrages se composant autour d'une collection de critiques de films de la route : parmi eux figurent l'opus de Mark Williams et celui de Jason Wood, qui dressent chacun un inventaire subjectif des road movies ayant marqué leur imaginaire. Il existe même un dictionnaire du road movie, publié en Allemagne, lui aussi constitué d'un recueil de brèves critiques accompagné des biographies des grands noms rattachés à l'histoire du genre, et de quelques entrées relatives à l'imaginaire de la route (Dodge Challenger, Beatnik, etc.)[71]. Le road movie est ainsi examiné sous toutes ses coutures depuis une quinzaine d'années. Cependant, en dépit de la multiplication des ouvrages de référence sur le sujet, nous déplorons la persistance d'une confusion entourant le genre cinématographique, et les

[71] Berndt Schulz, *Lexikon der Road Movies*, Berlin, Lexikon, 2001.

définitions proposées ne nous apportent pas entière satisfaction : nous observons un certain nombre d'amalgames entre ce que nous considérons comme des road movies et d'autres films qui ne paraissent pas relever de la même démarche. Ces hésitations témoignent d'une réelle incapacité à circonscrire le genre cinématographique qui nous intéresse. Par ailleurs, les efforts déployés par les différents chercheurs pour parvenir à cerner les principales caractéristiques du road movie se cantonnent le plus souvent à la composition d'une liste de critères formels ou thématiques qui ne permettent pas toujours de comprendre ce qui démarque véritablement ce cinéma de la route d'autres récits d'errance.

On retrouve en littérature une confusion du même ordre. Les ouvrages traitant de la question du road novel sont déjà beaucoup moins nombreux, ce qui restreint d'autant notre champ d'investigation. En la matière, le livre de Ronald Primeau, *Romance of the Road*, constitue la recherche la plus aboutie et s'efforce de cerner les différentes déclinaisons du récit de la route depuis ses origines. Il existe par ailleurs un autre texte de référence que nous devons à Morris Dickstein. L'auteur consacre un chapitre complet au road novel au sein d'un ouvrage traitant plus généralement de la littérature américaine postérieure à la Seconde Guerre mondiale. Sa présentation consiste en une succession d'analyses d'œuvres marquantes ayant en partage le thème de la route – qu'elle soit effectivement empruntée par des personnages avides de liberté ou au contraire, qu'elle demeure à l'état de fantasme jamais concrétisé (pensons à *Revolutionary Road* de Yates). Mais l'étude de la forme romanesque demeure très impressionniste, l'ambition de Dickstein étant ici de rendre compte de l'une des tendances de la littérature américaine des années 1950 plutôt que de chercher à cerner les spécificités d'une littérature de la route. Pour trouver un ouvrage en français traitant de la question du road novel, il faut passer par le Québec : *Romans de la route et voyages identitaires* paraît en 2006 sous la direction de Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt. Si le propos d'ensemble dépasse la simple forme du road novel pour s'étendre à des romans historiques (comme *Pélagie-la-charrette*, par exemple), l'ouvrage a le mérite de s'interroger sur les spécificités québécoises du récit de la route, notamment dans son rapport à l'américanité, et il constitue à notre connaissance l'une des

rares études francophones sur le sujet[72]. Cependant, là encore des amalgames se font jour qui empêchent de cerner au plus juste les caractéristiques du road novel : le terme demeure assez flottant, dans les ouvrages cités, pour embrasser des œuvres fort disparates qui ne nous semblent pas relever des mêmes visées ni de la même démarche.

Ainsi, avant d'apporter notre pierre à l'édifice, nous nous proposons de procéder à un rapide survol de quelques travaux représentatifs abordant le récit de la route en littérature et au cinéma, afin d'identifier les éléments problématiques. C'est en effet à partir de la détermination de ces différents points de friction que nous serons en mesure de mieux cerner nos besoins en termes de méthodologie pour appréhender la forme qui nous intéresse. Au premier plan des difficultés rencontrées dans la recherche figurent un certain nombre d'amalgames résultant sans doute d'une absence de réel questionnement sur ce qui pourrait caractériser en propre le récit de la route par rapport à d'autres récits d'errance.

A. Amalgames et raccourcis

Nous ne pouvons que manifester notre insatisfaction à l'égard des différentes tentatives entreprises au fil des textes pour parvenir à cerner le récit de la route. Les termes « road movie » ou « road novel », dont l'usage se répand depuis une quinzaine d'années dans les milieux universitaires, n'en demeurent pas moins extrêmement vagues en ce qu'ils continuent à désigner, sous la plume de la plupart des chercheurs, des œuvres pourtant sensiblement différentes et renvoient à des périodes historiques distinctes. Si certains auteurs tels que Laderman se montrent prudents, nous retrouvons plusieurs occurrences de ces amalgames dans la plupart des ouvrages mentionnés plus haut. Ainsi par exemple, nous relevons ce commentaire de Dickstein, qui associe directement le récit de la route en littérature et au cinéma aux récits d'errance de la Grande Dépression :

---

[72] Par exemple, Marc Antoine Godin : *Dérapages,* suivi de *Vers une définition du roman de la route*, mémoire de maîtrise soumis à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du diplôme de Maîtrise ès Lettres, Université McGill, Montréal, mars 1999.

> Road novels and movies were especially important in the 1930s when so many Americans were uprooted by the Depression. From *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932) and *Wild Boys of the Road* (1933) to *U.S.A.*, *The Grapes of Wrath*, and *Sullivan's Travels* (1941), the hobo and the drifter became icons of the era, staples in fiction, photography, and Depression journalism as well as film[73].

Nous observons un raccourci du même ordre dans l'introduction du texte que Jean Morency consacre au road novel québécois : « Le *road movie* a emprunté aussi à la littérature, entre autres aux road books de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), de Jack London (*The Road*), de Vladimir Nabokov (*Lolita*) et surtout de Jack Kerouac (*On the Road*, 1957)[74]. » Et la liste de 100 road movies composée par Jason Wood comporte immanquablement *The Grapes of Wrath*, dont il est dit : « Making an important transition towards the contemporary road movie in its suggestion that "road travel has the potential for revelation" (Laderman 2002, p. 28), Ford's adaptation of Steinbeck's Pulitzer Prize winner is a rare example of a film that is equal to its source[75]. » Là encore sont placées sur un pied d'égalité des œuvres relevant à notre avis de de contextes et de visées différents. En effet, nous pouvons nous demander si les épreuves rencontrées par une famille de paysans ou un groupe de hobos au temps de la Grande Dépression sont du même ordre que les mésaventures d'un Sal Paradise qui surviennent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La présence d'une route et la représentation d'une errance suffisent-elles à fonder un road novel/road movie ? Dans le cas contraire, qu'est-ce qui permettrait de caractériser en propre le récit de la route ? Il nous reviendra donc de poser ces questions dans le cours de ce travail – l'objet n'étant pas de créer des catégories étanches et caricaturales mais plutôt d'interroger ce qui pourrait faire la spécificité du road novel et du road movie dans le paysage culturel. De ce fait, nous accorderons une place importante aux versions littéraire et cinématographique de *The Grapes of Wrath*, qui, en raison des

---

[73] Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 97.
[74] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 18.
[75] Jason Wood, *100 Road Movies*, Londres, BFI, coll. « BFI Screen Guides », 2007, p. 68.

questionnements que suscite son appartenance au récit de la route, apparaît comme l'élément-clé de l'appréhension de la forme qui nous intéresse.

Parallèlement à ces amalgames fréquemment représentés, nous notons dans la littérature dévolue aux œuvres de la route quelques définitions que nous pourrions qualifier d'elliptiques en raison de leur formulation trop générale. Il en va ainsi de l'entrée « Road movie » figurant dans un dictionnaire des termes cinématographiques :

> **Road Movie** Film GENRE characterized by a journey narrative involving one or more CHARACTERS, often with an EPISODIC structure comprised of people and situations encountered *en route*, the physical journey across SPACE reflecting the inner, psychological journeys of the characters, who change and grow as a result of their travelling experiences[76].

Certes, la phrase introductrice est ensuite complétée par un certain nombre de précisions : on mentionne en effet la grande capacité d'hybridation du genre cinématographique ainsi que l'importance accordée au mouvement, et l'on cite quelques œuvres représentatives des différentes tendances observées (queer movie, film féministe, etc.). Cependant, telle qu'elle est énoncée, la définition proposée est susceptible de s'appliquer à n'importe quel film d'errance, toutes époques confondues : en effet, les auteurs ne s'aventurent jamais à circonscrire précisément le road movie dans le temps, et les caractéristiques mentionnées (le voyage, la structure épisodique, le caractère initiatique) pourraient aussi bien servir à qualifier d'autres œuvres cinématographiques (dont *The Grapes of Wrath*). En évacuant volontairement de leur exposé certaines questions sensibles, comme celle de l'origine du genre (l'influence d'*On the Road* est certes signalée, mais le texte demeure très nébuleux), les auteurs en viennent à produire une définition passe-partout qui ne permet pas, en fin de compte, de cerner au plus près le récit de la route au sens où nous l'entendons.

---

[76] Steve Blanford, Barry Keith Grant et Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, Londres et New York, Arnold et Oxford University Press, 2001, p. 200-201.

Alors que nous sommes confronté à l'existence de définitions plutôt imprécises du road novel et du road movie, d'autres auteurs tracent du récit de la route un portrait plus complet. Cherchant à cerner le road movie, Walter Moser retient les critères suivants :

> Voici donc, en résumé, le noyau générique recherché. Pour faire un road movie, il faut :
>
> – Des images d'un véhicule en mouvement qui transporte des êtres humains et se déplace sur une route, de préférence une automobile servant au déplacement privé et individuel ;
> – Une iconographie relevant de ce véhicule et de l'infrastructure dont il a besoin pour fonctionner ;
> – Des paysages ouverts, portant peu de marques de civilisation, à dominante horizontale ;
> – Un protagoniste en rupture de ban (la déprise) qui est accompagné d'une deuxième personne avec qui il fait couple pendant au moins une bonne partie du chemin ;
> – Une séquence narrative de trois moments d'intensité : *to hit the road*, *to be on the road*, *to hit the road again* ;
> – Une modalité narrative de l'événement (« il arriva que »), non pas de l'action (« j'ai fait ceci »), qui exprime la condition contingente du protagoniste ;
> – Une intermédialité minimale qui met en scène, dans le film et en plus du film, un second média, le plus souvent la radio installée dans le véhicule[77].

La plupart des points figurant dans la liste établie par l'auteur nous semblent pertinents et méritent d'être développés – ce que nous nous efforcerons de faire dans la suite de ce travail. Ainsi par exemple, la question d'une modalité narrative de l'événement nous semble effectivement caractéristique du récit de la route, de même que le motif de déprise qui constitue à nos yeux un élément au moins aussi important que le voyage lui-même. Cependant, certains des aspects mentionnés prêtent à discussion et ne nous paraissent pas aussi fondamentaux dans l'appréhension du récit de la route. Ainsi par exemple, la présence d'un autre média joue, certes, parfois un rôle prépondérant dans l'intrigue (nous pensons bien sûr à la radio dans *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian, 1971, et à l'ensemble des médias déployés dans les films de Wim Wenders), mais ne nous semble pas d'une

---

[77] Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *CiNéMAS*, vol. 18, n^{os} 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008, p. 22.

importance capitale en ce qu'elle n'est pas toujours nécessairement associée au road movie : *Easy Rider* ou *The Straight Story*, par exemple, n'exaltent pas réellement la présence d'autres médias, tandis que ces derniers en viennent à occuper une place de premier plan dans des films futuristes. La question du nombre de personnages représentés ne nous paraît pas non plus décisive, puisque toutes les combinaisons sont possibles, du héros solitaire de *Lisbon Story* à la vingtaine de passagers qui se côtoient dans *Get on the Bus*. Par ailleurs, si la séquence narrative tripartite identifiée par Moser nous semble des plus intéressantes, elle ne constitue en réalité qu'une des structures possibles du récit de la route : nous aurons l'occasion de voir au cours du dernier chapitre que le road movie ne comporte pas obligatoirement une fin ouverte (« *to hit the road again* ») et se termine au moins aussi fréquemment dans le sang ou par un retour à la sédentarité. Il s'agirait donc de resserrer en quelque sorte la proposition développée dans ce texte afin de faire émerger les éléments véritablement caractéristiques du récit de la route.

La détermination du road novel ou du road movie dans la littérature spécialisée donne ainsi lieu à un certain nombre d'amalgames, de raccourcis ou d'extensions qui ne permettent pas d'embrasser les spécificités de cette forme artistique par rapport à d'autres récits d'errance. L'extrême disparité du corpus, empruntant parfois à d'autres genres cinématographiques, est certainement responsable de la grande confusion qui règne dans le domaine. Afin d'y voir plus clair dans la « jungle » du récit de la route, un certain nombre de chercheurs se sont efforcés de mettre au point un système de catégorisation destiné à identifier les différentes variantes du road novel et du road movie. Si le projet témoigne d'une réelle volonté de connaissance, nous allons voir que le principe d'une division du récit de la route en plusieurs sous-classes ne permet pas de rendre compte de la forme considérée dans sa globalité et ne fait finalement qu'éluder la question qui nous préoccupe.

B. L'écueil des catégorisations

Malgré la multiplication ces dernières années d'ouvrages dédiés au road novel ou au road movie, les éclaircissements proposés par leurs différents auteurs demeurent

insatisfaisants en ce qu'ils peinent à rendre compte dans son ensemble d'une forme artistique caractérisée par son extrême diversité : le récit de la route demeure éminemment protéiforme, et sa capacité à s'hybrider permet de donner lieu à une infinité de tonalités qui rendent d'autant plus délicate son appréhension. Est alors apparue pour certains chercheurs la nécessité d'identifier l'ensemble des possibles narratifs du récit de la route, ce qui a donné lieu à la mise au point de classifications reposant sur un élément thématique ou structurel, et dont la pertinence demande à être discutée. Si la tendance à la catégorisation n'est pas réellement observable en littérature (des auteurs tels que Dickstein, par exemple, relèvent quelques nuances entre les différentes actualisations du road novel sans pour autant établir de subdivisions aux frontières étanches, et Ronald Primeau en appelle à une certaine prudence en la matière[78]), elle devient très prégnante au cinéma, sans doute en raison de la prépondérance du système des genres. Nous nous proposons donc de présenter quelques-unes des classifications ayant jalonné l'histoire du road movie. Or, il apparaît, à notre connaissance, que la première véritable entreprise de catalogage figure dans l'ouvrage de Mark Williams, qui inaugure la série des monographies dévolues au cinéma de la route.

1. La classification de Mark Williams

La publication, en 1982, de *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels* de Mark Williams constitue la première contribution d'importance à l'histoire du genre cinématographique. L'auteur y recense l'ensemble des « road movies » sortis sur les écrans d'Amérique et consacre à chaque opus sélectionné une fiche critique relativement étoffée. L'ouvrage comporte par ailleurs une introduction d'une quinzaine de pages qui jette les bases d'une réflexion sur les origines et les spécificités d'un cinéma « de la route ». Au fil de son développement, Mark Williams repère un certain nombre de variations dans l'expression du road movie et se propose de déterminer les grandes tendances narratives du genre en question. Il établit alors l'existence de quatre sous-catégories dans lesquelles

[78] Primeau explique en effet : « Any attempt to define or classify that generic rendering of experience is true to the structure of consciousness out of which it arises only when classification is descriptive and flexible rather than prescriptive and rigid. » Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 2.

viendrait, selon lui, s'inscrire tout film de la route : « […] the road movie can be as versatile as a western. And like the western, there are a number of clearly defined sub-genres which merit individual scrutiny such as bike movies, racing movies, truck movies and the road movie as science fiction[79] ». Cependant, la typologie proposée par l'auteur nous semble peu concluante à bien des égards. Tout d'abord, compte-tenu de l'exceptionnelle capacité d'hybridation du road movie mentionnée plus haut, il nous apparaît illusoire de chercher à mettre au jour des sous-catégories « clairement définies ». Bien au contraire, comme le souligne Philippe Gajan quelques années plus tard, le road movie semble faire éclater les frontières génériques et rien ne semble plus complexe et vain que de chercher à cerner l'ensemble des différentes configurations empruntées par cette forme cinématographique. De plus, la classification envisagée repose sur des éléments très disparates et même incompatibles : les trois premières catégories reposent en quelque sorte sur le type de véhicule employé par les personnages (une moto, une voiture de course, un camion), quand le dernier groupe relève de l'énonciation (un récit de science-fiction). Le système de classification manque ainsi de cohérence, et engendre un certain nombre de confusions : ainsi par exemple, dans quelle catégorie viendraient se ranger des films tels que ceux qui constituent la série des *Mad Max*, dont l'intrigue relève indiscutablement de la science-fiction et dans lesquels le personnage se déplace à bord d'un bolide ? Rappelons également que le type de véhicule emprunté ne joue pas de véritable rôle dans la détermination d'une structure de récit – certaines œuvres de la route se déroulent indifféremment à moto, en voiture, en camion, en bateau à moteur, en fauteuil électrique ou même à pieds, et il arrive fréquemment que les cinéastes multiplient à dessein le nombre de moyens de transports représentés au sein d'un même film : c'est le projet que se donne entre autres Wim Wenders dans *Alice in den Städten*, puisque les personnages circulent tour à tour en voiture, en avion, en autocar, en train ou en monorail et prennent même un traversier. Plus significativement, nous observons que Mark Williams confère à

[79] Mark Williams, *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, Londres et New York, Proteus Publishing, 1982, p. 13.

l'appellation « road movie » un sens encore très large (ce qui s'explique en partie par la relative nouveauté du genre dans le paysage cinématographique international), et qu'il l'applique aussi bien à des récits de course automobile (*Grand Prix*, *Le Mans*) qu'à des films de bandes de motards calqués sur le modèle de *The Wild One*, tout en intégrant à son corpus des œuvres telles que *Vanishing Point* ou *Two Lane Blacktop*, qui, contrairement aux précédentes, nous semblent ici parfaitement à leur place. L'ouvrage de Williams nous fait alors l'effet d'une entreprise de recensement de tous les films « motorisés » tournés à partir des années 1930, mais ne propose pas de réelle interrogation sur ce qui distingue le road movie, au sens où nous l'entendons actuellement, du reste de son corpus.

Ainsi, cette première tentative de classification du road movie menée par Mark Williams entretient la confusion qu'elle prétendait lever – de fait, les catégories identifiées, relevant d'éléments trop disparates pour devenir réellement pertinentes, ne permettent pas d'établir de distinction claire entre les divers films produits depuis le développement de l'industrie automobile et qui ont en commun d'accorder une place prépondérante au véhicule à moteur. En ce sens, le système de catégorisation proposé par Anne Hurault-Paupe quelques années plus tard nous semble *a priori* plus intéressant, dans la mesure où les classes identifiées par l'auteur se caractérisent par une plus grande homogénéité. Mais nous allons voir que la démarche suivie n'en présente pas moins un certain nombre de difficultés, qui confirment en quelque sorte l'aporie d'une classification.

2. La classification d'Anne Hurault-Paupe

Dans un article intitulé « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? », Anne Hurault-Paupe établit l'existence de trois schémas narratifs caractéristiques permettant de rendre compte, dans sa totalité, du genre cinématographique qui nous intéresse : « Si l'on dresse une carte des parcours et détours du road movie, écrit-elle, à la recherche d'un éventail des possibles narratifs, on découvre que *tous les road*

movies sont structurés par trois sortes de parcours complémentaires[80]. » En premier lieu, elle identifie ce qu'elle appelle le « road movie de cavale », essentiellement marqué par « un élément plus ou moins criminel, qui pousse les personnages à fuir[81] », et dont *Thelma and Louise* ou *Vanishing Point* semblent être les exemples les plus représentatifs. Ces films sont essentiellement déterminés par le motif de la course-poursuite opposant les protagonistes aux forces de l'ordre. Effectivement, on se souvient que les héroïnes du film de Ridley Scott, activement recherchées par la police, s'efforcent de franchir la frontière mexicaine à la suite du meurtre d'un homme qui tentait de violer Thelma ; quant à Kowalski, ses excès de vitesse lui valent l'attention de toutes les patrouilles de l'Ouest américain. Puis, l'auteure définit un deuxième groupe de road movies pour lesquels « le parcours [a] l'apparence d'une quête[82] ». *Candy Mountain* de Robert Frank (1988), qui relate le périple d'un jeune musicien à la recherche d'un luthier lui sert ici de point de référence. Le personnage est ainsi tout entier tendu vers un but qui semble régir son itinéraire. Une dernière catégorie serait celle du film de dérive, dont *Five Easy Pieces* constituerait le modèle. Dans cette œuvre, le personnage incarné par Jack Nicholson « bouge sans cesse dès qu'il semble s'enraciner quelque part, sans vraie raison[83] ». « La dérive, précise Anne Hurault-Paupe, est ainsi caractérisée par un déplacement au hasard, sans but logique[84]. » La cavale, la quête et la dérive représenteraient donc, pour l'auteure, les trois structures narratives susceptibles de définir tout road movie.

La proposition d'Anne Hurault-Paupe nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet d'attester qu'il n'existe pas de modèle unique du road movie, mais plutôt *des* road movies qui coexistent. Nous avons vu précédemment que ce genre cinématographique se caractérisait par une grande malléabilité lui permettant de se

---

[80] Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », dans René Gardiès (dir.), *Cinéma et voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 115. Nous soulignons.
[81] *Ibid*., p. 115.
[82] *Ibid*., p. 116.
[83] *Ibid*., p. 118.
[84] *Ibid*., p. 117.

combiner à d'autres formes reconnues, telles que le film de gangsters, d'horreur ou le « buddy-movie », dont il adopte certains éléments thématiques ou formels. Dans le prolongement de ce constat, l'article d'Anne Hurault-Paupe postule que le road movie s'actualise en fonction de trames narratives distinctes qui déterminent trois tendances du genre. Cependant, au-delà de la pertinence même d'une classification que nous avons déjà mise en doute, notre perception diverge quant à la nature même des structures narratives identifiées. Ainsi, par exemple, il nous semble peu fécond d'élaborer une catégorisation dont les deux premiers éléments – la cavale et la quête – apparaissent comme les versants d'un seul et même phénomène et se renvoient dos à dos. En effet, la cavale peut se comprendre comme la tentative entreprise par un personnage pour échapper aux forces de l'ordre à la suite d'un épisode criminel – c'est du moins cette signification que l'auteure privilégie, comme elle le justifie dans une note bas de page de son introduction : « J'emploie ce terme dans un sens plus restreint que Pierre-Yves Pétillon dans son ouvrage sur la route dans la littérature américaine […] : là où Pétillon retient l'énergie insatiable qui pousse vers l'Ouest les romanciers américains et/ou leurs personnages, je limite le terme à son acception criminelle[85]. » Or, selon le point de vue adopté, la cavale peut être comprise comme une fuite devant un danger mais également, en renversant la proposition, comme une aspiration à la liberté et à la sécurité : Thelma et Louise rêvent autant d'échapper à leurs poursuivants que d'atteindre le Mexique où elles pourraient s'établir, et l'on se retrouve finalement confronté au dilemme de la bouteille à moitié pleine ou à moitié vide. Les deux premières catégories, telles qu'elles ont été présentées par l'auteure, semblent alors ne faire plus qu'une, ce qui vient invalider en partie la classification proposée.

Par ailleurs, nous pouvons considérer que, de manière générale, tout road movie (et même tout récit) se caractérise par une quête, qu'elle soit plus ou moins affirmée ou consciente de la part des personnages : ainsi, il s'agit, pour les héros d'*Easy Rider*, de gagner la côte Est des États-Unis ou pour Kowalski, dans *Vanishing Point*, de remporter

[85] *Ibid*., p. 115.

son pari consistant à rallier San Francisco en un temps record à bord de son bolide. Et au-delà de ces projets très concrets, la quête peut tout simplement devenir celle du bonheur ou du sens de la vie, comme dans *Five Easy Pieces*, par exemple, qu'Anne Hurault-Paupe inscrit pourtant dans le groupe des films de dérive. Parce que le principe de la quête ne constitue pas un élément distinctif mais paraît au contraire gouverner l'ensemble des films étudiés, la deuxième catégorie identifiée par l'auteure n'a, à notre avis, pas lieu d'être.

De la même manière – et l'auteure le montre bien dans son article –, si la dérive « constitue parfois le type de déplacement dominant[86] » comme dans *Five Easy Pieces*, tout road movie, même gouverné par une intrigue de type criminel, peut être empreint de cette forme d'errance. « La dérive […], constate-t-elle, vient teinter la cavale ou la quête entreprise par les héros. Ainsi, on retrouve la dérive dans des road movies où la dominante semble être la quête, comme *Paris, Texas*[87]. » Suit un bref commentaire de *Thelma and Louise*, dont le récit, souligne l'auteure, serait également affecté par le principe de la dérive dans la mesure où les deux jeunes femmes incurvent leur itinéraire et multiplient les détours, qui les éloignent d'autant de la frontière mexicaine et confèrent à leur parcours un caractère erratique. Là encore, parce que la dérive vient imprégner l'ensemble des films du corpus envisagé, elle ne peut constituer une catégorie spécifique du road movie, ce qui tend à remettre sérieusement en question la pertinence de la catégorisation proposée.

Les difficultés posées par l'essai de classification d'Anne Hurault-Paupe tiennent sans doute au fait que les critères d'identification adoptés relèvent essentiellement de la thématique (un acte criminel induisant la présence des forces de l'ordre) ou plus particulièrement de la psychologie des personnages. C'est en effet leur motivation (ou leur absence de motivation) à parcourir un territoire qui viendrait, dans la classification examinée, définir la structure narrative : un protagoniste sûr de lui et bien résolu à atteindre un objectif quelconque ferait basculer le récit du côté de la quête ; un autre, victime du

---

[86] *Ibid*., p. 118.
[87] *Ibid*., p. 117.

système et contraint à la fuite, inscrirait le film dans la catégorie de la cavale ; un troisième, complètement désorienté et incapable de donner un sens à son existence, participerait de la création d'un récit de dérive. Or, cet élément psychologique nous paraît trop sujet à interprétation pour permettre la détermination d'un schéma narratif précis, et nous semble peu compatible avec la complexité des personnages, souvent mus par des sentiments contradictoires – lorsque ces sentiments sont précisément exprimés, ce qui n'est pas toujours le cas : les protagonistes de *Two Lane Blacktop* sont ainsi peu « expliqués » et leurs intentions demeurent nébuleuses tout au long du film.

Ainsi, les trois structures narratives définies par Anne Hurault-Paupe semblent s'invalider mutuellement dans la mesure où elles tendent à se chevaucher – tout film de la route étant susceptible de s'inscrire simultanément dans les deux derniers groupes ainsi formés. Les différents road movies mobilisés dans l'article sont en effet à la fois marqués par la poursuite d'un objectif plus ou moins défini, relevant de ce fait de la quête, et présentent tous un parcours empreint de détours et parfois dépourvu de logique, ce qui les entraîne immanquablement du côté de la dérive. Il en résulte que la catégorisation élaborée dans l'article se ramène finalement à une distinction entre des films de cavale, reposant sur une intrigue à caractère criminel… et tous les autres. Or, c'est à cette conclusion que parvient déjà David Laderman, avec la publication de *Driving Vision*.

3. La classification de Laderman

Au fil d'une présentation très étoffée de l'histoire et de l'évolution du road movie, Laderman en vient à énoncer ce qui apparaît à ses yeux comme les deux modèles narratifs dominants du genre cinématographique considéré :

> The genre's deliberate rebellious impulse is conveyed primarily through two narrative pretexts : the quest road movie (descending from *Easy Rider*) and the outlaw road movie (descending from *Bonnie and Clyde*). Quest road movies emphasize roaming itself, usually in terms of some discovery ; the tone suggests a movement toward something (life's meaning, the true America, Mexico, etc.). Outlaw road movies emphasize a more desperate, fugitive flight from the scene of a crime or the pursuit of the law. Most road movies incline toward one or the other of

> these two narrative directions. Yet ensuing chapters discussing specific films will demonstrate that often one type possesses elements of the other[88].

On comprend l'intérêt de Laderman pour le motif criminel, dans la mesure où la thèse de l'auteur consiste à envisager le genre cinématographique dans son rapport à la rébellion. Sa classification permettrait donc d'établir une distinction entre des personnages qui franchissent le cap de la légalité, fuyant les forces de l'ordre et témoignant ainsi d'une révolte plus radicale (soit la tendance *Bonnie and Clyde*), et tous les autres (qui s'inscriraient dans la lignée d'*Easy Rider*), dont les protagonistes sont plutôt mus par une quête encore mal définie (« movement toward something »). Cependant, comme nous l'avons indiqué précédemment, la quête et la fuite se renvoient dos à dos, et ne peuvent de la sorte constituer deux catégories distinctes ; de plus, les possibilités de chevauchement, d'ailleurs reconnues par l'auteur, sont bien réelles : *Easy Rider* comporte des éléments criminels (le trafic de drogues, le séjour en prison), et les héros de *Bonnie and Clyde* aspirent à trouver le sens de leur vie, car c'est effectivement une forme d'ennui existentiel qui pousse la jeune femme à s'associer au bel aventurier. Chaque film étant susceptible d'appartenir aux deux catégories, ces dernières tendent à s'évaporer.

Les différentes tentatives de classification marquant l'histoire du road novel et du road movie apparaissent ainsi vouées à l'échec : les catégories identifiées empiètent les unes sur les autres, au point d'en venir parfois à se confondre et finissent de ce fait par s'invalider d'elles-mêmes. Il faut se rendre à l'évidence : le récit de la route ne peut être ramené à une liste de modèles narratifs de base, et c'est justement cette irréductibilité qui devient l'une des propriétés fondamentales de la forme artistique en question.

4. Pour en finir avec les catégorisations

Nous avons dit plus haut notre étonnement devant l'extrême diversité du road novel et du road movie : le récit de la route est en effet susceptible de se développer dans une multitude de contextes culturels, des États-Unis, son berceau d'origine, à l'Allemagne, où

---

[88] David Laderman, *Driving Visions*, p. 20.

Wim Wenders lui confère ses lettres de noblesse, en passant par l'Amérique du Sud ou l'Australie. Les œuvres considérées peuvent être entièrement fictives (*Thelma and Louise*) ou au contraire relever plus manifestement d'une démarche documentaire (nous pensons aux films de Robert Kramer ou encore à *Into the Wild* de Jon Kracauer pour la littérature, 1996). Road novels et road movies, enfin, se déclinent selon des tonalités fort différentes, portant tour à tour les marques de l'horreur (*From Dusk Till Dawn*, 1996), ou s'inscrivant plus clairement dans le champ de la comédie (la tétralogie romanesque de François Barcelo). Le récit de la route semble ainsi exister en relation avec d'autres formes artistiques qu'il vient infléchir dans le sens d'un voyage tenant souvent lieu d'expérience initiatique. Devant l'abondance de combinaisons possibles, il nous apparaît vain de chercher à en dresser l'inventaire ou de produire une liste de modèles narratifs qui ne pourrait être qu'arbitraire. Au contraire, il serait plus productif de considérer cette perméabilité du road novel et du road movie comme constitutive de la forme en question. C'est justement ce que se propose de faire Walter Moser dans l'article que nous avons cité plus haut, en recourant à l'article partitif « du » afin de qualifier les films envisagés comme des road movies, comme il s'en explique dans les lignes qui suivent. Évoquant les trois moments narratifs qui constituent selon lui tout film de la route, Moser observe qu' :

> Ils ont une configuration si prégnante qu'on peut les reconnaître dans des films qu'on ne désignerait pas nécessairement comme des films de la route. Cela nous permettrait de parler du road movie dans la forme grammaticale d'un partitif. Même si *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), par exemple, n'est pas rigoureusement parlant *un* road movie, il n'en comporte pas moins *du* road movie : le départ de la côte Est, les travellings sur les grandes routes des États-Unis, le franchissement des frontières entre les États américains, la reprise répétée de la route[89].

Et plus loin, il complète son propos en exposant toutes les implications possibles de cette hypothèse en termes de périodisation du genre cinématographique :

---

[89] Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 18.

> Cette distinction entre « un road movie » et « du road movie » nous permettrait peut-être aussi de reconsidérer la question de l'origine et de la périodisation du genre. Il serait alors possible de situer cette origine, comme cela semble acquis par un grand nombre de spécialistes, dans les années 1960 avec *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), mais en même temps d'admettre que, dans bien des films antérieurs, il y a déjà « du road movie », en considérant, de ce fait, ces films comme des précurseurs du genre. […] Cela nous donnerait plus de souplesse et dans la périodisation du genre road movie, et dans la classification des genres[90].

Aussi intéressante qu'elle soit, cette introduction du partitif et surtout des avantages qu'il présuppose demande à être nuancée. Nous suivons l'auteur dans sa démarche dans la mesure où dire d'un film qu'il comporte « du road movie » permet effectivement de clore la question de l'hybridation : une œuvre cinématographique telle que *The Getaway* de Sam Peckinpah par exemple peut autant être perçue comme un film de gangsters que comme un road movie et son appartenance à un genre plutôt qu'un autre n'est pas réellement décidable : si la scène de braquage et les échanges de coups de feu font basculer le film du côté d'une intrigue criminelle, la fuite en automobile, le franchissement de la frontière mexicaine et d'autres éléments qu'il restera à déterminer ramènent immanquablement l'œuvre dans le champ du récit de la route. Considérer que *The Getaway* présente « du road movie » permet en fin de compte de résoudre le dilemme tout en admettant la relative impureté des genres cinématographiques. L'acceptation de cette formulation partitive achève ainsi de rendre caduque l'entreprise de catégorisation menée par les différents chercheurs précités, dans la mesure où la caractéristique « road movie » est d'emblée envisagée comme l'une des composantes d'une œuvre complexe, pouvant relever simultanément d'autres tonalités. Cependant, là où nous avons tendance à nous démarquer du point de vue de Moser, c'est dans son extension de l'expression « du road movie » à d'autres films d'errance, comme *The Grapes of Wrath* qui est explicitement nommé, mais aussi à tous les précurseurs d'*Easy Rider*. Selon l'auteur, des éléments sémantico-syntaxiques tels que la route, la traversée de la frontière, les travellings, etc. viendraient

---

[90] *Ibid*.

indéniablement rattacher le film de John Ford et d'autres œuvres annonciatrices au genre qui nous intéresse. Or, nous ne pouvons que questionner la pertinence des indices ici mentionnés : en effet, ces derniers ne semblent pas appartenir exclusivement au road movie mais permettent de renvoyer à d'autres types de films tels que le western, par exemple, qui se développe également le long de la frontière et multiplie les plans en mouvement (lors des attaques de train, notamment). Par ailleurs – et c'est la question à laquelle nous chercherons à répondre dans le cours de ce travail – peut-on ramener le cinéma de la route à un ensemble de thèmes ou de figures de style ? Ainsi, faute d'un véritable questionnement sur la signification du road movie dans l'histoire du cinéma, l'expression partitive déployée par Moser nous semble susceptible de faire l'objet d'une dérive et de contribuer à l'amalgame entre des œuvres pourtant fort différentes : dire d'un film qu'il comporte « du road movie » ne nous semble donc pertinent qu'à partir du moment où l'on aura pris soin d'établir ce qui distingue réellement le récit de la route d'autres récits d'errance.

Il est possible de conclure, à partir de ce bref tour d'horizon, que les diverses tentatives de classification du genre cinématographique s'avèrent décevantes et peu productives. La démarche consistant à passer en revue les différentes actualisations possibles d'un genre cinématographique extrêmement protéiforme a en effet quelque chose d'arbitraire et de vain, et ne peut se substituer à une véritable interrogation sur ce qui permettrait de distinguer le road movie d'autres récits d'errance. La permanence d'amalgames et d'approximations, de même que l'écueil des catégorisations nous conduisent ainsi à rechercher une approche permettant d'embrasser le récit de la route dans ses versions littéraire et cinématographique sans devenir pour autant trop prescriptive. Nous souhaitons par ailleurs rendre compte des spécificités du road novel et du road movie sans avoir à confectionner une liste de critères trop disparates, conduisant à une définition arbitraire. Au regard de ces différentes exigences, le concept de chronotope mis au jour par Bakhtine semble à même de répondre à nos besoins.

III. Méthodologie : Bakhtine et le concept de chronotope

Nous venons de mettre en évidence la pertinence d'une étude conjointe du road novel et du road movie, mais aussi l'incapacité des définitions existantes à nous satisfaire. Il reste alors à trouver une méthodologie permettant d'embrasser des objets d'étude appartenant à différents médias sans en donner une vision trop normative. Depuis une quinzaine d'année, il est un concept qui connaît un regain d'intérêt de la part de la recherche : il s'agit du chronotope, qui revêt une importance capitale pour l'étude du roman et dont la portée peut être étendue au champ cinématographique. Or, effectivement, nous allons voir que le concept développé par Bakhtine peut se révéler être un outil particulièrement adapté à l'analyse du récit de la route.

A. Le concept de chronotope

1. Définition

C'est dans une étude rédigée entre 1937 et 1938 intitulée « Formes du temps et du chronotope dans le roman » que Bakhtine développe le concept de chronotope dans le champ des études littéraires ; l'essai constitue alors l'une des parties de son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*. L'auteur russe revient, certes, sur la question du chronotope dans d'autres écrits – celle-ci est évoquée à l'occasion de la publication d'un texte rédigé sensiblement à la même époque, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », et l'on retrouve quelques allusions éparses dans des travaux ultérieurs – mais c'est véritablement dans cet essai que s'élabore le concept et que Bakhtine jette les bases d'une analyse chronotopique du roman. L'une des particularités de ce texte est d'avoir été rédigé en deux temps, puisqu'une dernière section intitulée « Observations finales » a été ajoutée en 1973. Mais paradoxalement, on peut reprocher à cet épilogue son caractère non conclusif, car plutôt que de récapituler l'ensemble des éléments abordés, il semble ouvrir de nouvelles perspectives et permet finalement d'entrevoir l'ampleur et l'incomplétude du

projet entrepris par Bakhtine. Il s'agit donc d'une étude composite et qui, de l'aveu même de son auteur, ne prétend pas produire une contribution définitive au domaine de l'analyse littéraire mais se veut davantage une réflexion en mouvement, demandant à être approfondie par les nouvelles générations de chercheurs.

Le concept de chronotope s'origine à la fois dans le prolongement de la philosophie kantienne et dans la théorie de la relativité d'Einstein, qui sont mentionnées par Bakhtine en passant, dans l'introduction de son essai. L'auteur y puise son inspiration pour la conception d'un temps et d'un espace littéraires qui ne seraient plus considérés individuellement mais au contraire dans leur articulation : espace et temps doivent être embrassés d'un même regard, ce que cherche d'ailleurs à exprimer le terme même de « chronotope » dans lequel nous reconnaissons les racines grecques « chronos » – temps et « topos » – espace. Bakhtine pose alors en ces termes les éléments de définition de son concept : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[91]. » On constate au préalable que cette proposition visant à envisager le temps et l'espace comme un tout constitue une réelle innovation dans le domaine des études littéraires. Tara Collington, qui consacre un ouvrage complet au concept développé par l'auteur russe, remarque en effet :

> Par rapport à la perception esthétique, le chronotope de Bakhtine représente un changement radical dans la façon de considérer l'espace et le temps. Il insiste sur le fait que l'espace et le temps sont inséparables et que le développement générique se manifeste non pas dans une alternance entre les deux mais plutôt dans l'évolution de modèles ou de normes chronotopiques[92].

Il ne s'agit donc plus, lors de l'étude d'une œuvre littéraire, de repérer les déictiques renvoyant à l'espace ou au temps, mais plutôt de rechercher les traces rendant compte de

---

[91] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.
[92] Tara Collington, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 16.

cette intime alliance entre les dimensions spatiales et temporelles. Tout texte devient ainsi porteur d'éléments qui disent cette indissociabilité, comme s'en explique Bakhtine :

> Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps[93].

La recherche des chronotopes à l'œuvre dans un texte revêt un intérêt particulier pour l'herméneutique littéraire, puisque la détermination d'un ou de plusieurs chronotopes doit alors permettre de rendre compte des spécificités du texte considéré. En effet, les chronotopes se présentent pour Bakhtine comme « […] les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet[94] ». Compte tenu de cette propriété, Bakhtine perçoit l'avantage que peut représenter le chronotope dans le cadre d'une étude générique, dans la mesure où « les chronotopes […] se placent à la base de variantes précises du genre "roman", qui s'est formé et développé au long des siècles[95] ». L'identification de ces relations spatio-temporelles particulières doit ainsi permettre de caractériser non plus seulement une œuvre individuelle mais un ensemble de productions romanesques relevant d'un même contexte et d'une même visée ; et c'est à cet exercice que se livre Bakhtine dans la suite de son étude, retraçant chronologiquement plusieurs siècles de littérature, de l'Antiquité jusqu'à Rabelais, tout en se permettant quelques incursions dans l'histoire du roman du 19e.

2. Les principes de l'analyse chronotopique

À l'issue d'une brève introduction au cours de laquelle il expose les origines de son concept, Bakhtine consacre une large section de son essai, subdivisé en neuf parties, à l'étude chronotopique de diverses formes littéraires : celle du roman grec, par exemple ou

---

[93] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.
[94] *Ibid*., p. 391.
[95] *Ibid*.

encore celle du roman dit biographique tel qu'il se manifeste dans l'Antiquité. Ce passage en revue de littératures – qui pour certaines d'entre elles ne nous apparaissent pourtant pas proprement romanesques – lui permet ainsi d'identifier un certain nombre de grands chronotopes susceptibles de traverser les âges : le chronotope de l'idylle qui se décline lui-même en différentes variantes mais qui a pour particularité de reposer sur un espace profondément marqué affectivement : « le pays d'origine – avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales, la maison natale[96]. » ; celui des aventures marqué par une temporalité spécifique du « tout à coup » selon laquelle se multiplient les rebondissements ; ou encore celui de la route – dont l'importance est capitale dans le cadre de la présente recherche comme nous aurons l'occasion de le montrer. À côté de ces « grands chronotopes fondamentaux[97] » qui se manifestent de façon récurrente dans l'histoire de la littérature apparaissent des chronotopes plus spécifiques, intimement reliés à l'existence de formes romanesques bien précises. Ainsi par exemple, Bakhtine consacre un chapitre entier au roman de chevalerie qui reposerait sur un chronotope résumé sous la formule « *le monde des merveilles dans le temps de l'aventure*[98]. » De la même manière, l'essai permet d'établir le « chronotope de Rabelais », rendant compte de l'unité de l'œuvre de l'auteur français. Les « Observations finales » sont par ailleurs l'occasion pour Bakhtine de mettre au jour – quelque 35 ans plus tard – de nouveaux chronotopes oubliés lors de son premier tour d'horizon. C'est alors qu'il introduit le chronotope du château, emblématique de la littérature gothique, et – plus important pour nous – le chronotope du seuil dont il examine la portée chez Dostoïevski, de même que le chronotope du salon, caractéristique selon lui des grands romans français de Balzac et de Stendhal. Ainsi, comme nous l'avons signalé, Bakhtine ne prétend nullement à l'exhaustivité : son travail n'amène le lecteur qu'aux portes du 19e siècle et laisse de côté quantité de formes plus récentes, comme le Nouveau roman, par exemple, sur lequel s'attarde longuement Tara Collington dans ses lectures chronotopiques. Il ressort de ces

[96] *Ibid*., p. 367.
[97] *Ibid*., p. 392.
[98] *Ibid*., p. 300.

premières considérations que le chronotope est extrêmement protéiforme, régnant en maître sur un type de récit particulier ou au contraire se partageant entre plusieurs variantes de la littérature romanesque. Il s'agit en outre d'un concept inépuisable, puisqu'il est toujours possible d'identifier *a posteriori* le chronotope d'une œuvre non encore étudiée, et toute nouvelle production est susceptible de faire l'objet d'une analyse chronotopique.

Afin de mettre en évidence le ou les chronotopes articulant un texte ou un groupe de textes définis, Bakhtine décortique les représentations spatio-temporelles qui s'y déploient, ce qui l'amène, entre autres, à opérer une distinction entre un temps biographique et un temps historique ; entre un temps linéaire et un temps cyclique ; entre un espace familier et un espace étranger ; entre un espace intime et un espace public, etc. Ces différenciations constituent autant d'outils permettant d'aborder le texte considéré, mais il est possible de repérer des temps ou des espaces spécifiques dépassant ces dichotomies, comme par exemple « *le monde des merveilles* », qui appartient en propre à la littérature médiévale. Il s'agit donc, dans le cadre de cette approche, de mettre au jour la relation spatio-temporelle la plus appropriée à l'objet analysé : celle, finalement, qui dit le mieux l'unicité de l'œuvre ou du groupe d'œuvres romanesques envisagé.

Au-delà de cet exercice d'identification chronotopique, il s'agit peut-être avant tout, lors de ces études, de mesurer les effets du temps et de l'espace sur l'individu qui les parcourt, et c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la remarque de l'auteur selon laquelle « en tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle[99] ». Ainsi par exemple, analysant le roman d'aventures grec, Bakhtine constate que les épreuves traversées par le jeune couple de héros n'a pas de prise réelle sur son existence puisque, à l'issue d'une succession de péripéties survenant dans une quantité d'espaces différents, les protagonistes retrouvent au moment du dénouement la situation qui était la leur dans les premières pages du texte. Ce constat devient intéressant dans la mesure

[99] *Ibid*., p. 238.

où il permet de déceler une variation par rapport au roman antique d'aventures et de mœurs représenté ici par les œuvres d'Apulée et de Pétrone, dans lequel, au contraire, les personnages semblent connaître une évolution à l'issue des épreuves traversées[100]. Le temps n'exerce donc pas la même emprise sur les protagonistes et détermine un chronotope sensiblement différent permettant de rendre compte de cette particularité.

L'approche chronotopique d'un texte telle qu'elle est présentée dans « Formes du temps et du chronotope » permet donc d'en appréhender les spécificités par le truchement des représentations spatiales et temporelles qui s'y expriment. En ce sens, le concept proposé par Bakhtine s'annonce comme un outil d'analyse intéressant permettant de renouveler les principes de l'herméneutique littéraire. Cependant, nous allons voir que certaines questions méthodologiques affleurent à la lecture de cette étude, et il convient de nous y arrêter un instant avant d'entreprendre à notre tour l'analyse chronotopique du récit de la route.

3. Questions méthodologiques soulevées par l'approche chronotopique

Les exégètes de Bakhtine reprochent parfois à l'auteur russe un certain manque de cohésion dans la conduite de son travail sur le chronotope : l'aspect fragmentaire de son essai, construit en deux temps – les « Observations finales » constituant finalement une sorte de réécriture de l'étude qu'elles sont supposées conclure – y est sans doute pour quelque chose[101]. Mais plus manifestement, l'auteur semble épisodiquement perdre de vue les considérations spatio-temporelles qui devraient présider à son analyse pour adopter, dans le cours de son propos, d'autres approches plus classiques. C'est ainsi qu'il envisage un temps la littérature sous l'angle du personnage et consacre un chapitre entier à la présentation de trois figures folkloriques – le fripon, le bouffon et le sot. S'ils lui permettent d'introduire le « chronotope des tréteaux » devant favoriser une certaine mise à distance du sujet, leur évocation évacue presque totalement les catégories de l'espace et du temps. De la

---

[100] « Ainsi se définissent les differences essentielles entre le sujet traité par Apulée et ceux du roman grec. Les événements qu'il évoque décident de la vie entière de son héros. » *Ibid*., p. 265.
[101] Antony Wall cité dans Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, p. 24.

même manière, Bakhtine procède à une analyse de l'œuvre de Rabelais en établissant une liste de sept séries à partir de la combinaison desquelles se construisent les divers romans de l'auteur : celle du corps humain, des vêtements, de la boisson et de l'ivresse, des excréments, etc. Ces séries participent certes d'une « aplanisation » de l'espace et d'une destruction de la verticale médiévale en ramenant le récit aux catégories du corps humain, mais elles s'inscrivent davantage, nous semble-t-il, dans une lecture thématique du roman. Il paraît donc assez facile de s'égarer dans des considérations n'ayant plus qu'un rapport lointain avec les dimensions spatiales et temporelles, et il s'agit là d'un écueil qu'il faudra éviter lorsque nous procéderons nous-même à l'analyse chronotopique du récit de la route.

Mais il nous semble que l'essai de Bakhtine soulève une autre difficulté d'importance qui, si elle est effleurée par l'auteur, ne fait cependant pas l'objet d'un traitement approfondi : il s'agit de la question de l'immuabilité du chronotope. Ainsi, nous avons évoqué plus haut ce que Bakhtine regroupe sous l'expression de « grands chronotopes fondamentaux » : il s'agissait, entre autres, du chronotope des aventures, de celui de l'idylle ou plus particulièrement de celui de la route, dont l'importance dans l'histoire de la littérature est manifeste puisqu'ils se trouvent, selon l'auteur lui-même, à l'origine de nombreuses formes romanesques. Or, si le chronotope doit pouvoir permettre d'embrasser une œuvre ou un ensemble d'œuvres romanesques comme le prétend Bakhtine (puisque, rappelons-le, l'auteur développe le concept dans une perspective d'analyse « générique » et selon ses vues, chaque catégorie romanesque est susceptible d'être identifié au moyen d'un chronotope), comment expliquer dès lors qu'un même chronotope se trouve à la base de types romanesques différents ? Faut-il comprendre le chronotope comme une donnée impermanente et mouvante ? Et comment dans ce cas expliquer l'évolution de la valeur d'un même chronotope ? Le sujet est partiellement abordé dans les « Observations finales », à travers notamment l'examen du chronotope de la route. Bakhtine énumère ainsi les différentes formes romanesques structurées par ce chronotope :

> La route est particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard (mais pour d'autres également). On comprend donc l'importance de la route

> pour l'histoire du roman : elle passe par le roman de mœurs et de voyages antique, par le *Satiricon*, de Pétrone, par *l'Âne d'or*, d'Apulée. Les héros du roman de chevalerie médiéval prennent la route. […] Celle-ci a marqué les sujets du roman picaresque espagnol du XVI^e^ siècle[102].

L'auteur russe s'aventure parfois à établir des nuances d'une représentation de la route à l'autre : « Au XVIII^e^ siècle, sur une route dramatisée par les événements de la guerre de Trente Ans, on voit apparaître *Simplicimus*[103]. » ou encore : « La route et les rencontres qu'on peut y faire ont encore une portée même dans les *Années d'apprentissage* et les *Années de voyages de Wilhelm Meister*, bien qu'ici le sens idéologique se modifie de façon notable, comme aussi sont radicalement repensées les catégories du "hasard" et du "destin"[104]. » Et plus loin, il ouvre une parenthèse un peu trop vite refermée : « (À dire vrai, les fonctions se modifient au cours de ce processus d'évolution, par exemple en ce qui concerne le chronotope de "la route"[105].) ». Mais le lecteur reste un peu sur sa faim, car jamais les modifications du « sens idéologique » ici mentionnées ne sont précisément définies et le « processus d'évolution » ne fait pas l'objet d'explications. Le roman picaresque et le Bildungsroman, quoique tous deux modelés par le chronotope de la route, constituent des formes littéraires bien distinctes ; cependant, tel qu'il est formulé, le concept de Bakhtine ne permet pas de dire en quoi. De fait, l'auteur balaye la difficulté du revers de la main en écrivant plus loin : « Sans aborder le problème du changement des fonctions de la "route" et de la "rencontre" dans l'histoire du roman, arrêtons-nous à un trait fort important commun à toutes les variantes énumérées […][106]. » La question de la transformation du chronotope est donc oblitérée dans l'étude de Bakhtine ; or, cet aspect de l'approche chronotopique nous semble fondamental pour notre recherche, dans la mesure où le road novel et le road movie s'inscrivent dans une lignée de récits d'errance ayant tous en partage ce même chronotope de la route ; et pour parvenir à en déterminer les

---

[102] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 385.
[103] *Ibid*.
[104] *Ibid*., p. 386.
[105] *Ibid*., p. 391.
[106] *Ibid*., p. 386.

spécificités, il nous faudra justement traiter des évolutions de la route et de sa valeur au fil des siècles. Nous ne pouvons donc faire l'économie d'une analyse comparatiste et nous nous proposons donc, autant que faire se peut, d'examiner le chronotope de la route tel qu'il s'exprime dans le road novel et le road movie à la lumière de ses différentes manifestations dans d'autres récits d'errance.

Les grands chronotopes fondamentaux, ceux que l'on retrouve régulièrement dans l'histoire de la littérature, n'apparaissent donc pas comme donnés une fois pour toutes. Or, nous pourrions considérer que les variations dont ils font l'objet pourraient résulter de leur combinaison avec d'autres chronotopes, susceptibles de venir les infléchir et les remodeler dans un sens ou dans un autre. La question de l'interaction entre divers chronotopes est brièvement évoquée par Bakhtine dans ses « Observations finales » :

> Nous ne parlons ici que des grands chronotopes fondamentaux, qui englobent tout. Mais chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs, et chaque thème peut avoir son chronotope propre […]. Ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées[107].

Cependant, le problème soulevé ne donne pas réellement lieu à un examen approfondi des effets possibles d'une association entre plusieurs chronotopes, et c'est le reproche formulé par Jay Ladin à l'endroit du concept de Bakhtine. Il observe en effet :

> Bakhtin's concept of the chronotope is a powerful but underdeveloped critical tool. In particular, his emphasis on « major » or genre-defining chronotopes leads him to neglect important conceptual issues, including the generation and effects of incidental or transitory chronotopes, the way local chronotopes and major chronotopes are established, the types of relations between chronotopes, and the effects of those relations[108].

---

[107] *Ibid*., p. 392-393.

[108] Jay Ladin, « Fleshing out the Chronotope », dans Caryl Emerson (dir.*), Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York, G. K. Hall and Co., 1999, p. 230. Cité dans Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, p. 53.

Ce constat amène d'ailleurs l'auteur à définir les catégories possibles de relations chronotopiques susceptibles d'intervenir au sein d'un texte. Sans entrer dans une systématisation de ce type, nous pouvons pour notre part questionner l'éventualité d'une combinaison chronotopique au sein du récit de la route. Or, il se pourrait que la particularité du chronotope de la route tel qu'il se manifeste dans le road novel et le road movie tienne à son intime corrélation avec deux chronotopes mineurs (puisque définis par la route elle-même), que nous identifions comme étant le chronotope du véhicule à moteur et celui du non-lieu. De fait, nous constaterons lors du prochain chapitre que la présence plus ou moins marquée de ces deux sous-chronotopes vient ancrer le récit de la route dans un contexte particulier qui permet de le différencier de récits d'errance antérieurs.

En introduisant le concept de chronotope, Bakhtine jette ainsi les bases d'une nouvelle forme d'analyse textuelle fondée cette fois sur l'examen des relations spatio-temporelles qui se déploient dans le roman. La détermination du ou des chronotopes d'un récit doit permettre d'en révéler les particularités et, ce faisant, de mettre au jour les liens susceptibles de l'apparenter à d'autres œuvres relevant d'une visée et d'un contexte similaires. Mais comme nous l'avons signalé plus haut, il ne s'agit aux yeux de l'auteur que d'ouvrir une voie pour la recherche et il incombe à ses successeurs de décider de la pérennité de sa proposition, ce que traduit en quelque sorte l'ultime phrase de son essai : « Pour ce qui est de la démarche que nous proposons dans cette étude, seule l'évolution future de la science littéraire pourra décider de son importance et de sa fécondité[109]. » Or, principalement depuis le début des années 1990, de jeunes auteurs ont entrepris de prolonger le travail amorcé par Bakhtine, non seulement en mettant au jour de nouveaux chronotopes littéraires (Tara Collington, par exemple, introduit le chronotope colonial ou celui du labyrinthe lors de sa lecture de *La jalousie* de Robbe-Grillet), mais peut-être de façon plus intéressante en étendant la portée du concept à d'autres médias. Et nous allons

[109] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 398.

voir en effet que le chronotope, développé en littérature par Bakhtine, semble connaître une certaine postérité dans le champ des études cinématographiques.

B. Un concept adaptable au médium cinématographique

Lorsqu'il introduit la notion de chronotope, Bakhtine spécifie bien son intention de restreindre son acception à la littérature : « Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture[110]. » Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il exclue complètement la possibilité d'adapter le concept à d'autres médias. C'est ainsi que nous comprenons sa remarque figurant dans les « Observations finales » qui, rappelons-le, ont été rédigées bien plus tard. Il y constate en effet : « L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions[111]. » Il semblerait qu'après plusieurs années, l'auteur russe admette finalement la possibilité d'un élargissement de son concept à d'autres champs (« l'art »), sans pour autant entrer dans le détail d'une explication. Il faudra attendre les années 1990 pour voir apparaître différentes publications examinant des productions artistiques relevant d'autres médias à la lumière des théories bakhtiniennes. Ainsi, Deborah J. Haynes fait paraître en 1995 un ouvrage intitulé *Bakhtin and the Visual Arts*, qui se propose d'envisager la peinture et la sculpture sous l'angle du chronotope. Mais il est un autre travail plus directement intéressant pour notre recherche, qui s'attache lui aussi à faire voler en éclats les frontières médiatiques : il s'agit de *Subversive Pleasure* de Robert Stam, publié en 1992, dont l'objet principal est d'établir la faculté d'adaptation des différents concepts élaborés par Bakhtine au domaine des études cinématographiques.

1. Robert Stam : l'adaptabilité des concepts de Bakhtine au cinéma

Dans *Subversive Pleasures*, Robert Stam émet, au détour de son argumentation, un commentaire qui nous semble mériter qu'on s'y arrête, en reprochant à Bakhtine de s'être

---

[110] *Ibid*., p. 237. Par « autres sphères de la culture », Bakhtine entend la biologie, comme le précise une note bas de page accompagnant cette remarque.
[111] *Ibid*., p. 384.

arbitrairement fixé un certain nombre de limites, qui restreignent ses concepts non seulement au champ de la littérature mais plus encore au cas particulier du roman : « At times we will have to pursue Bakhtin's ideas where they lead, ignoring the somewhat arbitrary limits he himself placed on them, while remaining within the spirit of his enterprise[112]. » Or, ce que Stam va s'efforcer de mettre en évidence au cours de son développement, c'est justement l'incroyable adaptabilité des concepts développés par l'auteur russe à d'autres domaines, et notamment au cinéma. Cette flexibilité inhérente à la théorie bakhtinienne, prétend Robert Stam, tiendrait tout d'abord à la position intellectuelle occupée par l'auteur, qui semble se situer au carrefour entre plusieurs disciplines :

> The « rightness » of a Bakhtinian approach to film derives, I would suggest, not only from the nature of the field and the nature of the medium but also from the « migratory » cross-disciplinary drift of the Bakhtinian method. As a self-defined « liminal » thinker, Bakhtin moves on the borders, at the junctures and points of intersection of academic disciplines as traditionnally defined and institutionnally regulated[113].

L'extension des théories de Bakhtine à un objet cinématographique participerait alors de cette interdisciplinarité constitutive des travaux de l'auteur. Mais de façon plus convaincante, Stam insiste sur la vision de Bakhtine, qui envisage le film – et de façon plus large toute production artistique – comme un texte. À ce titre, il devient alors possible de lui appliquer des concepts initialement développés à partir de l'étude d'œuvres littéraires :

> Bakhtin's definition of *text* as « any coherent complex of signs » encompasses everything from literature to visual and aural works of art – Bakhtin specifically cites the study of music and the fine arts as « textual » – as well as everyday action and communication. We do not « need » Bakhtin, of course, to learn that films are texts […]. But Bakhtin's view of all cultural utterances as texts does facilitate the passage from literary to film theory. […] As « coherent complexes of signs », films

---

[112] Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 16.
[113] *Ibid*., p. 17.

> not only *include* texts ; they *are* texts, necessarily susceptible to a Bakhtinian « translinguistic » analysis[114].

À l'issue de ce constat, Stam est en mesure d'élaborer une méthodologie d'analyse cinématographique fondée sur un ensemble de concepts bakhtiniens, qu'il examine un par un dans la suite de son ouvrage : il est ainsi amené, entre autres, à envisager un corpus de films brésiliens sous l'angle du carnavalesque, tandis que le concept de dialogisme lui permet d'aborder *Zelig* de Woody Allen, dont le héros-caméléon lui semble incarner à merveille le principe d'intertextualité. D'une manière générale, il s'agit pour l'auteur de démontrer la pertinence d'une lecture bakhtinienne de toutes sortes d'objets filmiques.

Mais ce qui nous intéresse plus spécifiquement dans *Subversive Pleasures*, ce sont les propos de Stam sur le chronotope. Au cours de son introduction, l'auteur en vient à évoquer les affinités particulières que présente ce concept avec le médium cinématographique :

> And although Bakhtin once again does not refer to the cinema, his category seems ideally suited to it as a medium where « spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole ». Bakhtin's description of the novel as the place where time « thickens, takes on flesh, becomes artistically visible », and where « space becomes charged and responsive to the movement of time, plot, and history » seems in some ways even more appropriate to film than to literature, for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope is quite literal, splayed out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might construct[115].

Stam propose ici quelque chose de novateur et d'intéressant pour notre recherche en introduisant ce chronotope spécifique que constitue le cinématographe. De fait, le dispositif cinématographique consiste en un appareil visant, dans son principe même, à transformer de l'espace en de la durée : la surface de la pellicule défile dans le projecteur pour donner

---

[114] *Ibid*., p. 18.
[115] *Ibid*., p. 11.

l'illusion du mouvement, et donc de l'écoulement du temps[116]. Le cinéma réalise ainsi la « fusion des indices spatio-temporels » énoncée par Bakhtine et, mieux encore qu'une ligne de texte tracée sur une page blanche, matérialise parfaitement cette presque métaphore qu'est le chronotope. C'est la raison pour laquelle le concept de Bakhtine, qui trouve son origine en littérature, devient éminemment pertinent dans le cadre d'une analyse cinématographique.

Ainsi, dans *Subversive Pleasures*, il est démontré que l'ensemble des concepts de Bakhtine, et celui de chronotope en particulier, débordent les marges du champ littéraire et le cadre de recherche un peu rigide que s'est fixé l'auteur russe pour s'étendre au médium cinématographique. Cependant, alors que Stam s'attarde longuement sur la question du dialogisme ou sur celle du carnavalesque en procédant à des analyses détaillées de films représentatifs, ses considérations sur le chronotope ne donnent pas lieu à des développements ultérieurs. Paradoxalement, bien qu'ayant décelé l'extraordinaire affinité du chronotope avec le cinéma, l'auteur ne procède à aucune lecture chronotopique en tant que telle, et il faut attendre les analyses subséquentes de Montgomery et de Sobchack pour assister à la réelle éclosion d'un exercice d'analyse chronotopique appliquée au cinéma.

2. Les analyses chronotopiques de Michael V. Montgomery

Le travail de Michael V. Montgomery s'inscrit directement dans le prolongement des considérations de Stam sur les concepts bakhtiniens et leur possible élargissement au médium cinématographique (Stam est en effet expressément cité dès l'introduction, et ses observations servent de principale assise théorique au projet de Montgomery). Dans *Carnival and Common Places*, dont le sous-titre *Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies and Film* ne laisse aucun doute sur l'approche envisagée, l'auteur cherche à produire une analyse chronotopique d'un certain nombre de films hollywoodiens de manière à en faire

---

[116] Nous repérons dans *Im Lauf der Zeit* une analogie entre la route et la pellicule, qui se déroulent toutes deux à travers le temps, par l'intermédiaire du personnage du projectionniste ambulant. Les bobines de film qui se dévident dans la machine rappellent le défilement de la route sous les roues du camion.

émerger les spécificités au regard des valeurs de la société qui les a produits. Montgomery part en effet du principe où le film est un discours, et à ce titre, toute œuvre cinématographique devient porteuse des idéologies de l'époque qui l'a vue naître. Afin d'illustrer son propos, l'auteur emprunte brièvement l'exemple de films de route dont il note l'évolution en l'espace de quelques décennies seulement. Ainsi, une première série incluant *Lolita*, *Easy Rider*, *Bonnie and Clyde*, mais aussi, de façon plus marginale pour le sujet qui nous intéresse, *The Graduate* et *2001 : A space Odyssey*, se ferait particulièrement le reflet des années 1960 en tant qu'elle représente l'affirmation d'une quête identitaire mais également une forme de contestation de conventions héritées des années 1950 :

> […] they are all great stories of the road – flights from the suburban home of the 1950s, picaresque road dramas, or psychological odysseys and self-discoveries. […] And yet the sense of urgency or « panicky » impatience with which the films rifle through social topics and Hollywood plot conventions make them important artifacts of the decade's wish to speed things up[117].

Montgomery poursuit son raisonnement en constatant que d'autres films de route produits ultérieurement semblent porteurs d'un nouveau discours idéologique :

> The same set of features cannot be found in a « doomsday » road film like *Mad Max* (1979) or a Reagan era road film like *Lost in America* (1985), because in these, social contexts exert different control over form. The road becomes a battleground for survival in the post-apocalyptic world of the future in the former, or a circular affirmation of a couple's materialistic lifestyle in the latter[118].

Le changement de tonalité et de propos observé dans les œuvres citées relèverait ainsi de leur appartenance à un contexte socio-politique distinct. Or, l'étude du chronotope, dont Montgomery considère à la suite de Stam qu'il représente un outil d'analyse approprié au médium cinématographique, doit permettre de mettre au jour ces différences de discours dans la mesure où : « The ultimate goal here – as perhaps it is in any chronotope analysis – is to reconstruct the image of human beings along with the social boundaries of their world

---

[117] Michael V. Montgomery, *Carnavals and Common Places. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993, p. 3.
[118] *Ibid*.

as they were represented in art[119]. » L'étude de la spatio-temporalité de la route, de son évolution et de son effet sur les personnages qui la parcourent pourrait de la sorte aider à comprendre les transformations socio-politiques survenues aux États-Unis telles qu'elles transparaissent dans les productions hollywoodiennes.

Montgomery se penche alors sur un corpus de films américains des années 1930 et 1940 à partir desquels il commence par examiner les manifestations de quelques-uns des grands chronotopes fondamentaux déterminés par Bakhtine : il s'agit en quelque sorte d'introduire la théorie auprès du lecteur en l'appliquant à un objet cinématographique. Au détour de sa présentation du chronotope de la route, Montgomery s'intéresse à un corpus de films – qu'il ne désigne jamais véritablement comme des road movies mais plutôt par des appellations dérivées telles que : « picaresque road film », « road film » ou encore « fantastic "road movie" » (ce qui laisse entendre que l'auteur opère une distinction entre le road movie au sens où nous l'entendons et ses précurseurs hollywoodiens) – et dans lesquels la route est amenée à jouer un rôle crucial pour l'enchaînement des péripéties. La présentation demeure succincte et ne donne pas lieu à une véritable interrogation sur les caractéristiques du récit cinématographique de la route en tant que tel : l'objet visé par l'auteur est uniquement, à ce stade, d'exposer le fonctionnement d'une lecture chronotopique. Il montre comment, dans une série de comédies mettant en scène Bob Hope et Bing Crosby, les épisodes se succèdent le long de la route sans occasionner de véritables transformations chez les personnages. Montgomery laisse ainsi entrevoir les potentialités d'une approche chronotopique, qu'il mettra véritablement en œuvre dans les chapitres ultérieurs. L'auteur propose ensuite deux analyses plus approfondies : la première de *Young Mr. Lincoln*, qui se concentre plus particulièrement sur le rôle du chronotope de l'idylle dans le film de John Ford, et la seconde de *Written on the Wind*, au cours de laquelle Montgomery observe la manière dont se combinent différents chronotopes (celui de la route, celui du seuil, celui du salon, celui du château) pour produire au sein du film de

[119] *Ibid*., p. 15.

Douglas Sirk une vision du monde plus complexe. Enfin, il termine son tour d'horizon en identifiant un nouveau chronotope emblématique du cinéma hollywoodien des années 1980 : celui de la galerie commerciale (« Mall ») qui sert de point de rencontre à la jeunesse américaine de l'époque tout en traduisant le consumérisme inhérent à cette période de l'histoire des États-Unis.

Le travail de Montgomery est donc particulièrement intéressant en ce qu'il fonde en quelque sorte les principes d'une analyse chronotopique cinématographique, ce que ne fait pas réellement Stam, plutôt concentré sur d'autres concepts bakhtiniens. Son étude rencontre d'ailleurs une certaine postérité ; de fait, Vivian Sobchack, qui se propose d'aborder le film noir par le truchement du chronotope, se réclame de son prédécesseur, en qui elle reconnaît un pionnier en la matière – et nous aurons l'occasion de présenter plus loin le détail de son travail. Notre étude du road novel et du road movie pourrait ainsi venir s'inscrire dans la lignée de ces différentes recherches, en présentant toutefois l'originalité d'interroger conjointement des récits relevant du cinéma et de la littérature. Car en effet, le principal avantage du concept de chronotope au regard de l'objectif que nous nous sommes fixé est de permettre d'embrasser indistinctement des œuvres appartenant à ces deux sphères médiatiques. Cependant, la méthodologie d'analyse développée par Bakhtine, et prolongée par Stam puis Montgomery au cinéma, présente d'autres intérêts dans le cadre d'une étude du road novel et du road movie, qu'il convient à présent d'énoncer.

C. Pertinence de l'approche chronotopique

En raison de son adaptabilité à un objet littéraire et cinématographique, l'approche chronotopique nous semble donc pouvoir être mobilisée aux fins d'une analyse du récit de la route. Bien plus, elle apparaît remarquablement appropriée pour l'étude d'une forme artistique exaltant les grands espaces et offrant simultanément une méditation sur le passage du temps. À l'occasion d'une présentation du concept de chronotope, Sue Vice, dont nous parlerons plus longuement ultérieurement, note ainsi :

> Although every text has its own chronotope or set of them […], some texts are more fruitful to approach in this way than others, for instance those which are set at a particularly fraught historical moment, which set out to represent a historical event, or which adopt one of the forms where relations between time and space are especially clear, such as the road movie, or tales of time travel[120].

Comme l'auteur, nous estimons que la forme même empruntée par le récit de la route *appelle* en quelque sorte une analyse chronotopique. La prépondérance de la dimension spatiale dans le road novel et le road movie est indéniable, en raison de la présence même de ces voies de communication qui permettent aux protagonistes de couvrir un territoire à la mesure, parfois, d'un continent. C'est d'ailleurs sous l'angle de son déploiement dans l'espace que Philippe Gajan choisit d'aborder la question du road movie dans son mémoire[121]. Cependant, il serait malvenu de réduire le récit de la route à sa seule dimension spatiale, dans la mesure où l'exploration terrestre s'accompagne nécessairement d'un parcours du temps : en marche vers l'avenir, les personnages réactivent en retour des pans de leur mémoire, et le voyage donne souvent lieu à une évocation du passé pouvant prendre la forme d'une quête des origines – ce dont l'œuvre de Wenders témoigne admirablement, comme nous aurons l'occasion de le constater. Le concept de chronotope permet ainsi de traduire adéquatement cette fusion des dimensions spatiale et temporelle qui caractérise les œuvres de la route, et à ce titre devient tout à fait pertinent pour l'étude de ce type de récit.

L'approche chronotopique présente en outre l'avantage d'échapper aux catégorisations trop rigides, dont nous avons dit plus haut qu'elles ajoutaient à la confusion. De fait, on cherche par le biais des classifications à rendre compte de façon exhaustive de la diversité d'une forme artistique. Mais, d'une part, l'entreprise peut s'avérer vaine dans la mesure où les classes identifiées en viennent généralement à se chevaucher – ce qui les rend caduques – sans parvenir à embrasser la forme étudiée dans son intégralité, et d'autre part, la constitution d'un inventaire des différentes configurations empruntées par un type de récit ne permet pas de s'interroger véritablement sur ce qui en fait la spécificité. Or, dans

---

[120] Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 202.
[121] Philippe Gajan, *Le* road-movie *: l'espace de l'errance dans le cinema américain contemporain*.

son principe, l'analyse chronotopique préserve une certaine ouverture, et nous rejoignons les propose de Sue Vice lorsqu'elle affirme : « It might be more helpful to see Bakhtin's categories as descriptive, rather than prescriptive[122]. » De fait, il ne s'agira pas ici d'épuiser le récit de la route en rendant compte de l'ensemble de ses possibles, mais simplement d'observer les relations se tissant entre les dimensions spatiale et temporelle de manière à en faire émerger les traits distinctifs (en les confrontant, par exemple, aux relations spatio-temporelles à l'œuvre dans d'autres récits d'errance). La détermination d'un chronotope ou d'une combinaison de chronotopes du récit de la route devrait ainsi permettre de mettre au jour l'existence de certaines constantes tout en admettant l'éventualité d'une infinité de configurations. Or, nous n'avons pas manqué de souligner le caractère extrêmement protéiforme du road novel et du road movie et leur exceptionnelle propension à l'hybridation. Ceux-ci empruntent différentes tonalités qui contribuent à brouiller les cartes et partagent la critique. Ainsi, un film que nous reconnaissons comme un road movie est parfois signalé différemment au détour d'un article : le caractère mélancolique de *Paris, Texas* (1984) lui vaut parfois d'être qualifié de mélodrame[123] ; *Thelma and Louise* est perçu comme une version féminine de ce qu'on désigne couramment sous l'appellation du buddy-movie, mais fait aussi figure de film de gangster. Les appellations se multiplient et témoignent d'une forme d'indécidabilité. Parfois, l'hybridation est plus manifeste, lorsque le road movie emprunte à des genres cinématographiques plus marqués. Ainsi, *Emmenez-moi* (2005) reprend, pour sa part, certaines caractéristiques de la comédie musicale, insérant dans le flux du voyage des séquences chantées et chorégraphiées. En littérature, sans retrouver un effet de classification générique aussi marqué, on perçoit également de grandes différences entre la tétralogie de François Barcelo par exemple, qui multiplie les effets comiques et burlesques, et *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille* de Peter Handke (2000), dont la tonalité se veut plus froide est détachée. Nous constatons donc que le récit de la route est loin d'être homogène. Or, envisager cet objet d'étude selon une

---

[122] Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, p. 209.
[123] Roger Boussinot, entrée « *Paris, Texas* », *L'encyclopédie du cinéma*, Tome II (J-Z), Paris, Bordas 1995.

perspective chronotopique permet de rendre compte de cette diversité. En effet, l'une des particularités du chronotope réside dans sa capacité à s'agréger : nous renvoyons aux propos de Bakhtine, notant au sujet des chronotopes qu'« ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées. ». C'est d'ailleurs cette cohabitation chronotopique que Montgomery s'est efforcé de mettre en évidence à travers son analyse de *Written on the Wind*, dont l'intrigue reposait sur l'association de divers chronotopes. Il serait alors tout à fait possible d'imaginer l'existence d'un chronotope ou d'un ensemble de chronotopes communs à partir desquels viendrait s'articuler le récit de la route – ses différentes variantes résultant finalement de la présence de chronotopes complémentaires permettant de l'infléchir dans un sens ou dans l'autre. Notre objectif consistera alors à déterminer ce substrat chronotopique à partir duquel toutes les combinaisons deviennent envisageables.

Parce qu'elle est susceptible de s'appliquer indifféremment à un objet romanesque ou à un objet filmique, parce qu'elle présente avec notre sujet de recherche un certain nombre d'affinités, mais aussi parce qu'elle permet de rendre compte de l'extrême diversité de la forme envisagée, l'approche chronotopique nous apparaît particulièrement adaptée à l'étude du récit de la route – et l'existence de deux travaux abordant le road movie sous cet angle nous conforte dans notre choix méthodologique. En effet, nous repérons dans l'ensemble de la littérature consacrée au genre cinématographique deux courts textes ouvrant la voie d'une lecture chronotopique du film d'errance. Cependant, si ces écrits présentent pour notre recherche un intérêt manifeste en établissant la pertinence du concept de chronotope dans ce domaine, l'incomplétude du premier et plus significativement les partis pris du second soulèvent en retour un certain nombre de questionnements concernant notamment la façon de mener une analyse chronotopique.

D. Deux analyses chronotopiques du road movie

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude chronotopique portant spécifiquement sur la question du road novel. Le concept de chronotope est, certes, occasionnellement mobilisé

pour procéder à l'analyse d'œuvres emblématiques telles qu'*On the Road*, mais il ne s'agit pas, dans les textes inventoriés, de rendre compte des spécificités du récit de la route dans son ensemble, et d'autres axes de lecture sont généralement privilégiés[124]. Notre proposition de recherche viendrait donc combler un manque et s'inscrirait directement dans la lignée des observations formulées par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman* à l'égard de la littérature de l'errance. En revanche, nous recensons deux textes visant à produire une étude chronotopique du road movie, qui jettent les bases d'une réflexion que nous souhaitons prolonger dans le présent travail. Leur brève analyse permettra de mieux nous positionner au sein de ce débat et, par la même occasion, d'affiner notre projet de recherche.

1. Sue Vice : approche féministe du chronotope dans *Thelma and Louise*

La première des deux études identifiées figure dans l'ouvrage que Sue Vice consacre aux travaux de Bakhtine[125]. Elle y passe en revue les différents concepts développés par l'auteur et consacre de ce fait un chapitre complet à la question du chronotope, intitulé : « The Chronotope : Fleshing Out Time ». Elle commence par mentionner l'intérêt particulier que présentent les récits d'errance pour exprimer cette collusion entre temps et espace qui définit le chronotope : « The clearest textual expression of the link between time and space is probably the road narrative, in which time spent means ground covered, and pages turned[126]. » Il est cependant difficile de saisir ce qu'elle entend exactement par « road narrative », la formule pouvant ici indifféremment renvoyer aux récits d'errance en général ou à ce que nous considérons pour notre part comme des récits de la route, compris comme l'ensemble formé par le road movie et son pendant littéraire. Quoi qu'il en soit, l'objet de son travail n'est pas de produire une définition chronotopique de ce genre cinématographique précis mais plutôt d'examiner le concept de chronotope à la lumière de

---

[124] Jason Haslam propose une lecture du roman de Kerouac à partir du concept de chronotope, mais plutôt dans une perspective identitaire. Jason Haslam, « "It was my Dream That Screwed Up" : The Relativity of Transcendence in On the Road », *Canadian Review of American Studies*, vol. 39, n° 4, 2009, p. 443-464.
[125] Sue Vice, *Introducing Bakhtin.*
[126] *Ibid*., p. 208.

certaines de ses manifestations (le chronotope de la route, celui de la mémoire, etc.) de manière à en faire ressortir les mécanismes mais aussi les limites. Parmi un ensemble d'œuvres littéraires et cinématographiques qui lui permettent d'asseoir son argumentation (citons entre autres *Hiroshima mon amour* mais aussi *Tess of the d'Ubervilles*), elle propose une courte analyse de *Thelma and Louise* de Ridley Scott, abordé cependant sous l'angle spécifique des *gender studies*. Elle déplore en effet la prédominance masculine dans les récits d'errance tels qu'*Easy Rider*, par exemple – les femmes y étant réduites au rôle d'objets de plaisir et n'ayant pas réellement voix au chapitre. D'ailleurs, le chronotope de la route dans son ensemble, du moins tel qu'il est développé par Bakhtine, lui apparaît très nettement orienté sexuellement et ne concerner que la partie masculine de l'humanité. Elle propose donc de procéder à l'étude d'un road movie explicitement féministe afin de montrer comment l'ajout de cette dimension générique permet d'enrichir la lecture de l'œuvre considérée. Son projet s'expose en ces termes : « A Bakhtinian reading of Ridley Scott's *Thelma and Louise* (1991) shows that, if the element of gender is introduced, the chronotope becomes a fruitful critical category for feminist and queer theory[127]. » De fait, la route ne présenterait pas la même valeur pour les femmes, sujettes à des agressions (la tentative de viol vécue par Thelma sur le parking d'un *diner* ; les gestes obscènes du camionneur), que pour les hommes, plutôt enclins à voir en elle l'instrument de leur liberté. Au chronotope, il conviendrait donc, pour Sue Vice, d'ajouter une dimension sexuée, puisque hommes et femmes ne parcourent pas le temps et l'espace de la même manière.

Ainsi, le propos de Sue Vice n'est pas tant de chercher à cerner les caractéristiques du genre cinématographique envisagé que d'exposer les mécanismes et incomplétudes du concept de chronotope, auquel elle reproche ici son « masculinocentrisme ». Son texte présente cependant un intérêt particulier pour notre travail dans la mesure où il valide l'approche chronotopique du road movie dans son ensemble et nous conforte dans notre choix méthodologique. Quant à la seconde étude repérée, elle s'inscrit directement dans le

[127] *Ibid*., p. 210.

prolongement des travaux de Sue Vice, auxquels elle fait parfois référence, et tente plus spécifiquement d'appréhender le road movie en tant que genre cinématographique au moyen du concept de chronotope. Si dans son principe, l'article en question semble plus ou moins préfigurer ce que nous cherchons nous-même à accomplir à propos du récit de la route dans son ensemble[128], il soulève, dans son développement mais aussi dans son application du concept de chronotope, un certain nombre d'interrogations.

2. Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf : l'expression du chronotope de la route dans le road movie

En 2006 paraît sous la plume d'Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf un article intitulé « Bakhtin's Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970's », dont l'intention rejoint plus directement notre démarche. Les auteurs se proposent en effet d'envisager le road movie selon une perspective chronotopique, comme ils s'en expliquent dès l'introduction :

> In the following, we will take a brief detour through some ways in which the road movie has been defined recently. After offering an initial critique of these attempts, we hope to make apparent that the conceptual flexibility and openness of Bakhtin's chronotope offers many advantages over a number of existing approaches[129].

Les auteurs – et nous partageons leurs vues – établissent ainsi la pertinence de l'approche chronotopique, dont ils soulignent à la fois la flexibilité et la capacité à fournir un cadre de recherche non prescriptif pour l'étude du road movie. Cependant, nous relevons dans la conduite même de l'analyse proposée un certain nombre de partis pris qui nous semblent limiter l'envergure du projet initial. Sans entrer dans un examen exhaustif de l'article en question, pointons simplement les éléments prêtant à discussion.

---

[128] Il s'agit ici plus spécifiquement d'examiner l'expression du temps et de l'espace dans le road movie plutôt que de donner du road movie une définition en tant que telle.

[129] Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf, « Bakhtin's Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970's », *Facta Universitatis*, coll. « Linguistics and Literature », vol. 4, n° 1, 2006, p. 3.

Les auteurs commencent ainsi par passer en revue quelques définitions du road movie figurant dans des ouvrages de portée plutôt générale (dans la mesure où ce genre cinématographique ne constitue pas leur principal objet d'étude) et insistent sur l'aporie d'une catégorisation trop rigoureuse :

> This brief overview of some recent attempts to define the road movie in terms of genre, quite intentionally, reveals much of our dissatisfaction. As it seems, many critics are trying to press the road movies into particular typologies, whether based on narrative structure or inventories of distinct constitutive features (Corrigan 143-5). Such a normative fixing assumes that the road movie is no longer productive, but rather constitues a closed set of filmic texts mirroring a cultural and historical context just as immutable[130].

Pour Ganser, Pühringer et Rheindorf, l'approche chronotopique doit justement permettre d'éviter la réduction du road movie à quelques grands traits caricaturaux (l'automobile, les grands espaces, la quête, etc.) en offrant un cadre d'analyse beaucoup plus souple : « For all this dissatisfaction, our own starting point towards a definition of the road movie genre – Bakhtin's chronotope – discourages any attempt at standardization, normativity, and rigid categorization of entire cultural texts from the very beginning[131]. » Cependant, nous constatons que la façon dont les auteurs articulent le concept bakhtinien dans la suite de leur argumentation entre en contradiction avec leur refus des classifications normatives énoncé ici, et vient annuler en quelque sorte les avantages originellement présentés par l'approche chronotopique. Effectivement, tout de suite après avoir dénoncé l'inanité d'une catégorisation, ils expliquent : « Based on the concept of chronotopicity, *our categories* are not based on hermeneutic analyses of the films considered, but rather on the multiple space-time relations in these road pictures[132]. » De fait, quoique en apparence opposés au principe même d'un découpage du road movie en différents sous-groupes, Ganser, Pühringer et Rheindorf n'offrent finalement qu'un mode de classification alternatif fondé non plus sur des considérations thématiques ou d'ordre narratif, mais sur les relations entre temps et

---

[130] Ibid., p. 5.
[131] *Ibid*.
[132] *Ibid*. (nous soulignons).

espace à l'œuvre dans le corpus choisi. Celles-ci s'organiseraient principalement autour du chronotope de la route, comme en témoigne l'intitulé même de l'article. Les auteurs répugnent certes à réduire le genre cinématographique à un chronotope unique[133], mais plutôt que d'envisager le road movie comme résultant d'une interaction entre différents chronotopes, Ganser, Pühringer et Rheindorf se mettent en quête des multiples formes empruntées par la route au sein des œuvres examinées, ce qui les conduit inévitablement à la confection d'un inventaire. La suite de l'article consiste alors en une liste commentée des diverses valeurs attribuées à la route, désignées sous le terme de chronotope, et qui fondent autant de catégories du road movie : ainsi, immédiatement après ces considérations théoriques, les auteurs proposent un premier volet intitulé « The road as setting » qui débute en ces termes : « The films discussed in *this category* not only share the road as the main setting which – by nature – most road movies do, but they focus primarily on the journey of their protagonists[134]. » Puis ils déterminent une classe de films reposant sur ce qu'ils identifient comme étant le chronotope de la fuite (« chronotope of escape ») ; une autre tournerait autour du chronotope de la quête de la terre promise (« The chronotope of the quest for the Promised Land »), dont ils précisent : « the idea of such a place is enough to inspire a whole *sub-category* of road movies[135]. » ; une quatrième se formerait autour du chronotope de la rue (« chronotope of city roads »), etc. L'abondance, dans le texte, de formulations telles que « the only film discussed under *this heading*[136] » ou encore « other road movies of *this category*[137] » témoigne ainsi d'une volonté délibérée d'établir une distinction entre différents types de films représentatifs du genre. Dans son développement, l'article repose donc sur l'aporie de la catégorisation qu'il prétendait dénoncer, ce qui constitue à notre avis une première incohérence.

---

[133] « In our view, therefore, any attempt to fit a text or even a genre into the category of a single chronotope is destined to fail. Rather, we will follow Tamara Danicic in her view of the multiplicity of space-time relations in a single text or genre which she describes as a "matrix" of "local" chronotopes (Danicic 312). » *Ibid*., p. 3.
[134] *Ibid*., p. 5 (nous soulignons). Par ailleurs, la précision « by nature » tend à donner du road movie une vision essentialiste, que les auteurs réprouvent pourtant.
[135] *Ibid*., p. 10 (nous soulignons).
[136] *Ibid*. (nous soulignons).
[137] *Ibid*., p. 11 (nous soulignons).

Mais même en admettant le principe d'un catalogage des différents types de road movie (ce dont nous nous défendons), nous constatons que les classes de films proposées par Ganser, Pühringer et Rheindorf ne constituent pas toujours des éléments d'appréhension pertinents du genre cinématographique dans le cadre théorique qu'ils se sont fixés. Effectivement, ces valeurs spécifiques que les auteurs associent au chronotope de la route pour fonder de nouveaux sous-chronotopes ne relèvent pas systématiquement d'une dimension spatio-temporelle, et leur définition en tant que chronotope devient de ce fait sujette à caution. Ainsi par exemple, les auteurs déterminent ce qu'ils appellent le chronotope de la fuite – ou, en version originale, « chronotope of escape » – et exposent en ces termes ses particularités : « the road functions primarily as a means of escape and is characterized by a movement away from "something"[138]. » La route y apparaîtrait dès lors comme un instrument permettant d'échapper à une situation qui serait pour le personnage source d'insatisfaction (« something »). Ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf appellent « chronotope of escape » ne détermine donc pas véritablement de relation spatio-temporelle – la fuite pouvant ici s'effectuer à vitesse variable (course-poursuite éperdue devant les forces de l'ordre ou errance désorganisée loin d'un foyer oppressant) et ne déterminant pas d'espace particulier – mais semble reposer davantage sur une interprétation psychologique des motivations des protagonistes à entreprendre un voyage sur la route. On revient ici à la critique formulée précédemment à l'encontre des classifications proposées par Laderman et Hurault-Paupe : la fuite n'est finalement que l'envers d'une quête, et les deux catégories finissent par se renvoyer dos à dos. Thelma et Louise, pour reprendre l'exemple mentionné plus haut, cherchent autant à échapper à la police qu'à gagner le Mexique, et rien dans leur façon de parcourir l'espace ne permet d'effectuer une distinction claire entre ces deux intentions. Les catégories proposées par Ganser, Pühringer et Rheindorf reposent ainsi davantage sur une interprétation de la psychologie des personnages, qui semble prévaloir au détriment de la détermination d'une réelle relation spatio-temporelle. Dans le même ordre d'idée, les auteurs créent une nouvelle sous-

[138] *Ibid*., p. 7.

catégorie du road movie en parlant du film *Bandits* comme d'un « rock'n'road movie[139] » – l'itinéraire étant accompagné ici de numéros chantés justifiés par l'activité des personnages qui forment un groupe de rock. Là encore, il s'agit d'une classe qui n'est pas déterminée par une corrélation spatio-temporelle spécifique mais plutôt par un élément thématique – la musique intradiégétique – et nous n'avons pas manqué d'évoquer plus haut ce que les auteurs pensent de ce type de catégorisation[140]. Ainsi, ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf désignent comme étant de nouveaux chronotopes apparaît en réalité comme différentes variations sur le thème de la route : sa forme (« city roads »), son absence (« the end of the road »), mais également la façon de la parcourir (« rock'n'road movie », « escape » ou « stuck on the way »). Le concept de chronotope semble donc régulièrement perdu de vue dans le cours de l'argumentation, au même titre que l'aporie d'une classification normative. Il convient en outre de souligner que les types de films ainsi déterminés dans l'article ne permettent pas non plus de rendre compte des spécificités du road movie par rapport à d'autres récits d'errance. Ainsi, ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf nomment le chronotope de la quête de la terre promise, généralement figuré à leurs yeux par l'une des différentes routes menant vers la Californie, viendrait également structurer un film tel que *The Grapes of Wrath*, par exemple, dont nous verrons tout ce qui l'éloigne du road movie au sens où nous l'entendons. Les auteurs ne remplissent donc pas réellement la mission qu'ils se sont fixée, dans la mesure où la recherche d'une définition du road movie nécessiterait une mise en perspective historique de leur objet d'étude, au-delà de la détermination d'un certain nombre de traits caractéristiques.

Enfin, Ganser, Pühringer et Rheindorf admettent eux-mêmes la vanité de leur démarche en conclusion de leur article, puisque après avoir inventorié différentes classes de road movies, ils en dévoilent la perméabilité, chaque film étant selon eux susceptible de s'inscrire simultanément dans plusieurs des catégories identifiées : « Consequently, none of

---

[139] *Ibid*., p. 8 : « Regarding the film's complex generic position, there seems to be a distinct trajectory at least partly determining its generic status as a « rock'n'road » movie : the more popular the band gets, the more the film becomes a road musical. »
[140] *Ibid*., p. 5.

our categories can contain any film in its entirety unless you ignore the textual multiplicity of the chronotope in all of those films. For example, *From Dusk Till Dawn* exhibits the chronotope of escape as well as the quest for the Promised-Land-category and the stuck on the way-movies[141]. » Comme pour atténuer le caractère normatif de leur approche du road movie, les auteurs font exploser en fin de parcours les frontières des classes qu'ils ont eux-mêmes érigées, ce qui peut être perçu comme une forme de désaveu de leur entreprise. Leur détermination du road movie revient alors à l'inventaire non exhaustif d'une série de traits (fuite, quête, stase…), diversement partagés par les œuvres de leur corpus et dont le caractère arbitraire nous semble faire écho aux définitions sommaires critiquées par les auteurs dans les premières pages de leur article[142].

Ainsi dans son principe, la proposition de Ganser, Pühringer et Rheindorf nous semble des plus intéressantes en ce qu'elle permet de dévoiler l'intérêt d'une approche chronotopique pour l'étude du road movie. Les auteurs pointent en effet l'inanité d'une définition trop prescriptive et montrent ce qu'on aurait à gagner en envisageant le genre cinématographique selon une perspective spatio-temporelle. Cependant, le traitement du sujet en tant que tel ne permet pas d'atteindre les objectifs fixés, car très vite, les auteurs cèdent à la tentation de la catégorisation qu'ils prétendaient éradiquer. Cette incohérence fait perdre au projet initial une partie de sa pertinence, dans la mesure où l'étude chronotopique, dont on ne cesse de répéter à quel point elle peut être productive, est finalement mobilisée dans l'optique d'une classification normative – celle-ci ne reposant d'ailleurs pas toujours sur une relation claire entre espace et temps. Par ailleurs, on peut regretter l'absence de mise en perspective du road movie, dont la définition ne permet pas ici de le distinguer d'autres récits d'errance.

---

[141] *Ibid*., p. 14.
[142] Les auteurs cherchent en effet, à partir des définitions du road movie examinées, à mettre en évidence leur caractère arbitraire : « Still, a chronotopic "definition" is useful as a structural tool in order to deconstruct generic categorizations and show their arbitrariness ». *Ibid*., p 5.

La principale difficulté soulevée par cet article nous semble tenir au fait que, sous prétexte de ne pas vouloir réduire un genre cinématographique à un chronotope unique[143], les auteurs ont cherché à décomposer le chronotope de la route en plusieurs sous-catégories, qui, de surcroît, ne reposent pas exclusivement sur des considérations spatio-temporelles. Ce choix méthodologique les conduit à la formation d'un inventaire thématique des différentes représentations de la route à travers le road movie plutôt qu'à un véritable questionnement sur ce qui serait susceptible de caractériser ce type d'œuvres. Or, dans l'optique d'une détermination des spécificités du récit de la route, il nous semblerait peut-être plus fécond d'examiner les corrélations existant entre le chronotope de la route et un ou plusieurs autres chronotopes qu'il reste encore à déterminer. Ainsi, nous nous proposons d'identifier un ensemble chronotopique permettant de rendre compte des propriétés du récit de la route au cinéma et en littérature, tout en le distinguant d'autres récits d'errance antérieurs ou concomitants. Nous posons dans un premier temps que cet ensemble se fonde sur le chronotope de la route (et en cela, nous rejoignons la proposition de Ganser, Pühringer et Rheindorf), dont il s'agira d'analyser le rôle structurant pour le road novel et le road movie, tout en en mesurant les évolutions depuis ses manifestations dans le roman picaresque ou le Bildungsroman, pour ne citer que ces deux exemples. Afin de mener à bien cette entreprise, il convient d'identifier des œuvres témoignant adéquatement de l'extrême diversité du récit de la route, sur lesquelles appuyer notre argumentation.

IV. Présentation du corpus

Devant l'ampleur d'un corpus en perpétuelle évolution – en effet, chaque année voit la production de nouveaux road novels ou road movies, et il est toujours possible de

[143] « However, and this demonstrates quite well the impossibility of categorizing these films once and for all according to merely one (albeit dominant) chronotope informing them, all of the above also exhibit numerous other chronotopes. » *Ibid*., p. 8.

découvrir, à rebours, un film ou un roman susceptible d'être perçu comme un récit de la route –, nous avons choisi de circonscrire précisément notre objet d'étude en posant des frontières spatio-temporelles spécifiques, et en sélectionnant un nombre d'œuvres représentatives des différentes directions suivies par ce type de récit.

A. Détermination temporelle : d'*On the Road* à *On the Road*

Nous avons établi précédemment que, contrairement à d'autres formes artistiques – telles que le film noir, par exemple –, dont l'éclosion est précisément datée, aucun acte de naissance ne vient officiellement entériner l'apparition du road novel ou du road movie. Nous avons cependant insisté sur l'importance d'*On the Road* pour la création du récit de la route en littérature mais aussi au cinéma – dans la mesure où les premiers road movies se réclament fréquemment de la culture Beat et de cette œuvre culte. Nous prendrons donc, comme point de départ de notre recherche, cette année 1951, qui a vu non pas la parution mais l'écriture du roman de Kerouac. Ce parti pris nous permet d'inclure dans notre objet d'étude un roman tel que *Lolita* de Nabokov publié en 1955 et qui, sans être explicitement rattaché à la tradition du road novel, comporte une section sur la route qui mérite un détour.

La détermination d'une borne temporelle supérieure peut paraître plus problématique en ce qu'elle vient donner sa cohérence à l'ensemble. Compte-tenu du propos de la présente recherche, qui est de rendre compte d'éléments constitutifs du road novel et du road movie, il nous semble nécessaire de prendre en considération une période de production suffisamment étendue, de manière à couvrir une grande partie de l'évolution de cette forme artistique. Au cinéma, on repère en effet une différence sensible entre les récits de la route des premiers temps, nerveux et radicaux, et les œuvres ultérieures, qui, à partir du milieu des années 1970, tendent plus systématiquement vers une quête initiatique. Le récit de la route n'est pas uniforme, et c'est ce dont rendent compte Laderman et d'autres à sa suite, qui se sont efforcés d'établir un découpage historique du genre cinématographique. Si la périodisation mise au jour par l'auteur nous semble devoir faire l'objet de quelques réserves, elle permet néanmoins de mettre en évidence la malléabilité d'une forme de récit

en constante évolution. Or, nous considérons que l'ultime phase de renouvellement du récit de la route repose sur sa capacité à s'auto-parodier. Des films tels que *The Straight Story*, (1999), ou encore, plus récemment, *Death Proof* (2007), dont le second volet consiste en un hommage appuyé à *Vanishing Point*, marquent la fin d'un cycle et peut-être aussi l'épuisement du genre. La détermination temporelle de notre champ d'étude devra donc nécessairement prendre en considération ces derniers « revirements ».

Compte-tenu de ce qui précède, la sortie récente sur les écrans de l'adaptation cinématographique d'*On the Road* par Walter Salles (2012) pourrait nous offrir une date de clôture hautement symbolique, permettant en quelque sorte de boucler la boucle. L'inclusion dans notre corpus d'œuvres produites jusqu'en 2012 nous permet ainsi de constituer un objet d'étude suffisamment étoffé, témoignant du caractère auto-parodique développé plus récemment par le récit de la route ; mais 2012 marque surtout – après des années de tergiversations et de tentatives avortées – l'aboutissement d'un projet d'envergure déjà imaginé par Kerouac dès la publication de son roman culte, mais que les circonstances (achat des droits, découragement des réalisateurs pressentis, etc.) avaient contrecarré jusque-là. Notre recherche portera donc sur quelque 60 ans de récit de la route, du littéraire au filmique – d'*On the Road* à *On the Road*.

B. Détermination géographique

Quoiqu'initié aux États-Unis, le récit de la route a essaimé aux quatre coins du monde, comme en témoignent l'ouvrage d'Ewa Mazierska et de Laura Rascaroli, entièrement dédié au road movie européen, ou encore un récent numéro de la revue *Cinémas* dirigé par Walter Moser et qui s'est donné pour objet l'étude du road movie interculturel. En dépit de la formidable extension de cette forme artistique – de l'Amérique du Sud (*Central Do Brasil*, *Bombon el Perro*) à l'Australie (*The Goddess of 1967*, 2000) en passant par l'Asie (*L'été de Kikujiro* de Takeshi Kitano) –, nous avons résolu de restreindre notre champ de recherche à trois zones géographiques bien déterminées : les États-Unis, le Canada et plus particulièrement la Province du Québec, ainsi que l'Allemagne. Notre choix est d'abord

justifié par l'abondance d'œuvres représentatives du récit de la route dans les trois espaces ainsi définis, ce qui tend à en faire de véritables « viviers ». À notre sens, la quantité d'opus est non seulement un gage de diversité, mais elle traduit également l'importance du phénomène dans la culture locale. De surcroît, les trois territoires auxquels nous souhaitons nous intéresser disposent chacun d'une tradition bien particulière de récit de la route, ce qui nous permet de formuler un certain nombre de nuances dans la détermination des propriétés de cette forme artistique. Ainsi, nous l'avons mentionné, le road novel et le road movie sont fortement identifiés à la culture américaine et deviennent souvent le théâtre d'un affrontement entre la civilisation et un état sauvage, dans des paysages grandioses qui évoquent le western. Au Québec, les œuvres cinématographiques de la route recourent fréquemment à la forme documentaire et interrogent la place de la minorité francophone au milieu d'un continent principalement anglophone ; tandis qu'on distingue, dans les road novels et road movies de langue allemande, la prépondérance d'un questionnement identitaire qui s'explique à la fois par un sentiment de culpabilité et par les bouleversements géopolitiques qui ont continuellement affecté l'Allemagne depuis l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Le Québec et l'Allemagne se rejoignent d'ailleurs dans l'expression d'un rapport trouble à l'américanité, dont l'imaginaire n'a cessé de traverser ces deux cultures, au risque d'occasionner pour elles une perte de repères. Enfin, nous relevons l'importance du rôle de la frontière pour ces trois contrées, qui entretiennent avec leurs confins des rapports à la fois riches et complexes. La frontière, et son extension vers l'Ouest, est ainsi proprement constitutive de l'identité américaine – comme le révèlent les travaux de Turner sur cette question – et sa fixation une fois pour toutes est à l'origine d'un sentiment d'incomplétude fortement exprimé dans le récit de la route ; le Québec est quant à lui marqué par une tradition nationaliste qui vise à remettre en question le découpage territorial dont il a fait l'objet et son appartenance au Canada ; en Allemagne enfin, l'apparition puis la disparition, quelque 40 ans plus tard, du Rideau de Fer a eu d'importantes répercussions sur la définition nationale de la population.

Les trois espaces culturels que nous avons sélectionnés présentent ainsi de fortes similitudes, tout en conservant un certain nombre de propriétés et de particularités qui permettent de définir toute une palette de nuances au sein du récit de la route. Reste à déterminer un échantillon d'œuvres suffisamment représentatives des différentes tendances du road novel et du road movie, afin d'en tracer le portrait le plus fidèle possible.

C. Le choix des œuvres

Le choix des œuvres étudiées s'avère complexe, compte tenu du nombre de variables devant être prises en considération pour leur sélection. Notre corpus doit ainsi comprendre des récits littéraires mais aussi cinématographiques, appartenant aux trois zones géographiques déterminées précédemment, et suffisamment représentatifs (par leur propos, leur structure narrative mais également par leur date de production) des différentes tendances qui se sont dessinées au fil des ans.

Nous avons donc constitué un premier corps de films et de romans de la route appartenant à la culture américaine. Il nous a semblé primordial d'y inclure les œuvres fondatrices que sont *On the Road* de Jack Kerouac et *Easy Rider* de Dennis Hopper, qui feront l'objet de plusieurs développements tout au long de cette recherche. Notre choix se justifie dans la mesure où elles permettent de fixer les bases de cette forme artistique, à partir desquelles se construiront toutes les œuvres ultérieures. Nous ne pouvons donc faire l'économie de leur étude, même si elles ont fait l'objet de bien des travaux depuis leur création. Nous souhaitons également intégrer à notre parcours les road movies de la première génération que sont *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman, *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian et, de façon plus sporadique, *Badlands* de Terence Malik (1973), *Dirty Mary Crazy Larry* de John Hough (1974), *The Sugarland Express* (1974) et *Duel* (1971) de Steven Spielberg, *The Getaway* de Sam Peckinpah (1972), *Alice Doesn't Live Here Anymore* de Martin Scorsese (1974), et *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, qui composent, à notre avis, un ensemble cohérent et représentent une tendance spécifique du road movie, marquée par une célébration de la vitesse et par une forme de rébellion intensifiée. Parmi

les œuvres cinématographiques produites ultérieurement, nous avons choisi les films de Jim Jarmush *Broken Flowers* (2005) et *Stranger than Paradise* (1984), qui définissent un style particulier, plus contemplatif, plus « européen » pourrait-on dire. Nous évoquerons largement *Thelma and Louise* en raison notamment de l'importance qui lui est généralement conférée dans les ouvrages consacrés au road movie (ce qui nous permettra d'établir un dialogue avec les différents auteurs qui se sont penchés sur la question), et, dans une moindre mesure, des films tels que *A Perfect World* de Clint Eastwood (1993) et *Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994), qui participent également de cette tradition du récit de la route influencé par le film de gangsters. Nous avons, enfin, choisi de nous attarder plus longuement sur *The Straight Story* de David Lynch, parce qu'il s'amuse à bouleverser les conventions du road movie, et qu'il traduit en ce sens une évolution intéressante et peut-être même un essoufflement du genre cinématographique.

En ce qui concerne la littérature, notre choix s'est porté sur des œuvres qui se démarquent sensiblement du texte fondateur, dans le but de donner un aperçu de la diversité de cette forme romanesque. Nous nous appuierons essentiellement sur un roman de Russell Banks intitulé *Continental Drift*, qui se présente « en partie double », entremêlant un road novel à un récit d'exil. Nous aurons l'occasion de constater que l'articulation spécifique de ce roman permet de révéler l'une des caractéristiques fondamentales de ce que nous considérons comme un récit de la route. Nous nous référerons également à un roman de Jim Harrison intitulé *The English Major*, relatant la traversée de l'Amérique d'un jeune retraité, ainsi qu'à *Lolita*, dont une partie se déroule sur la route et présente de ce fait certaines affinités avec le road novel. Bien évidemment, il s'agit là d'une liste non exhaustive, et nous nous réservons le privilège de mentionner brièvement, au détour d'une argumentation, d'autres œuvres susceptibles de servir notre propos, comme par exemple *Travels with Charley*, de John Steinbeck (1962) qui tient du récit de la route autobiographique ou encore la tétralogie de John Updike construite autour de Rabbit Angström.

Notre corpus québécois se compose principalement du documentaire de Jean Chabot intitulé *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (1987) et de *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin, qui synthétisent à nos yeux l'ensemble des problématiques spécifiques du récit de la route canadien français. Il est en effet essentiellement question, dans ces deux œuvres phares, de la définition identitaire du peuple québécois au milieu d'un continent à dominance anglophone. Il nous a en outre paru intéressant d'inclure dans notre corpus une œuvre moins ouvertement fictionnelle telle que peut l'être le film de Jean Chabot, ce qui permet de mettre en évidence le caractère protéiforme du récit de la route. Nous évoquerons par ailleurs *Le voyageur distrait* du romancier Gilles Archambaud (2006) ou encore le film *Les doigts croches* de Ken Scott (2009), à l'occasion d'une évocation du pèlerinage parodique que constitue souvent le voyage effectué par les héros de la route. Nous ferons également une incursion dans le répertoire anglophone, avec *The Year Dolly Parton was my Mum* de la canadienne Tara Johns (2011), qui porte un regard plus féminin et féministe sur le sujet. Nous évoquerons enfin la tétralogie de François Barcelo (*Nulle part au Texas*, *Ailleurs en Arizona, Pas tout à fait en Californie*, et *Route barrée en Montérégie*) qui permet d'exemplifier le caractère sériel du road novel et du road movie.

Reste à présenter notre corpus « allemand ». Nous ne pouvons prétendre travailler sur le road movie sans réserver une place importante à l'œuvre de Wim Wenders, dont les différentes productions, tout au long de sa carrière, ont permis au genre cinématographique d'explorer de nouvelles directions – témoignant notamment de sa grande malléabilité et de sa capacité à s'adapter à de nouveaux contextes culturels. C'est la raison pour laquelle nous accorderons une grande attention à deux films de jeunesse du réalisateur, à la fois par intérêt personnel et en raison de la richesse du propos qui y est développé : nous voulons parler d'*Alice in den Städten* (1974) et d'*Im Lauf der Zeit* (1976), les premier et dernier volets de sa trilogie de l'errance. Ces deux œuvres feront chacune l'objet d'un long commentaire et nous permettront d'évoquer spécifiquement les problématiques liées à la culture allemande. Il sera également accordé une place importante à *Paris, Texas* (1984) en raison de sa richesse symbolique. Nous aurons par ailleurs l'occasion d'embrasser du

regard ses autres films de la route : *Falsche Bewegung* (1975), deuxième volet de la trilogie et sorte d'adaptation du Bildungsroman, mais également, *Bis ans Ender der Welt* (1991), *Lisbon Story* (1994) ainsi que *Don't Come Knocking* (2005), son dernier road movie en date. Il nous semble en effet pertinent de considérer son œuvre de la route comme un tout, compte-tenu des nombreuses passerelles érigées par Wenders entre ses différents opus.

Le cinéma de Wenders est par ailleurs à mettre en relation avec la littérature de l'autrichien Peter Handke, son collaborateur de longue date, et il nous semble que ces deux œuvres doivent être étudiées de concert : en raison tout d'abord de cet intérêt commun qu'ont les deux artistes pour le thème de l'errance ; en raison également des nombreuses collaborations survenues entre les deux hommes ; en raison, enfin, des correspondances possibles entre littérature et cinéma, puisque les textes de Handke ont pu servir de base aux films réalisés par Wenders : en effet, c'est ensemble qu'ils donnent naissance à *Falsche Bewegung*, Handke ayant signé l'adaptation du *Wilhelm Meister* de Goethe pour l'écran. C'est pourquoi nous nous proposons de consacrer une partie de notre travail à *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, un road novel de l'auteur autrichien dont l'intérêt réside principalement dans son rapport à un roman de Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, qui en vient à constituer un hypotexte. Comme pour *Continental Drift*, nous verrons que l'articulation au sein d'une même entité de ces deux œuvres littéraires permet de mettre au jour l'une des propriétés fondamentales à nos yeux du récit de la route.

Signalons enfin que, à des fins de comparaison et dans le but de faire surgir avec plus d'acuité les spécificités du road novel et du road movie, nous serons amené à évoquer d'autres œuvres de l'errance représentatives de différents courants : *Le conte du Graal* de Chrétien de Troyes pour le roman de chevalerie, *La vie de Lazarillo de Tormes* (1554) pour le récit picaresque, *Les années d'apprentissage de Willhelm Meister* de Goethe (1795) pour le Bildungsroman, mais peut-être avant tout *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck et son adaptation à l'écran par John Ford, en raison de son appartenance aux deux médias considérés mais surtout à cause de sa grande proximité avec les œuvres à l'étude. C'est en

effet à partir de l'analyse de ce monument de la littérature et du cinéma américains qu'il nous sera donné de mettre en évidence quelques-unes des propriétés fondamentales du récit de la route.

Au détour de cet inventaire, nous constatons que, quoiqu'emblématiques de différentes traditions, toutes les œuvres précitées sont marquées par la prédominance du chronotope de la route, autour duquel elles se structurent. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'analyser la façon dont s'exprime le chronotope de la route dans le road novel et le road movie et de mesurer l'évolution de son rôle et des modalités de son expression depuis ses manifestations dans d'autres récits d'errance.

Chapitre II Le chronotope de la route

Comme le laisse entrevoir l'appellation attribuée à cette forme de récit, la route constitue, pour les différents spécialistes du sujet, le principal élément caractéristique du road movie et du road novel. Ainsi, dans un article consacré à l'influence d'Edward Hopper sur l'imagerie du genre cinématographique, Anne Hurault-Paupe considère que « tout road movie est un film dont l'esthétique et la diégèse sont dominées et déterminées par le fait que les personnages entreprennent ou ont entrepris un périple sur la route (quel que soit le véhicule)[144]. » L'entrée « Road movie » du *Dictionnaire cinématographique* de Vincent Pinel adopte un axe de lecture similaire, tout en apportant quelques précisions : « Le road movie, écrit-il, exploite le thème traditionnel de la route : il exprime une quête, un désir d'espace, de découvertes, de rencontres nouvelles. Le récit se cale sur les sinuosités d'un parcours initiatique, ce qui lui confère une grande liberté de composition et de ton[145]. » Ici, la route n'est plus seulement une thématique mais devient un élément structurant, dans la mesure où son tracé et les péripéties qu'elle génère modèlent le déroulement de l'intrigue. De la même façon, Walter Moser pose la route comme un fondement essentiel du road movie mais aussi de son pendant littéraire : « Le chemin, la route, *the road*, élément constitutif du road movie ainsi que du *road novel*, est à la fois une figure très ancienne et sa réalisation matérielle et technique dans le contexte de la civilisation de l'automobile[146]. » Cette définition permet d'ancrer le récit de la route dans un contexte précis, marqué notamment par le développement de l'industrie. Enfin, c'est encore la route – en creux, cette fois, par l'intermédiaire de la voiture – qui semble primordiale dans la détermination de ce que Ronald Primeau nomme plus largement « road narrative » : « American road

---

[144] Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », p. 86.
[145] Vincent Pinel, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, p. 191.
[146] Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 11.

narratives are fiction and nonfiction books by Americans who travel by car throughout the country either on a quest or simply to get away[147]. »

Même si ces différentes propositions demandent à être nuancées (et elles le sont le plus souvent, au sein même des ouvrages ici mentionnés), voire discutées, elles ont le mérite de poser d'emblée un élément de distinction entre le récit de la route en général et d'autres formes de romans ou de films d'aventures, tels que ceux qui se déroulent exclusivement en mer, par exemple, ou dans des contrées vierges et encore peu explorées (comme la jungle, le désert ou même le cosmos). À la suite des auteurs que nous venons de citer – et de façon quelque peu tautologique – nous posons donc la route comme le premier élément fondamental et structurant… du récit de la route. Or, parce qu'elle induit un parcours de l'espace dans un laps de temps déterminé et réalise cette « fusion des indices spatiaux et temporels[148] » appelée par Bakhtine, la route constitue un chronotope, que l'auteur identifie déjà comme l'un des plus importants de l'histoire de la littérature. Nous nous proposons donc, dans un premier temps, d'en présenter les particularités telles qu'établies par Bakhtine dans son essai, avant d'examiner en détail la manière dont il s'actualise dans le récit de la route. Nous verrons par la suite que le chronotope de la route joue un rôle capital dans la structuration du road novel et du road movie, et qu'il définit un ensemble de sous-chronotopes aussi fondamentaux pour la détermation de ce type de récit.

I. Le chronotope de la route selon Bakhtine

À la suite d'une brève introduction destinée à présenter le concept envisagé, le troisième volet d'*Esthétique et théorie du roman*, intitulé « Formes du temps et du chronotope dans le roman », se propose de mettre en lumière le fonctionnement du chronotope « à partir de

[147] Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1.
[148] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

l'évolution des diverses variantes du genre romanesque en Europe[149] ». Ainsi, les neuf premières sections qui constituent cet essai consistent en l'analyse de textes représentatifs de l'histoire littéraire – du « roman grec » à Rabelais, sans oublier quelques incursions dans les siècles ultérieurs – et en l'identification des principaux chronotopes qui les caractérisent. S'il arrive qu'un chronotope se rapporte aux œuvres d'un seul et même auteur (Bakhtine introduit le chronotope « rabelaisien », par exemple) ou à un sous-genre romanesque particulier (le chronotope du « monde des merveilles dans le temps de l'aventure » détermine ainsi précisément le roman de chevalerie), il en est un qui revient de façon récurrente au fil des analyses : il s'agit du chronotope de la route, mentionné dès la première étude dévolue au roman grec, et qui réapparaît dans la partie suivante, lorsqu'il est question d'Apulée et de Pétrone, avant de faire l'objet d'un développement spécifique dans la dernière section d'« Observations finales ». La pérennité de ce chronotope, qui semble traverser les âges et les diverses formes adoptées par le roman, tend à en faire un élément fondamental pour l'étude du récit, et il convient d'en préciser les traits distinctifs. Il appert tout d'abord que le chronotope de la route est intimement lié au thème de la rencontre, ce qui en constitue, pour Bakhtine, l'intérêt principal.

A. Le chronotope de la route et le thème de la rencontre

La première occurrence du chronotope de la route, dans l'essai de Bakhtine, intervient dès le chapitre d'ouverture consacré à l'étude du roman grec, qui représente pour l'auteur le premier de trois types de romans antiques. Cette forme littéraire, aussi appelée « roman d'aventures et d'épreuves », rassemble un corpus d'œuvres composées entre le 2^{e} et le 6^{e} siècle de notre ère et se déroule selon ce que Bakhtine appelle « le temps des aventures » dans « un monde étranger »[150]. Pour exposer brièvement de quoi il retourne, le roman grec ainsi identifié met généralement en scène un couple de jeunes amants séparés par un enchaînement d'obstacles avant de se retrouver et de célébrer leur union. « Dans ce temps, écrit Bakhtine, rien ne change : le monde reste le même, l'existence biographique

[149] *Ibid*., p. 238.
[150] *Ibid*., p. 241.

des héros ne change pas davantage[151]. » Entre ces deux extrémités du récit, que sont la naissance d'un amour et sa légitimation par le mariage, se succèdent quantité d'épreuves qui surgissent comme gouvernées par le hasard. Le temps des aventures, tel qu'il se manifeste dans cette forme narrative, est ainsi « […] composé d'une série de brefs segments, correspondant à chaque aventure. […] Ces segments temporels sont introduits et s'entrecroisent par le truchement de ces mots spécifiques : "tout à coup", et "justement"[152]. » Bakhtine poursuit alors son analyse en évoquant l'existence de thèmes « spatio-temporels[153] » – au nombre desquels figure la rencontre – intervenant dans la composition du roman grec mais aussi d'œuvres littéraires représentatives de tous les genres (épique, dramatique, lyrique) et de toutes les époques. La rencontre, qui constitue en soi un chronotope – car « dans toute rencontre la définition temporelle ("au même moment") est inséparable de la définition spatiale ("au même endroit")[154] » – s'avère essentielle d'un point de vue narratif dans la mesure où autour d'elle peuvent s'élaborer les grandes étapes du récit : « Très souvent, en littérature, le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire[155]. » De fait, il est difficile de concevoir un récit qui ferait l'économie de la confrontation d'un sujet à l'altérité, qu'elle qu'en soit sa forme. Jean Douchet, auteur d'une conférence prononcée dans le cadre d'un colloque consacré au motif de la rencontre au cinéma, considère en effet que cette dernière constitue un « thème capital, puisqu'il semble impossible de mener un récit sans le fonder sur un système d'interférences que tisse le jeu simple ou multiple des rencontres. » et plus loin, il précise :

> L'évolution du récit à travers les âges et les cultures démontre que la totalité des récits sont fondés sur le rapport de l'un avec l'autre (humains, animaux, nature,

---

[151] *Ibid*., p. 243.
[152] *Ibid*., p. 244.
[153] *Ibid*., p. 248.
[154] *Ibid*., p. 248-249.
[155] *Ibid*., p. 249.

> objets, êtres mythiques, etc.). D'une rencontre va naître nécessairement une aventure, et cette aventure se doit de captiver le lecteur, l'auditeur ou le spectateur[156]…

La rencontre apparaît alors comme l'un des piliers fondamentaux du récit. Or, c'est dans le prolongement de ces considérations sur l'importance du thème de la rencontre que Bakhtine introduit le chronotope de la route. Il s'en explique plus loin en insistant sur le potentiel narratif – d'une infinie richesse – des voies de circulation :

> Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. […] En ce point se nouent et s'accomplissent les événements[157].

Parce qu'on y voit défiler quantité de personnes de toutes origines et mues par des obligations diverses, la route devient le lieu suprême de la confrontation à l'Autre : son parcours a pour effet d'abolir la distance qui sépare d'autrui et permet le contact. Or, l'existence pouvant elle-même être perçue comme une succession de rencontres (rappelons en effet que l'être humain n'a de commencement que par l'union du masculin et du féminin), la route est alors susceptible d'acquérir la valeur imagée de « chemin de la vie ».

B. La métaphore de la route comme « chemin de la vie »

La route se charge d'une dimension métaphorique en ce qu'elle matérialise le déroulement de l'existence à travers l'espace et le temps. Bakhtine s'en explique dans la deuxième section de « Formes du temps et du chronotope dans le roman » :

> Ici se réalise la métaphore du « chemin de la vie » […] La métaphore du « chemin de la vie », avec ses variantes, joue un grand rôle dans tous les aspects du folklore.

---

[156] Jean Douchet, « Rencontres perturbantes de l'homme et de toutes ses femmes. Sauve qui peut (la vie) (Jean-Luc Godard, 1980) » dans Jacques Aumont (dir.), *La rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 57-58.
[157] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 384-385.

> On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie[158].

Le langage courant porte les traces de cette vision de l'existence, et les courbes de la route servent souvent de métaphores pour évoquer les méandres de la vie : « "Choisir sa route", écrit Bakhtine, c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore[159]. » Plus loin, dans ses « Observations finales », Bakhtine ajoute : « Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : "le chemin de la vie", "prendre une nouvelle route", "faire fausse route", et ainsi de suite… Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c'est le cours du temps[160]. » Les formules de ce type sont légion. À cela nous pourrions ajouter d'autres expressions, telles que : « croiser la route de quelqu'un » ou encore « prendre un chemin de traverse » lorsqu'on s'éloigne de la « voie royale ». Quant au terme « déviance », qui caractérise parfois les héros de la route, il traduit littéralement le fait de s'écarter du chemin tracé et donc, symboliquement, de la norme. Une connotation morale et sociale est donc associée ici au thème de la route. Dans la lignée de ce qui vient d'être établi, le parcours de la route sert également à représenter le déroulement d'une vie entière : « Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, *les âges de la vie* : le jouvenceau s'en va, l'homme mûr revient. Les signes, le long de la route, sont ceux du destin, etc[161]. » La route, ses méandres et ses embûches apparaissent donc comme la manifestation spatiale de l'expérience et du vieillissement pour mener, ultimement, jusqu'à la mort – que l'on présente fréquemment comme étant le « bout du chemin ».

La route constitue ainsi l'un des chronotopes majeurs mis au jour par Bakhtine, en ce qu'il devient le lieu privilégié de la rencontre et permet de donner une vision imagée du cheminement de l'humanité à travers l'espace et le temps. Or nous allons voir qu'en raison

---

[158] *Ibid*., p. 269.
[159] *Ibid*.
[160] *Ibid*., p. 385.
[161] *Ibid*., p. 269.

de son extraordinaire malléabilité, il est en mesure de se décliner selon différentes formes, ce qui explique sans doute sa pérennité.

C. La malléabilité du chronotope de la route

Bakhtine rappelle dès le début de son argumentation que « l'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont directement bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties "en route"[162] ». Non seulement le chronotope de la route est récurrent, mais il finit par constituer un chronotope de base dans certaines œuvres littéraires et se trouve même à l'origine de catégories romanesques spécifiques. Dans le chapitre d'« Observations finales », Bakhtine retrace ainsi des siècles d'histoire littéraire profondément déterminés par ce chronotope. Du roman grec au roman picaresque espagnol et à son adaptation par Fielding et Defoe, en passant par le roman de chevalerie et le Bildungsroman, les exemples abondent d'œuvres où le chronotope de la route s'affirme comme un principe organisateur essentiel : « On comprend donc l'importance thématique de la route pour l'histoire du roman[163] », finit-il par conclure. Mais Bakhtine établit des nuances, montrant que la signification attribuée à la route et à la notion de hasard qu'elle implique est susceptible de varier d'un contexte à l'autre. Ainsi, la route empruntée par le personnage du *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach est fortement teintée de spiritualité (« le chemin réel pris par le héros pour se rendre à Montsalvat, devient insensiblement une métaphore de la route, du chemin de la vie, de l'âme, qui tantôt se rapproche de Dieu, tantôt s'en éloigne, selon les erreurs et les chutes du personnage et les occurrences survenues sur sa vraie route[164]. »), tandis que le chemin suivi par Don Quichotte est davantage caractérisé par l'écoulement d'un temps historique (« Cette route-là est profondément marquée par le cours du temps historique, par les empreintes et les signes de son écoulement, par les

[162] *Ibid*., p. 249.
[163] *Ibid*., p. 385.
[164] *Ibid*.

indices de l'époque[165]. »), et plus loin, Bakhtine perçoit un changement idéologique dans la représentation de la route au sein des romans de formation de Goethe (voir le chapitre I). Si Bakhtine se montre parfois elliptique dans l'établissement de ces nuances (comme nous l'avons mentionné plus haut), il faut simplement retenir que le chronotope de la route a su traverser le temps en raison de sa grande malléabilité et de ses capacités d'adaptation, qui lui permettent de traduire, au fil des âges, des valeurs caractéristiques de l'époque représentée. Il nous semble donc intéressant d'examiner, dans le prolongement de ces considérations, la représentation du chronotope de la route dans un corpus d'œuvres représentatives du road novel et du road movie, afin de parvenir à en énoncer les particularités. De là, nous serons à même d'évaluer la pertinence du chronotope de la route pour qualifier, à lui seul, le récit de la route dans son ensemble.

II. Spécificités du chronotope de la route dans le récit de la route

La lecture de l'essai de Bakhtine nous a ainsi permis de mettre en évidence l'importance du chronotope de la route dans l'histoire de la littérature. Ce dernier semble perdurer à travers les âges et les cultures, au point où il lui arrive parfois de gouverner l'existence de certaines formes romanesques spécifiques, qui s'organisent entièrement autour de lui. Il convient cependant de préciser que, quoiqu'omniprésent, le chronotope de la route est loin d'être univoque. Nous avons mentionné précédemment les quelques nuances apportées par Bakhtine attestant d'une sensible évolution de ce chronotope au fil des contextes envisagés. Michael V. Montgomery, qui consacre un essai à l'analyse chronotopique appliquée au champ cinématographique, insiste davantage encore sur cet aspect partiellement négligé par Bakhtine, en invitant à mieux situer les grands chronotopes identifiés dans un environnement culturel précis : « On the debit side, it is clear that we

[165] *Ibid*.

must strive to give Bakhtin's chronotopes the cultural specificity they lack[166]. » Dans la lignée de ce constat, nous nous proposons de mettre en évidence les manifestations spécifiques du chronotope de la route dans le road novel et le road movie, en insistant sur les évolutions survenues depuis l'apparition des autres littératures et cinémas de l'errance évoqués précédemment. Pour ce faire, nous nous appuierons sur l'analyse de l'espace et du temps dans deux œuvres majeures, qui nous semblent particulièrement représentatives du récit de la route et de ses possibles, à savoir : l'incontournable *On the Road* de Jack Kerouac pour ce qui est du roman, et *Im Lauf der Zeit* de Wim Wenders pour le cinéma – sans pour autant nous priver d'en appeler à d'autres exemples significatifs.

A. Du temps spatialisé

Avant toute chose, il nous revient d'expliquer le fonctionnement du chronotope de la route dans les récits qui nous intéressent, et pour ce faire, nous nous proposons de mettre en évidence l'existence d'une étroite relation entre temps et espace dans la représentation des différentes voies de communication empruntées par les personnages. La progression spatiale des protagonistes semble en effet s'accompagner d'un parcours temporel perceptible à travers le recours à un ensemble d'images : de fait, à bien des égards, la route fait généralement figure, dans les œuvres de notre corpus, de ligne du temps.

1. « Les indices du temps se découvrent dans l'espace »

Une scène-clé du road movie de Clint Eastwood intitulé *A Perfect World* nous permet de comprendre de quelle manière s'effectue la « fusion des indices spatio-temporels » appelée par Bakhtine afin de décrire les principes du concept de chronotope. Alors qu'il vient de s'évader du pénitencier où il purgeait une peine pour vol à main armée, Butch Haynes, incarné par Kevin Costner, protège sa fuite en kidnappant un petit garçon. Après s'être débarrassé du codétenu avec qui il s'était fait la belle parce qu'il représentait une menace pour l'enfant, le malfrat entreprend de gagner l'Alaska, tout en cherchant à échapper à ses poursuivants. Pendant qu'ils traversent le Texas à bord d'une voiture volée,

[166] Michael V. Montgomery, *Carnavals and Common Places*, p. 84.

Butch s'efforce d'éveiller la curiosité de son jeune passager en prétendant que leur véhicule ne serait autre qu'une machine à explorer le temps :

> You're looking at this bass-ackwards. This is a 20th century time machine. I'm the captain and you're the navigator. Out there [il pointe le pare-brise], that's the future. And back there [il se retourne vers l'arrière du véhicule], well, that's the past. If life's moving too slow, to project yourself into the future, you step on the gas right here. See ? And if you want to slow her down, you just step on the brake here, and you slow her down. [Butch immobilise le véhicule.] This is the present, Phillip. Enjoy it while it lasts. [Il redémarre.] Yes, sir, we're time-traveling through Texas.

L'automobile apparaît ici comme un curseur se promenant à vitesse variable sur la ligne du temps ; et parce que nul ne peut inverser son cours, il n'est jamais question pour les personnages de revenir en arrière – au mieux s'agit-il de stopper le véhicule pour jouir du moment présent : la route, comme le temps, se parcourt à sens unique ! L'État du Texas, que traversent l'homme et l'enfant, n'est plus alors considéré dans sa seule dimension spatiale mais devient l'expression même du temps. Les propos de Butch, quoique d'apparence simpliste, ont ainsi le pouvoir de mettre au jour les propriétés du chronotope de la route et expriment clairement la manière dont s'y manifeste la « matérialisation du temps dans l'espace[167] » définie par Bakhtine. Or, nous retrouvons dans l'ensemble des récits de notre corpus, à des degrés divers, cette même conception d'un itinéraire double, à la fois spatial et temporel, qui confirme la route dans sa valeur de chronotope.

De fait, cette vision de la route comme ligne du temps transparaît, par exemple, dans le choix du titre du film de Wenders qui nous intéresse plus particulièrement : *Im Lauf der Zeit*, qui signifie en français « Au fil du temps[168] », induit en effet l'idée que le temps et l'espace sont parcourus simultanément (nous verrons d'ailleurs ultérieurement que la tournée entreprise par les deux personnages le long de la frontière est-allemande peut se comprendre comme un voyage en anamnèse). Il est un autre road movie de Wenders, dont l'intitulé est porteur d'une ambiguïté analogue : *Bis ans Ende der Welt*, pourrait ainsi se traduire, indifféremment, par « Jusqu'au bout du monde » (le titre officiel adopté par les

---

[167] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 391.
[168] Le titre anglais du film, *King of the Road*, perd ainsi beaucoup de la signification originelle.

distributeurs francophones) mais aussi par « Jusqu'à la fin du monde », le terme « Ende » se chargeant, selon le point de vue envisagé, d'une connotation spatiale (le bout du monde se trouvant alors, métaphoriquement, aux antipodes) ou temporelle (la fin du monde constituant sa disparition dans l'Histoire)[169]. Et effectivement, les premières minutes du film propulsent le spectateur dans un futur proche, à un moment où la planète Terre pourrait connaître une catastrophe de grande ampleur susceptible de mener à sa désintégration. Un narrateur explique ainsi en voix off : « 1999 was the year the indian nuclear satellite went out of control. No one knew where it might land ; it sorted about the ozon layer, like a lethal bird of prey. The whole world was alarmed. » Cette peur « fin de siècle » amène les protagonistes du film à entreprendre un grand voyage jusqu'au cœur du désert australien et à tenter de perpétuer la mémoire du monde en enregistrant des images des contrées parcourues : là encore, la traversée de l'espace ne semble pas pouvoir se concevoir indépendamment d'un rapport au temps.

Quant au roman de Kerouac, *On the Road*, il abonde en passages où temps et espace en viennent à s'entremêler dans le parcours de la route. Ainsi par exemple, alors que Sal relate sa première grande expédition, il constate, dans une chambre miteuse d'une auberge de Des Moines : « I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future[170]. » La médiane, qui partage le continent américain en son milieu, apparaît également comme une sorte de ligne de démarcation venant trancher l'existence du personnage en un avant et un après. L'alter ego de Kerouac semble ne former plus qu'un avec le territoire traversé, et cette image revient à plusieurs reprises sous la plume de l'auteur, notamment dans cet extrait où Sal et Dean s'apprêtent à franchir la frontière mexicaine : « Behind us lay the whole of America and everything Dean and I had previously known about life, and life on the road. We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic. » Et plus loin, Dean professe :

---

[169] Cette fois, la traduction française du titre exige l'élimination d'une interprétation au profit de l'autre.
[170] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 15.

> Now, Sal, we're leaving everything behind us and entering a new and unknown phase of things. All the years and troubles and kicks – and now *this* ! so that we can safely think of nothing else and just go on ahead with our faces stuck out like this, you see, and understand the world as, really and genuinely speaking, other Americans haven't done before us[171].

Là encore est exprimée l'étroite association entre un espace géographique déterminé et le déroulement temporel de l'existence des personnages : le paysage qui se déploie devant l'automobile apparaît comme la promesse d'un avenir meilleur – voire d'un recommencement – pour les deux compagnons, tandis que les kilomètres avalés sont définitivement relégués dans le passé, en même temps qu'une ancienne façon, un peu cavalière, de mener leur vie.

Cette image d'une route qui sillonne l'espace tout en traversant le temps transparaît dans l'emploi d'un procédé cinématographique particulièrement significatif : il s'agit de l'insertion, dans le flux du voyage, de plans permettant d'embrasser le paysage simultanément par l'intermédiaire du pare-brise du véhicule et du rétroviseur. Laderman ne manque pas de noter la fréquence du recours à cette figure de style dans le road movie, ce qui tend à en faire l'un des poncifs du genre : « Another important road movie technique in the film is the use of faces reflected in the glass windshields and rearview mirrors of the car[172]. » L'intérêt de ce type de plan nous semble avant tout résider dans sa capacité à mettre en relation la vision d'un paysage défilant à rebours, sur la surface du miroir, et celle d'un paysage qui arrive inlassablement à la rencontre de l'automobiliste, à travers la transparence de la vitre. Ce mouvement double et inversé s'avère être une parfaite représentation de l'écoulement du temps, avec un passé insaisissable, s'éloignant à perte de vue, et un futur sans cesse sur le point d'advenir mais se dérobant toujours, plaçant le personnage dans l'entre-deux d'un présent perpétuel. *Im Lauf der Zeit* et bien d'autres road movies comportent ainsi plusieurs plans de ce type, mais c'est sans doute dans *Thelma and Louise* que le procédé cinématographique est le plus clairement exploité : après plusieurs jours de cavale, Thelma semble s'éveiller à la conscience de soi en contemplant le décor

---

[171] *Ibid*., p. 276.
[172] David Laderman, *Driving Visions*, p. 30.

naturel qui s'offre à sa vue (Fig. 1). La transparence du pare-brise permet d'anticiper le trajet à venir, tandis que le rétroviseur donne à voir le chemin parcouru. Passé et futur sont ainsi symboliquement réunis par un même cadrage dans leur fuite incessante, et seul le présent, en fin de compte, possède pour le personnage une quelconque réalité. Cette révélation conduit alors la jeune femme à agir en suivant ses pulsions du moment (braquage d'une station-service ; humiliation du camionneur indélicat, etc.), qui constituent à ses yeux sa véritable nature. L'affranchissement de la peur des conséquences (puisque l'avenir n'existe pas encore), mais aussi la libération vis-à-vis de son passé d'épouse docile (ce qu'elle n'est plus) lui permettent de donner libre cours à l'expression de son identité profonde qui s'actualise dans le présent.

Figure 1 : photogrammes extraits de *Thelma and Louise*, Ridley Scott

Comme nous avons eu l'occasion de le montrer à travers ces différents exemples, la traversée de l'espace par les héros de road novels et de road movies semble indissociable d'une exploration du temps, ce qui permet de confirmer la route dans sa valeur de chronotope. Certains moments charnières de l'existence des personnages (la prise de conscience de Thelma, la perspective d'une vie meilleure pour Sal et Dean, etc.) trouvent ainsi leur plus parfaite traduction dans une métaphore spatiale, qui s'apparente à celle du « chemin de la vie ». Cependant, nous observons quelques dissemblances dans l'expression de cette métaphore qui permettent d'établir une distinction entre le récit de la route et les œuvres de l'errance qui le précèdent. En effet, nous aurons l'occasion de montrer que, contrairement au roman picaresque ou encore au Bildungsroman, qui s'attachent à relater un pan important de l'existence d'un personnage au moment où celui-ci s'affranchit de

l'autorité parentale, le temps biographique se déploie, dans le road novel et le road movie, sur une période beaucoup plus restreinte, alors que le protagoniste a déjà gagné son autonomie depuis longtemps, ce qui constitue un premier élément de différenciation.

2. Une étape tardive dans le « chemin de la vie »

Bakhtine insiste sur la capacité du chronotope de la route à matérialiser les différents temps forts de l'existence : « Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, *les âges de la vie* : le jouvenceau s'en va, l'homme mûr revient[173]. » Ainsi, le chronotope de la route, avec ses intersections et ses bifurcations, permettrait de mettre en évidence, de façon imagée, les grandes étapes de la vie et les transformations qu'elles occasionnent chez les personnages. Et effectivement, il semblerait que les récits d'errance reposant essentiellement sur le chronotope de la route s'inscrivent pour la plupart dans le schéma narratif proposé : les personnages quittent dans leur prime jeunesse le domicile parental afin de se mesurer au monde et de devenir des hommes.

Le roman picaresque semble ainsi entièrement fondé sur cette séquence narrative. Alors qu'il s'efforce de déterminer les invariants de ce type de littérature, Didier Souiller insiste sur la permanence « d'une intrigue toujours semblable[174] » comportant, entre autres, une première section dévolue au récit de la naissance du picaro, suivie d'une partie consacrée à l'éducation – souvent très sommaire – du personnage, qui se termine inévitablement par la « fuite hors du milieu familial (en moyenne entre 9 et 14 ans) ». L'auteur précise : « Cette étape importante, qui marque vraiment le commencement du récit picaresque, s'accompagne de l'exaltation du sentiment de liberté et du désir de connaître le vaste monde[175]. » Et effectivement, *La vie de Lazarillo de Tormès*, qui constitue le premier modèle du récit picaresque, repose entièrement sur cette configuration narrative identifiée par Souiller : dans un chapitre inaugural, le personnage de Lazarillo retrace brièvement les

---

[173] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 269.
[174] Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Les Presses universitaires de France, Paris, 1980, p. 57.
[175] *Ibid*., p. 58.

circonstances de sa venue au monde et de son abandon par sa mère au profit d'un aveugle, dont il devient le guide :

> Ma naissance eut lieu dans la rivière Tormès, ce qui me valut mon surnom. […] Or, comme j'avais atteint l'âge de huit ans, mon père fut accusé de certaines saignées malicieusement faites aux sacs de ceux qui venaient moudre au moulin. […] [Ma mère] acheva d'élever mon petit frère jusqu'à ce qu'il sût marcher, et moi jusqu'à ce que je sois devenu un grand gaillard[176].

Les sections suivantes dépeignent alors ses démêlées avec ses maîtres successifs, jusqu'au terme de son ascension sociale, une fois qu'il est devenu crieur public. Le temps n'est pas toujours mesuré de façon très explicite et semble s'accélérer dans les derniers instants du récit, avec des chapitres de plus en plus brefs. Mais certaines indications disposées çà et là nous permettent de considérer qu'une période relativement longue s'est écoulée depuis le départ du jeune garçon hors du foyer. Il est ainsi précisé : « finalement, je demeurai avec ce cinquième maître près de *quatre mois*[177] », et plus loin : « je réussis si bien dans ce métier qu'au bout de *quatre ans* de travail, tenant un compte serré de mes gains, j'avais épargné de quoi me vêtir[178]. » Le récit permet donc de retracer une importante partie de la vie du personnage, ce qui fait écrire à Souiller : « Le *Lazarillo* pose d'emblée ce qui sera la condition essentielle de l'existence du roman picaresque : l'autobiographie fictive, doublée ici de l'adresse à un dédicataire puissant[179]. » Il s'agit bien, dans cette forme romanesque, de relater les grands moments de l'existence du picaro, depuis ses origines jusqu'au présent de la narration, alors que le vagabond semble être parvenu à s'insérer socialement.

Le Bildungsroman ou roman de formation semble répondre à une structure narrative relativement proche, avec le départ du personnage hors du foyer parental dans sa prime jeunesse et la description des étapes de son insertion sociale, qui s'achève quelques années plus tard. Dans sa préface au *Wilhelm Meister* de Goethe, Bernard Lortholary observe :

---

[176] Anonyme, *La vie de Lazarillo de Tormès*, trad. Bernard Sesé, Paris, Flammarion, coll. « Bilingue », 1994, p. 89-95.
[177] *Ibid.*, p. 219 (nous soulignons).
[178] *Ibid.*, p. 221 (nous soulignons).
[179] Didier Souiller, *Le roman picaresque*, p. 25.

> Au lieu que le roman en général mène son héros jusqu'à ce moment final de vérité où il se retourne – et le lecteur avec lui – sur toute son existence, où celle-ci se « transforme en destin » et prend un sens désormais irrévocable, le roman de formation s'arrête en quelque sorte à mi-chemin. De l'enfance ou de l'adolescence, il ne conduit pas son héros jusqu'à la fin de sa vie, mais seulement jusqu'au terme de sa jeunesse : au moment où il devient adulte, parvient à sa maturité, trouve sa place dans la société et arrête sa vision du monde[180].

À l'instar du roman picaresque, le Bildungsroman semble donc se focaliser sur les années décisives de l'existence de son personnage, au moment où ce dernier achève de forger son caractère. De fait, le roman de Goethe nous permet de suivre les transformations qui s'opèrent chez Wilhelm, depuis les instants de sa passion adolescente pour Marianne jusqu'au moment de son union avec Nathalie ; depuis les origines lointaines de son penchant pour la scène jusqu'à la concrétisation de son projet de diriger une troupe. Là encore, le temps du récit se dilue, embrassant une période relativement importante. Ainsi par exemple, une ellipse non négligeable, quoiqu'indéterminée, intervient entre le moment où Wilhelm est délaissé par Marianne et l'instant où il entreprend le voyage qui bouleversera son existence. Le narrateur émet un avertissement :

> Aussi n'allons-nous pas entraîner nos lecteurs dans le récit détaillé des tourments et de la détresse où s'abîma notre malheureux ami quand il vit ses espoirs et ses vœux si inopinément anéantis. *Nous préférons sauter quelques années* et le rejoindre en un moment où nous pouvons espérer le voir dans une sorte d'activité et de bien-être[181].

Là encore, le roman de Goethe accompagne son personnage sur plusieurs années et s'intéresse à une période charnière de la vie de Wilhelm, au moment où celui-ci parachève sa formation d'adulte. Ainsi, comme dans le roman picaresque, le Bildungsroman repose sur un temps biographique plutôt étiré, ce qui, nous allons le voir, contribue à le différencier du récit de la route au sens où nous l'entendons.

---

[180] Johann Wolfgang Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, préface de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 12. De la même manière, au sujet d'un autre Bildungsroman, Todd Kontje note : « We follow Agathon from childhood to maturity as he experiences love, war, and politics. ». Todd Kontje, *The German Bildungsroman : History of a National Genre*, Columbia, Camden House, 2005, p. 7.

[181] Johann Wolfgang Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, p. 114 (nous soulignons).

Alors qu'il se penche sur les aspects définitoires du genre cinématographique qui nous intéresse, Moser rappelle à quel point le roman de formation, tel que nous venons de le dépeindre à travers cette brève évocation de *Wilhelm Meister*, a pu : « servir de modèle au road movie : le jeune héros, souvent rebelle et poussé par des désirs ambitieux, commence par quitter la maison paternelle pour se trouver, pendant ses années de formation, balloté par les événements imprévisibles que lui réserve le grand monde[182]. » Cependant, si nous retrouvons dans le récit de la route cette même démarche initiatique, la séquence temporelle développée dans le roman de formation n'y est pas reprise telle quelle. Nous observons en effet un certain nombre d'ajustements qui témoignent de la forme spécifique du « chemin de la vie » développée dans le road novel et le road movie.

Alors que le roman picaresque ou le Bildungsroman mettent en scène des héros masculins (et parfois quelques femmes, comme Moll Flanders, par exemple) dans leur jeune âge, quittant pour la première fois le domicile parental afin de se mesurer au reste du monde, le récit de la route semble reposer davantage sur des personnages disposant d'une expérience de vie appréciable, lorsqu'ils n'ont pas déjà fondé leur propre famille et accédé à un certain statut social. À l'exception sans doute de Holly, l'héroïne encore adolescente de *Badlands*, ou de la jeune autostoppeuse qui accompagne, un temps, les pilotes de *Two-Lane Blacktop*, les personnages de road novel et de road movie ont depuis longtemps fait leurs premiers pas dans la vie d'adulte, et le récit de la route les cueille souvent à un autre moment charnière de leur existence : après un divorce (Sal Paradise débute son récit en précisant : « I first met Dean not long after my wife and I split up[183]. ») ou une séparation (on peut supposer que Robert l'orthophoniste, qui, dans les premiers plans d'*Im Lauf der Zeit*, déchire la photo d'une maison, vient probablement de vivre une rupture sentimentale), voire à la suite d'un veuvage (dans *Alice Doesn't Live Here Anymore*, une femme d'une quarantaine d'années prend la route avec son enfant après le décès de son mari et tente de refaire sa vie ; dans *About Schmidt* d'Alexander Payne, 2002, un homme vieillissant

---

[182] Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 19.
[183] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 1.

entreprend un voyage dans un véhicule récréatif à la suite du décès de sa femme). Dans les différents cas évoqués, ce n'est pas le domicile parental que délaissent les héros de la route, mais plutôt le domicile familial : celui qu'ils ont eux-mêmes contribué à fonder (nous y reviendrons dans le chapitre III). Les personnages de road novel et de road movie semblent par ailleurs avoir fait carrière : Kowalski, dans *Vanishing Point*, est un ancien pilote de course ayant, un temps, embrassé la profession de policier, tandis que les personnages de *Two-Lane Blacktop* fréquentent encore les circuits automobiles ; Jack Waterman, le protagoniste de *Volkswagen Blues*, est écrivain et le héros de *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille* de Handke est uniquement désigné par l'appellation de « pharmacien de Taxham », ce qui revient, finalement, à le réduire à sa fonction. Ainsi, en raison de leur situation matrimoniale ou professionnelle, les personnages de la route jouissent généralement d'une forme de reconnaissance sociale dès le début du récit, ce qui permet de les distinguer des jeunes protagonistes de romans picaresques ou de romans de formation ayant encore leurs preuves à faire.

Il arrive également de retrouver, dans le récit de la route, des personnages vieillissants : des œuvres telles que *The Straight Story*, *La brunante* (2007), *Harry and Tonto* (1974), mais aussi, en littérature, *De quoi t'ennuies-tu Évelyne ?* de Gabrielle Roy (1982) ou encore *The English Major* de Jim Harrison relatent ainsi le dernier voyage d'un homme ou d'une femme qui sait que ses jours sont comptés. Lorsqu'Alvin Straight, le héros du film de David Lynch, enfourche sa tondeuse à gazon, c'est pour retrouver son frère qui vient d'être victime d'une attaque cardiaque. Lui-même étant en très mauvaise santé, on imagine aisément que le voyage entrepris sera sans retour. D'ailleurs, significativement, le dernier arrêt effectué par Alvin avant d'atteindre son but l'amène à camper près d'un cimetière, adossé à une petite église. La discussion qu'il mène ce soir-là avec le prêtre, sous un ciel étoilé, prend alors les allures d'une ultime confession avant le « grand passage », et l'on comprend que la route empruntée par le personnage doit vraisemblablement le conduire à sa propre mort.

Comme en témoignent les différents exemples convoqués ici, le récit de la route bouleverse le schéma traditionnel du récit d'errance dans lequel un jeune homme quitte le domicile paternel pour faire son apprentissage de la vie avant de jouir de la reconnaissance de ses pairs et de s'insérer dans la société. Dans le road novel et le road movie, la piqûre de l'errance intervient plus tard dans le cheminement personnel des protagonistes, alors que ces derniers ont déjà passé depuis plus ou moins longtemps le cap de l'âge adulte, marqué notamment par un affranchissement de l'autorité parentale, une autonomie financière et, selon les cas, la fondation d'un foyer. En cela – et il s'agit d'une première différence notoire – le récit de la route s'inscrit, chronologiquement, à la suite des récits d'errance que nous venons de présenter, et s'intéresse plus particulièrement à ce qu'il advient des personnages une fois parachevé leur mouvement d'ascension ou d'insertion sociale.

D'autre part, nous remarquons que le récit de la route s'étire sur une période de temps beaucoup plus restreinte, allant de quelques jours à quelques mois. Compte-tenu de la fréquence des ellipses dans le road novel et le road movie (nous y reviendrons sous peu), il est difficile de mesurer avec précision le temps s'écoulant d'un bout à l'autre des aventures relatées. Quelques indices disséminés çà et là nous permettent cependant de nous en faire une idée. Ainsi, il est mentionné par exemple dans *The Straight Story* que le vieil Alvin est parti de chez lui le 5 septembre et se trouve, le 8 octobre, à près de 100 kilomètres de sa destination. Dans *On the Road*, chacun des 4 grands voyages qui composent le récit se déploie sur quelques semaines (le premier recouvre la période allant de juillet à octobre 1947, les deux voyages suivants durent un nombre indéterminé de semaines, et le dernier périple commence au printemps 1950 pour s'achever à l'automne de la même année), séparés les uns des autres par des ellipses d'ampleur variable. Il est à noter que l'ensemble du récit couvre au total une période d'un peu plus de 3 ans, ce qui représente une exception dans notre corpus, dont les œuvres se déroulent selon un temps généralement beaucoup plus ramassé. Enfin, le voyage de Robert et Bruno dans *Im Lauf der Zeit* s'étire sur à peine quelques jours, et quels que soient le nombre et la durée des ellipses du film, le voyage n'aura pas excédé le temps d'un été, qui coïncide avec celui de la tournée des cinémas

effectuée par le projectionniste ambulant. Le récit de la route se déploie donc sur une période relativement resserrée : on ne donne présente les personnages qu'à un moment charnière (divorce, approche de la mort, remise en question, etc.) de leur existence, sans retracer la totalité de leur parcours. En ce sens, on ne cherche pas tant, dans le road novel et le road movie, à représenter l'intégralité du « chemin de la vie » qu'un moment de crise particulièrement significatif dans la vie des personnages.

Avec leur forme plus ramassée et leur temps biographique plus condensé, le road novel et le road movie se distinguent donc d'autres récits d'errance se structurant autour du chronotope de la route. On n'y représente plus le jouvenceau entrant dans l'âge adulte après une longue série d'étapes, mais plutôt des personnages mûrs et établis, qui rencontrent, à un moment de leur existence, de nouvelles épreuves déterminantes les amenant à embrasser une vie vagabonde. *Bien plus, le récit de la route présente une forme d'inversion par rapport aux autres récits d'errance* : alors que ces derniers témoignent d'un mouvement de déprise par rapport au domicile parental, on observe, dans le road novel et le road movie, une forme de régression vers les origines, qu'accompagne un sentiment de perte et de nostalgie. La route mène alors bien souvent les personnages sur les traces de leurs ancêtres et de leurs racines, ce qui les conduit parfois à renouer des liens, souvent distendus, entre les membres d'une même lignée. Cette thématique familiale et même, pourrait-on dire, générationnelle, se trouve au cœur de l'œuvre cinématographique de Wenders, et connaît son expression la plus concluante dans son film *Im Lauf der Zeit*, entièrement construit autour du rapport à la mémoire et à la question identitaire. L'errance des personnages qui y est dépeinte s'apparente alors à un voyage en anamnèse.

3. Un parcours spatial et mémoriel : *Im Lauf der Zeit*

Nous avons pu observer, à travers les exemples précédents, que le mouvement dans l'espace, tel qu'il se présente dans le récit de la route, se double manifestement d'une progression dans le temps : les personnages, à bord de leur véhicule, semblent littéralement en marche vers leur propre avenir, ce qui est particulièrement perceptible dans un film comme *The Straight Story*, où le vieillard, pressentant l'approche de sa mort, prend le

volant de sa tondeuse pour une ultime virée à travers l'Amérique. Cependant, la progression vers le futur s'accompagne, paradoxalement, d'une forme de régression temporelle, par le truchement de la mémoire – ce qui renvoie bien évidemment à l'image couplée du pare-brise et du rétroviseur, dont nous avons dit plus haut qu'elle constituait l'un des poncifs de ce type de récit. La route amène les personnages à renouer avec leur histoire personnelle, que ce soit en traversant le « pays natal », en suivant les traces d'un parent perdu de vue depuis longtemps, ou en ressuscitant le souvenir d'épisodes marquants de leur jeunesse : le parcours physique se double ainsi d'un parcours mnésique, qui ramène les personnages aux origines et permet de consolider les liens entre les générations.

Ce « retour vers le passé » se manifeste tout d'abord à travers le thème de la quête familiale, qui marque la grande majorité des récits d'errance et ce, dès la publication d'*On the Road* en 1957. Le roman de Kerouac se présente en effet, en filigrane, comme la recherche du père disparu de Dean Moriarty – ce vagabond devenu légendaire, qui a laissé sa marque sur l'ensemble du continent américain et que l'on croit reconnaître sous les traits de tous les hobos croisés en route : « Dean was very quiet and preoccupied, looking at the old bums in the saloon that reminded him of his father. "I think he's in Denver – this time we must absolutely find him, he may be in County Jail, he may be around Larimer Street again, but he's to be found. Agreed ?"[184] ». La traversée du territoire entraîne ainsi immanquablement la résurgence du souvenir de la figure paternelle. De fait, alors que les deux routards filent en direction de New York et que Dean atteint finalement l'état d'extase qu'il appelle le *it*, le jeune homme se remémore une anecdote de son enfance : « NOW, I have IT – I have to tell you the time my father and I and a pisspoor bum from Larimer Street took a trip to Nebraska in the middle of the depression to sell flyswatters[185]. » L'anamnèse semble ainsi s'originer dans le parcours même de la route. Malheureusement, le récit de Sal se termine par un constat d'échec, dans la mesure où la quête du père n'aboutit jamais réellement, comme le laisse entrevoir l'ultime phrase du roman : « I think

[184] *Ibid*., p. 191.
[185] *Ibid*., p. 208.

of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty[186]. » Le fait de clore le roman par l'évocation de cette figure paternelle insaisissable nous semble extrêmement révélateur de l'importance de cette quête des origines pour les deux personnages et, plus largement, pour le récit de la route, dont *On the Road* constitue, rappelons-le, l'acte de naissance. On peut sans doute reconnaître dans cette thématique, à l'instar de Walid Al Khachab, l'expression d'une perte de repères liée au contexte d'après-guerre. Alors qu'il s'interroge sur la notion d'identité et d'unité nationale dans un road movie sud-américain de Solanas, Al Khachab relie la question de la recherche du père à celle de notre société contemporaine à la poursuite de ses propres valeurs. Il écrit : « Mais *Le Voyage* paraît moins une recherche d'identité, une quête de latinité, comme le propose Solanas, qu'une quête de la figure paternelle. La production du territoire et celle de l'identité sont inextricablement liées à la quête du père[187]. » Il élabore sa pensée, en s'appuyant sur Althusser : « Selon le philosophe, écrit-il, l'absence du père signale un déséquilibre né d'une chute d'un ordre moral représenté par le père, ou bien d'une transformation des systèmes de valeur[188]. » Le récit de la route appartenant en propre à ce contexte d'après Seconde Guerre mondiale marqué par la fin des certitudes, il n'est pas étonnant d'y observer la récurrence de ce motif de la quête paternelle.

La recherche du père, ou, plus généralement d'une figure tutélaire (dans *Volkswagen Blues*, Jack Waterman traverse le continent Américain afin de retrouver son grand frère, significativement nommé Théo, dont il a perdu la trace depuis des années) semble ainsi déterminante dans une majorité de road novels, mais aussi au cinéma, dans le road movie – quoique de façon parfois plus subtile ou anecdotique dans les premiers opus du genre. Ainsi par exemple, sans représenter directement la figure paternelle, *Easy Rider* inscrit les deux personnages de Wyatt et Billy dans la lignée des pères fondateurs de la nation américaine, notamment à travers une scène où les jeunes gens prennent part au repas

---

[186] *Ibid*., p. 307.
[187] Walid El Khachab, « Le road movie interculturel comme voyage mystique : *Le voyage* de Fernando Solanas », dans Walter Moser (dir.), *CiNéMAS*, vol. 18, n^{os} 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008, p. 134.
[188] *Ibid*., p. 132-133.

d'une famille de fermiers traditionnels qui renvoie à l'époque du western voir l'analyse détaillée de cette séquence dans le chapitre IV). Plus manifestement, dans *Five Easy Pieces*, le personnage incarné par Jack Nicholson est amené à revenir auprès des siens au moment de la mort de son père, alors qu'il semble avoir renié, il y a longtemps, ses origines bourgeoises. Cette thématique de la quête du père, en germe dans les premiers road movies, acquiert cependant une importance capitale à partir du milieu des années 1970, avec les premiers films de Wenders, pour devenir depuis lors un élément caractéristique du récit de la route. Nous nous proposons donc, dans les lignes qui suivent et à travers l'étude d'*Im Lauf der Zeit*, d'examiner la façon dont s'entremêlent parcours de l'espace et retour aux origines, notamment par l'intermédiaire de la mémoire.

En transposant en sol allemand ce genre cinématographique américain par excellence qu'est le road movie, Wenders amène le récit de la route sur le terrain de la quête nationale et familiale, ce qui semble traduire les questionnements identitaires de toute une époque. *Im lauf der zeit*, le troisième volet de sa trilogie de l'errance, est sans doute son film le plus abouti en tant qu'il synthétise à lui seul l'ensemble des problématiques qui ont été, et qui seront ultérieurement, abordées par le cinéaste dans la totalité de son œuvre. S'appuyant sur un scénario original, et se déployant le long du Rideau de fer, il présente en Noir et Blanc et dans une infinie lenteur le parcours de deux hommes réunis par accident : Bruno, un projectionniste ambulant, sillonne l'Allemagne à bord de son camion au gré d'une tournée des cinémas de campagne, tandis que Robert, orthophoniste et écrivain en panne d'inspiration, se lance à tort et à travers, à bord de sa Coccinelle Volkswagen, dans une course effrénée, vraisemblablement à la suite d'une rupture amoureuse. Privé de son véhicule qu'il a précipité dans un fleuve-frontière – l'Elbe – sous le regard amusé de Bruno, Robert finit par se joindre au projectionniste et l'accompagne dans son périple. Le voyage entrepris par les deux hommes est alors ponctué de plongées successives dans des lieux de mémoire, dévoilant au passage des souvenirs personnels ou des éléments du passé récent de

l'Allemagne, comme si, plus que de progresser dans l'espace, il s'agissait avant tout pour les deux personnages de remonter le cours du temps.

La traversée de l'Allemagne effectuée par les protagonistes d'*Im Lauf der Zeit* ressemble en effet, métaphoriquement, à un voyage dans le passé, rendu possible par le truchement de la mémoire. De fait, plusieurs éléments, dans le film de Wenders, attestent de l'importance du temps, qui semble parfois jouer un rôle structurant pour l'espace. Nous pensons particulièrement à une scène au cours de laquelle Robert consulte la carte routière et relève quelques noms de villages insolites : « *Toterman* », que l'on peut traduire par « homme mort » ; « *Machtlos* », qui signifie littéralement « impuissant », ou encore « *Friedlos* » dont la signification littérale, « sans paix », équivaut en quelque sorte à « en guerre ». Ces toponymes attestent de violences survenues jadis, et même si, on peut le supposer, les villages dont il est question sont probablement plus anciens, leurs noms entrent en résonnance avec les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, dont le souvenir est constamment présent pour chacun des protagonistes du film. Il semblerait donc que les événements historiques aient une prise directe sur le territoire, et qu'ils laissent leurs cicatrices sous forme de toponymes, réveillant constamment la mémoire d'une souffrance passée. Le temps est donc ici littéralement gravé dans l'espace. Mais l'histoire nationale, dans l'œuvre de Wenders, est intimement entremêlée à l'histoire personnelle, et ce sont aussi des lieux intimes que revisitent les personnages par l'intermédiaire de leur mémoire.

Bakhtine écrit au sujet du chronotope de la route : « […] arrêtons-nous à un trait fort important, commun à toutes les variantes énumérées : *la route traverse le pays natal,* et non *un monde exotique et inconnu*[189]. » Et effectivement, dans le road novel ou le road movie, il arrive que le voyage ramène les personnages sur les lieux mêmes de leur enfance. Ainsi, Robert, délaissant momentanément son compagnon de fortune, retourne dans l'imprimerie familiale afin de s'expliquer avec son père, qu'il n'a pas revu depuis dix ans. Quant à Bruno, il entraîne Robert avec lui jusqu'à son ancienne demeure dissimulée sur une île au

[189] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 386.

milieu d'un fleuve. Et tandis qu'ils pénètrent chacun dans la maison où ils ont grandi, les personnages semblent ressentir les émotions d'alors, aussi vives, aussi violentes, comme si le temps s'était figé dans ces sanctuaires de la mémoire : la rage de Robert à l'égard de son père éclate sans retenue, restée intacte après dix années, et Bruno sanglote comme un enfant devant son coffre à trésors. La route, dans *Im Lauf der Zeit*, traverse ainsi le pays natal, et le parcours mnésique vient se superposer au parcours spatial, chaque lieu rencontré étant associé, dans l'esprit des personnages, à un moment précis de leur existence.

Cette exploration d'un passé, à la fois national et personnel, s'avère essentielle pour ces individus en quête de leur identité, car il semblerait en effet qu'une rupture survenue dans la transmission d'une mémoire familiale et collective soit à l'origine du mal-être existentiel des personnages. Le voyage agit alors comme un révélateur de cette rupture et permet aux personnages de se réconcilier avec un passé douloureux, qu'ils doivent affronter afin de se reconstruire. Ainsi, nous observons que les protagonistes d'*Im Lauf der Zeit* accompagnent chaque moment de leur existence de chansons anglo-saxonnes telles que *Just like Eddie* ou encore *King of the Road*, ce qui fait dire à Robert que « les américains ont colonisé notre subconscient ». En effet, il semblerait que les références à la culture américaine se soient en quelque sorte substituées aux éléments de la culture allemande dans la mémoire de celle qu'on appelle la « génération des fils », c'est-à-dire cette génération constituée des hommes et des femmes nés en Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale[190]. Dans ce contexte où la « génération des pères », ayant laissé advenir le nazisme, n'a rien d'autre à transmettre à ses enfants que la honte et un profond sentiment de culpabilité, l'Amérique victorieuse apporte une mythologie rassurante et porteuse d'espoir. Les personnages qui peuplent l'univers de Wenders, refusant un héritage trop lourd à porter pour le remplacer par les symboles d'une Amérique opulente, finissent ainsi par perdre leur véritable identité au profit d'un mythe, avec tout ce qu'il comporte de duperie et d'artifice. La mémoire de cette génération trouve alors sa plus pure expression métaphorique dans le

[190] Wenders, qui a vu le jour en 1945, se souvient de son pays occupé par les Américains à la libération. Il raconte sa fascination pour la culture apportée par les soldats américains en poste. Cette fascination se traduit dans ses films par une référence constante à l'Amérique, que ce soit à travers les paysages (*Paris, Texas*), les personnages (Nicholas Ray) ou encore les genres auxquels il fait référence (le film noir, le road movie).

Blockhaus que Robert et Bruno découvrent un soir, au hasard de leur errance : cet abri abandonné en pleine campagne, qui sépare le bloc de l'Ouest du bloc de l'Est, ramène les deux personnages à une époque où des soldats américains tenaient encore le poste frontière. Tout y est demeuré intact : des lits de camp, des photos de pin-up épinglées sur les murs, et les différents vestiges d'une vie de caserne, comme si les occupants du Blockhaus étaient partis à la hâte sans s'encombrer du superflu. À la lueur d'une bougie, les deux personnages parcourent du regard les parois intérieures du bâtiment, recouvertes de graffitis laissés par des soldats américains désœuvrés : « Colorado, Fort Worth, Texas ! Terrace Oates, Indiana ! ». C'est toute une géographie de l'Amérique qui est ici cartographiée, et ce refuge au milieu de nulle part fait figure de microcosme, de version miniature d'une Amérique fantasmée. Ce baraquement en sol allemand jonché des débris et des symboles de la culture américaine de masse, comme une boîte crânienne surdimensionnée, devient en quelque sorte la représentation du subconscient de cette génération, qui a préféré oublier les éléments de sa véritable Histoire au profit d'une mythologie apaisante, mais qui ne peut en aucun cas lui tenir lieu d'identité. Cependant, les personnages réalisent que, pour recouvrer le sentiment de plénitude qui leur fait défaut, ils doivent se départir de cette culture de pacotille et accepter cette mémoire intolérable qui leur est léguée en héritage.

Les souvenirs douloureux qui affectent les personnages d'*Im Lauf der Zeit* pourraient en quelque sorte se résumer à un conflit de génération : nous apprenons en effet que Bruno a perdu son père à la guerre, et cette case vide dans son arbre généalogique témoigne d'une absence de transmission de mémoire, probable source de son mal-être et de son errance. Dans le cas de Robert, c'est un différend qui a entraîné une rupture entre le père et le fils pendant près de dix ans. Revenant sur les lieux de son enfance, Robert retrouve son géniteur et lui exprime tous ses griefs en rédigeant à son intention un texte vindicatif évoquant les diverses fautes jadis commises à l'égard de sa mère. Le voyage entrepris par les deux protagonistes leur permet donc cette confrontation avec un passé personnel houleux. Or, renouer avec le père, qu'il ait été victime ou bourreau, équivaut sans doute, dans ce cas précis, à se réconcilier avec la société tout entière, dans la mesure où le

parcours personnel des représentants de cette génération est indissociable de l'Histoire de la patrie[191]. Cette réconciliation passe peut-être alors avant tout par une réappropriation des symboles collectifs, ce qui est représenté à plusieurs reprises dans le film de Wenders. Ainsi par exemple, la jeune ouvreuse que rencontre Bruno près des autos tamponneuses porte sous sa veste une bougie à l'effigie d'Adolf Hitler. Elle plaisante alors en évoquant « le feu du Fürher » et désamorce par le rire une situation potentiellement embarrassante. Plus significativement encore, lorsqu'il présente à un projectionniste débutant la Croix de Malte – ce petit élément du projecteur qui permet de créer l'impression du mouvement – Bruno en fait le symbole du cinéma dans son ensemble en proclamant : « Sans cette petite chose-là, il n'y aurait pas d'industrie cinématographique ! 24 fois par seconde, elle fait avancer le film d'un cran ». Or, faut-il le rappeler, la Croix de Malte, au titre d'ancienne Croix de fer, est, dans l'imaginaire allemand, fortement associée au nazisme, qui a récupéré cette décoration militaire du 19^{e} siècle afin d'en faire l'un de ses insignes. Ce symbole nazi est ici vidé par Bruno de sa charge négative pour devenir l'emblème du cinéma, qui est toute sa vie. Les personnages du film de Wenders sont donc confrontés à la nécessité d'accepter le passé, aussi terrible soit-il, pour exister ; et pour ce faire, ils doivent se réapproprier, petit à petit, les éléments d'une mémoire collective. Il n'en va pas seulement de leur bien-être personnel, mais aussi de leur responsabilité à l'égard de la jeunesse, car il s'agit avant tout, pour ces personnages, d'assumer leur rôle de maillon dans la chaîne de transmission de la mémoire, et de devenir ainsi des médiateurs entre les générations.

Ce lien intergénérationnel transparaît essentiellement, dans *Im Lauf der Zeit,* par le truchement du cinéma, dont le mécanisme de diffusion devient en quelque sorte la métaphore de la transmission de la mémoire : en effet, si nous nous référons plus particulièrement aux scènes d'ouverture et de clôture du film, qui mettent Bruno en présence de deux personnages du troisième âge, nous observons que les salles de cinéma reposent entre les mains de la vieille génération. Et si l'on considère que le film est un

[191] Il est à noter que le terme « patrie » vient du latin « pater », qui signifie père. On retrouve la même étymologie en allemand, « Vaterland » trouvant son origine dans « Vater », qui signifie également « père ».

message, cette vieille génération incarne de ce fait l'instance productrice de mémoire. Dans une autre séquence où la salle de cinéma est symboliquement remplie d'enfants, ceux-ci sont assimilés, au titre de spectateurs, à l'instance réceptrice de cette mémoire. Quant à Bruno, en tant que projectionniste, en tant qu'opérateur, il est celui qui est amené à déclencher le processus de transmission du message mémoriel. Il est ainsi possible de dresser un parallèle entre le mécanisme de diffusion cinématographique et le mécanisme de transmission de la mémoire entre les générations, activé par un personnage servant de médiateur (Annexe 1). Cette transformation des personnages en médiateur a quelque chose de littéral dans *Im Lauf der Zeit*, dans la mesure où Robert et Bruno semblent chacun être l'incarnation d'un médium particulier : par sa profession de projectionniste, Bruno incarne évidemment le cinéma auquel il voue son existence ; quant au personnage de Robert, il est constamment associé à l'idée d'écriture, que ce soit au moyen de sa profession d'orthophoniste (qui le met là encore en contact avec des enfants) ou, plus particulièrement, à travers la rotative de l'imprimerie familiale, dont il se sert afin de régler ses comptes avec son père. Les personnages d'*Im Lauf der Zeit* sont donc des passeurs, qui transmettent la mémoire selon les modalités du médium auquel ils s'identifient[192].

À l'instar des personnages qu'ils exposent, les films de Wenders finissent par devenir eux-mêmes ces « médiateurs de la mémoire » évoqués précédemment, jouant à leur tour le rôle de maillon dans la chaîne de transmission de la culture allemande entre les générations. *Im Lauf der Zeit* présente en effet de fortes affinités avec le cinéma documentaire, auquel il emprunte ses décors naturels et sa recherche d'authenticité, notamment à travers l'anonymat de ses interprètes et la discrétion de sa mise en scène. D'ailleurs, Wenders admet volontiers le caractère documentaire de son film, dont il dit, dans une entrevue accordée à la revue *Positif* au moment de sa sortie, qu'il « pouvait être une sorte de document sur une dépression qu'il y a en ce moment – ou qu'il y a eu l'année dernière – en Allemagne. » Il ajoute :

---

[192] Signalons d'ailleurs que chaque personnage est amené à composer une œuvre de son cru : Robert réalise une page de journal, tandis que Bruno compose un film expérimental à partir de chutes de pellicules.

> Je voulais faire un film sur l'état de l'Allemagne au milieu des années 70, sans jamais en faire le sujet du film. Je trouve que c'est comme ça que l'on fait des films documentaires. Les seuls vrais films documentaires que l'on connaisse sur les USA sont ceux de Howard Hawks bien qu'il ne se soit jamais occupé de ça[193].

Wenders a donc pleinement conscience de documenter le réel, au point où il devient parfois difficile de faire la différence, dans le film, entre réalité et fiction. Que l'on pense, particulièrement, à la séquence d'ouverture, dans laquelle un gérant de salle de cinéma, dont on ne peut savoir avec certitude s'il est un comédien, se confie à la caméra dans un dispositif qui rappelle celui de l'entretien documentaire. On assiste littéralement, dans cette scène, à l'acte de transmission de la mémoire : celle d'un homme en fin de vie qui évoque son métier avec nostalgie au personnage de Bruno, et, à travers lui, à tous les représentants des générations futures qui auront la chance de visionner le film, ainsi devenu le véhicule du souvenir. Par les affinités qu'il entretient avec le documentaire, le film de Wenders devient alors lui-même un instrument de l'Histoire, en proposant une sorte d'état des lieux de la situation de l'industrie cinématographique allemande du milieu des années 1970.

Ainsi, *Im Lauf der Zeit*, tout comme les personnages qu'il dépeint, est amené à jouer le rôle de médiateur, assurant la continuité du flux mémoriel entre les générations ; et le road movie, en tant que cinéma de l'errance par excellence, devient alors pour Wenders l'instrument de représentation privilégié de l'acte de transmission de la mémoire et de la nécessité d'un retour aux origines. Effectivement, nous observons que les protagonistes de ses autres films de route aspirent eux aussi à renouer le lien entre les générations. Ainsi, la jeune héroïne d'*Alice in den Städten*, que sa mère abandonne à la garde d'un écrivain, Philip Winter, semble avoir tout oublié de son histoire : le nom de jeune fille de sa mère, la ville de résidence de sa grand-mère, et l'ensemble du récit va consister, pour le personnage de Winter, à raviver la mémoire de la fillette afin de l'aider à retrouver sa famille. Le Travis de *Paris, Texas* (1984), après un pèlerinage sur les terres où il aurait été conçu, réunit sa compagne et son fils, séparés depuis plusieurs années, avant de reprendre la route. Quant au personnage central de *Bis ans Ende der Welt* (1991), incarné par William Hurt, il rapporte à

---

[193] Voir entrevue accordée à Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, 1976, p. 28.

sa mère les images de ses proches éparpillés aux quatre coins du monde (notamment celles de sa fille et de sa petite-fille), qu'il a « mémorisées » pour elle et qu'il lui transmet à l'aide d'une machine destinée à rendre la vue aux aveugles : là encore, il revient au personnage principal de perpétuer la mémoire familiale par l'intermédiaire de l'image et du voyage. Le dernier road movie en date réalisé par Wenders, *Don't Come Knocking* (2006), apporte une forme de conclusion à son propos dans la mesure où ce sont les enfants, devenus grands, qui, cette fois-ci, sont amenés à partir seuls sur les routes à l'issue du film, prenant ainsi le relais de la génération précédente. Dans un geste symbolique, le père, héros de western vieillissant interprété par Sam Shepard, lance les clés de sa voiture à son fils qu'il vient à peine de retrouver, avant de regagner, contraint et forcé, le plateau de tournage d'où il s'était enfui. Le fils est ainsi prêt à partir, en compagnie de sa demi-sœur et de sa petite amie, sur la route de Wisdom, pour de nouvelles aventures – car c'est peut-être cela, la nécessité d'une errance, qui est en fin de compte transmise en héritage.

À la suite de Wenders, le road movie se charge ainsi d'une dimension mémorielle prépondérante et exploite le thème de la quête paternelle de façon beaucoup plus marquée. Des films de la route issus de toutes origines, tels que *Central do Brasil* de Walter Salles, *El Viaje* de Fernando Solanas, mais aussi *Le père de Gracile* de Lucie Lambert, ou encore *Je règle mon pas sur le pas de mon père* de Rémi Waterhouse, pour ne citer que quelques exemples, reposent entièrement sur ce prétexte narratif qui permet d'initier la traversée. La recherche est cependant susceptible de s'élargir à d'autres membres de la famille : un frère aîné (*The Straight Story*), une mère (*Erbsen auf halb sechs*, un film allemand postérieur à la chute du mur dans lequel la mère, installée en Russie, incarne la disparition du bloc de l'Est[194]), voire même un grand-père puis une grand-mère (*Le cou de la girafe*). Dans certains cas, la quête est dirigée vers la génération suivante : celle des fils (*Priscilla Queen of the Desert*, *Transamerica* de Duncan Tucker, 2005, et, indirectement, *Broken Flowers* dans lequel un homme rend visite à quatre de ses anciennes flammes à la recherche d'un

[194] En littérature également, comme le met en évidence Primeau à partir de l'étude de 3 romans qui sont *Anywhere but Here* de Mona Simpson, *Hearts* de Hilma Wolitzer et *Long Division* d'Anne Poiphe, et qui reposent sur l'approfondissement des liens mère-fille au cours d'un trajet en automobile.

fils qu'il aurait eu possiblement avec l'une d'entre elles). Quoi qu'il en soit, nous pouvons constater d'une manière générale que la route – désignée par Régis Debray comme étant « le plus élémentaire des médias[195] » – permet non seulement de relier entre elles des agglomérations, mais apparaît également, dans le road novel et le road movie, comme la matérialisation d'un lien familial qui demande à être révélé et consolidé. En rassemblant les générations, la route met en relation différentes temporalités, notamment par le truchement de la mémoire, et se confirme en cela comme chronotope. Reste à présent à interroger le rôle du chronotope de la route dans la structuration du récit : Bakhtine ne manque pas, en effet, de souligner la capacité de certains chronotopes, tel celui de la rencontre par exemple, à organiser le nœud ou le dénouement d'une intrigue. De fait, nous verrons dans les pages qui suivent que road novel et road movie se présentent comme une succession de segments narratifs qui s'organisent autour de l'espace et de la temporalité définis par la route.

B. Le chronotope de la route comme élément structurant

Contrairement au roman historique ou au péplum, dont le récit ramène les lecteurs et spectateurs à une période bien antérieure au présent de la réception, le road novel et le road movie sont généralement des œuvres « de leur temps ». Parce qu'ils s'attachent à dépeindre la société qui les a vus émerger, les récits de la route abolissent toute distance temporelle entre le public et les protagonistes de leurs intrigues, auxquels il devient dès lors plus facile de s'identifier. L'immédiateté de la route que nous avons mise en évidence précédemment s'exprime donc également par l'intermédiaire de cette forme de coïncidence entre le temps de la diégèse et celui de la réception. *Bonnie and Clyde*, que les critiques rattachent souvent à l'histoire du road movie au point d'en faire, avant *Easy Rider*, le premier opus du genre[196], constitue, nous semble-t-il, un cas à part, puisque le film d'Arthur Penn a pour cadre la Grande Dépression. À ce titre, nous aurions tendance à en faire un précurseur du road movie, même si nous relevons d'évidentes parentés avec les autres

---

[195] Régis Debray, « Rhapsodie pour la route », *Cahiers de médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 7

[196] Laderman en fait le précurseur du genre : « *Bonnie and Clyde* and *Easy Rider* are emblematic of this "real" road movie, and constitute its starting point. » David Laderman, *Driving Visions*, p. 44.

œuvres à l'étude[197]. Signalons également une seconde exception : il s'agit du road movie canadien de Tara Johns, intitulé *The Year Dolly Parton Was My Mom*, qui ramène le spectateur au cœur de l'Amérique du milieu des années 1970, soit plus de 35 ans en arrière. Cependant, le décalage temporel nous semble ici moins problématique, dans la mesure où le film renvoie à l'époque de la constitution du road movie en tant que genre. La famille dépeinte se nomme d'ailleurs Kowalski, vraisemblablement en référence au personnage de *Vanishing Point*. Peut-être alors pouvons-nous observer ici une forme d'auto-parodie de la part d'un genre cinématographique parvenu à maturité (nous y reviendrons). Le récit de la route se conjugue donc au présent, comme pour abolir toute distance entre le temps de la production et celui de la réception. Mais la célébration du temps présent transparaît avant tout à travers une narration qui emprunte aux formes de la succession. Nous allons voir que la construction du récit semble en effet suivre le fil du déplacement spatial et paraît entièrement modelée sur le tracé de la route.

1. Une structure narrative de la succession

a. Un récit chronologique

Alors que certains genres cinématographiques, tels que le film noir, se construisent traditionnellement autour d'une structure en flash-back[198], le récit de la route semble suivre scrupuleusement la chronologie des événements représentés : prolepses et analepses ne font généralement pas partie de l'esthétique du road novel et du road movie, qui se refusent le plus souvent à cette forme de jeu sur la temporalité. Ce choix se justifie dans la mesure où il s'agit, dans ces œuvres, de célébrer la jouissance du temps présent et le sentiment de liberté qu'elle induit. Il devient donc impératif de suivre le déroulement spatio-temporel imposé par le tracé de la route ; et même si, nous l'avons vu, le passé émerge régulièrement par le truchement de la mémoire, il est rarement « rejoué » sous les yeux des spectateurs.

---

[197] Sa production en marge des grands studios, de même que certains éléments thématiques, tels que la course-poursuite, le rapport à la loi, etc. permettent à certains critiques de considérer ce film comme un road movie.

[198] « […] the flash-backs caracteristic of noir ». Vivian Sobchack, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998, p. 163.

Il existe cependant quelques exceptions notoires sur lesquelles il convient de s'arrêter un instant. Ainsi par exemple, *Easy Rider* comporte certaines brèves incursions dans le futur, à travers la récurrence d'un plan qui vient entrecouper à quelques reprises – telle une image subliminale – le déroulement du récit. Il s'agit du tableau final, qui représente en plongée la moto de Wyatt en flammes sur le bas-côté de la route. Le recours au flash-forward annonce ici l'imminence de la mort des personnages et confère au film quelques accents tragiques, en laissant entendre que la quête de l'Amérique serait irrémédiablement vouée à l'échec. La chronologie du parcours n'en est cependant pas foncièrement affectée, dans la mesure où il ne s'agit que d'une prémonition, à l'image d'une vision de médium[199]. De la même manière, *On the Road*, qui se présente comme la relation chronologique d'une série de voyages déjà accomplis, comporte ponctuellement quelques prolepses. Dans l'exemple le plus représentatif, Sal anticipe le remboursement d'une dette contractée par Dean auprès de sa tante : « He promised to pay it back, and he actually did, exactly a year and a half later and to my aunt's pleased surprised[200]. » Ces allusions, aussi rares que rapides, n'ont là encore aucune incidence réelle sur le déroulement chronologique du récit de voyage et demeurent de l'ordre de l'anecdote.

Dans notre vaste corpus de récits de la route, *Vanishing Point* est sans doute le road movie qui malmène le plus la temporalité narrative, avec un récit reposant entièrement sur le principe de la rétrospection : les premières images représentent la construction d'un barrage de police à l'aide de véhicules de chantier. La Dodge Challenger de Kowalski manque de s'y fracasser, mais le pilote esquisse une manœuvre habile et déjoue le piège qui lui a été tendu. Il parvient à échapper provisoirement à ses poursuivants et se réfugie dans le désert, où il s'efforce de reprendre son souffle. Après un fondu au noir, un titre vient s'intercaler en lettres blanches : « Two days earlier », puis le film revient sur les circonstances qui ont conduit le personnage à lancer son pari, au cours d'une nuit à Denver,

---

[199] *The Rain People* de Coppola ou encore plus récemment *The Brown Bunny* de Vincent Gallo fonctionnent sur un principe similaire, avec l'insertion de brefs flash-backs, comme des éclairs de mémoire, qui affectent le personnage mais n'exercent pas d'incidence réelle sur le déroulement chronologique du récit.
[200] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 122.

ainsi que sur les différents moments de son expédition en direction de San Francisco, jusqu'à l'instant final de son suicide. D'autres flash-back de moindre ampleur viennent ponctuer le récit, donnant ainsi accès au passé de Kowalski et aux origines de son apparent détachement émotionnel : l'accident qui lui a coûté sa carrière de pilote automobile ; la perte d'innocence devant le comportement ignoble d'un collègue policier ; et surtout la disparition de la femme aimée lors d'une baignade en mer. Ces incursions directes dans la mémoire du personnage sont autant de respirations qui, certes, donnent accès à la psychologie du pilote mais qui, en contrepartie, cassent le rythme frénétique de la course et altèrent pour le moins la progression dramatique[201].

Easy Rider et *Vanishing Point*, nous insistons sur ce point, constituent de notables exceptions dans un vaste corpus de road novels et de road movies qui privilégient dans la grande majorité des cas une narration chronologique ininterrompue : la route et son déroulement s'imposent comme fil conducteur de la narration, à l'image du légendaire rouleau sur lequel Kerouac aurait dactylographié *On the Road*. Bien plus, nous allons voir que le récit de la route se présente comme une succession de segments narratifs qui s'organisent autour de l'espace et de la temporalité définis par la route.

b. Le mode de la succession

Alors qu'il cherche à identifier les propriétés d'un cinéma de la postmodernité, Laurent Jullier en vient à établir, par contraste, les caractéristiques du récit cinématographique classique. Reprenant à son compte les propos de Branigan, il considère ce dernier comme : « "une manière d'organiser les données spatiales et temporelles en chaîne d'événements liés par une relation de cause-à-effet, avec un début, un milieu et une fin […]." » Jullier conclut en précisant que : « Le concept de causalité est la clé de cette

[201] *Natural Born Killers* d'Oliver Stone joue également sur un éclatement de la temporalité. Ceci s'explique sans doute par l'effet de zapping recherché par le réalisateur et qui se traduit également par le recours à de multiples styles comme pour donner l'impression d'un changement de chaîne continuel (le passage de la couleur au noir et blanc ; l'intrusion de styles spécifiques tels que le soap opera ou le journal de nouvelles).

conception[202]. » Or, nous observons que les road movies qui s'accompagnent d'une intrigue criminelle reposent, la plupart du temps, sur une succession de péripéties relativement marquée de ce rapport de consécution. Par exemple, des films tels que *The Sugarland Express*, *The Getaway*, *Thelma and Louise*, et bien d'autres encore, s'ouvrent sur une action décisive (une évasion, un braquage, un meurtre, etc.), qui entraîne les personnages dans une cavale haletante, et les erreurs de parcours ont une incidence certaine sur la suite de l'histoire. Pour reprendre l'exemple du film de Ridley Scott, la rencontre de J.D., le cow-boy autostoppeur incarné par Brad Pitt, a des répercussions fatales sur le sort de Thelma et Louise : *parce que* les deux femmes acceptent de prendre le jeune homme à bord de leur véhicule, Thelma a le temps de succomber au charme de leur passager et de se laisser séduire. *En conséquence de quoi*, elle en vient à baisser sa garde et, devenue trop confiante, elle se laisse dérober, à l'issue d'une nuit d'amour, l'argent nécessaire à la cavale. *Parce que* les fugitives se retrouvent sans le sou, Thelma entreprend de braquer une station-service, ce qui la fait définitivement basculer du côté de la criminalité et annule toute possibilité de réhabilitation. La vidéo enregistrée par la caméra de surveillance de l'établissement *permet alors* de mettre la police sur les traces des fuyardes, ce qui *aboutit* à la fin tragique des deux femmes (Annexe 2). Tout s'enchaîne ici de façon logique, chaque geste s'inscrivant en réaction à une situation antérieure et venant modifier le cours des choses : c'est l'effet « boule neige » invoqué par Louise. On retrouve ici l'une des variantes du schéma de la « grande forme » décrit par Deleuze dans *L'image-mouvement*. S'intéressant à la structure du film d'Elia Kazan, qui retrace le parcours chaotique d'un personnage d'Anatolie jusqu'aux États-Unis, Deleuze explique :

> Une grande « tâche globale », SAS', se divise en « tâches locales », successives et continues (s1 a1 s2, s2 a2 s3…). Dans « *America, America* », chaque séquence a sa géographie, sa sociologie, sa psychologie, sa tonalité, sa situation qui dépend de l'action précédente, et qui va susciter une nouvelle action, entraînant à son tour le

[202] Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 100.

> héros dans la situation suivante, chaque fois par imprégnation et explosion, jusqu'à l'explosion finale (embrasser le quai de New-York)[203].

Cette structure narrative, si caractéristique du cinéma américain classique, semble gouverner la plupart des road movies reposant sur un récit à saveur criminelle, et sans doute peut-on y déceler l'influence du film de gangsters, genre hautement représentatif du système hollywoodien. Cependant, même dans cette forme hybride du road movie viennent s'insérer des épisodes qui n'ont, semble-t-il, aucune prise directe sur le reste de l'intrigue. Anne Hurault-Paupe remarque ainsi, au sujet du film de Ridley Scott : « Le trajet initial est donc perdu de vue et se transforme en un parcours : les héroïnes font certes un excès de vitesse, mais elles prennent aussi le temps de faire le plein d'alcool, ou encore de faire sauter le véhicule d'un camionneur lubrique qui les harcèle[204]. » De fait, *Thelma and Louise* multiplie les séquences indépendantes, qui introduisent une pause dans la cavale et n'ont pas de réelles répercussions sur la suite des aventures. Le récit semble donc comporter des moments plus ou moins gratuits, qui sont susceptibles de renseigner le spectateur sur la personnalité des protagonistes (ils permettent ici de mesurer le degré d'affirmation et d'émancipation des deux fugitives), sans pour autant s'insérer efficacement dans la chaîne événementielle. Le scénario hollywoodien classique semble donc ici miné de l'intérieur.

Cette forme d'« errance du récit » est encore plus manifeste dans des road movies dits « purs », pour reprendre l'expression de Walter Moser[205], dans lesquels les événements se succèdent le long de la route suivie, sans véritablement modifier le tracé du parcours. Ainsi par exemple, le personnage de *The Straight Story* est amené à faire diverses rencontres durant son périple : celle d'une adolescente fugueuse, qui partage son souper mais le quitte au petit matin ; celle d'un groupe de jeunes campeurs avec qui il se remémore sa jeunesse ; celle d'une conductrice rendue hystérique après avoir heurté un treizième cerf en l'espace de sept semaines, etc. Toutes ces confrontations avec autrui sont autant de

---

[203] Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 216.
[204] Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », p. 116.
[205] Moser parle d'une « version "pure" du road movie ». Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 17. Pour notre part, nous entendons par « road movies purs » des œuvres de la route « non mâtinées de film de gangsters ».

portraits individuels qui, une fois rassemblés, donnent à voir un certain visage (humoristique) de l'Amérique, mais qui n'infléchissent à aucun moment la course d'Alvin Straight en direction de son frère. En cela, le road movie se rapproche d'une catégorie spécifique que Kracauer, dans *Théorie du film*, présente comme des « films à épisodes » et qui, plutôt que de reposer sur un principe de cause à effet, privilégient une structure de la succession. Ceux-ci sont ainsi constitués d'« entités relativement autonomes, attachées comme les perles d'un collier de façon à atteindre à une certaine cohésion[206] ». S'interrogeant sur la façon dont sont reliées entre elles les différentes séquences dans ce type de films, Kracauer constate : « L'histoire qu'ils relatent résulte de leur succession même. Cela nous donne inévitablement l'impression qu'ils suivent un cours étrangement dépourvu de but et de direction ; comme s'ils étaient à la dérive, portés par des courants mystérieux[207]. » Et rapportant les propos d'Henri Agel, il précise : « "Voici les faits qui glissent et s'ajoutent les uns aux autres sans autre enchaînement que les circonstances. […] tout paraît s'enchaîner au hasard, sans nulle logique, sans nulle nécessité[208]." » Les épisodes ainsi définis présentent donc une forme d'indépendance les uns par rapport aux autres, et n'ont pas de prise directe sur la suite des choses. Cette structure narrative, que l'on pourrait qualifier de souple, serait devenue l'une des marques d'un cinéma postmoderne : « la plupart des films-concerts, écrit Jullier, racontent des histoires minimales de façon souvent "a-causale" […] C'est pourquoi le récit dans le film-concert peut se permettre de musarder[209]. » Le hasard seul semblerait gouverner ici le déroulement de l'intrigue et expliquer le comportement et les choix des personnages représentés. Les événements s'enchaînent alors sans que ne soient établis de véritables rapports de cause à effet. Dans leur article intitulé « *Song of the Open Road.* Images de l'Amérique, visage du voyageur », Danièle Méaux et Philippe Antoine font de cette caractéristique narrative de la

---

[206] Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 362.
[207] *Ibid*., p. 366.
[208] *Ibid*.
[209] Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, p. 105-106.

succession, si représentative de la postmodernité, l'un des traits fondamentaux du récit de la route au cinéma mais aussi en littérature :

> Dans la narration, les liens de consécution qui existent entre les événements se doublent traditionnellement de rapports de causalité. À cette logique l'itinérance substitue une chronologie. […] les événements ne s'expliquent pas, ils s'enchaînent, rapportés à l'expérience du voyageur ; les scènes se suivent sur un mode paratactique[210].

Road novel et road movie se présentent à leurs yeux comme un « patchwork » d'épisodes disposés les uns à la suite des autres sans relation de causalité, suscités uniquement par la présence de la route, dont ils suivent le déroulement à travers l'espace et le temps.

Nous retrouvons ce système de « collage » dans *Im Lauf der Zeit*, où des scènes de différentes tonalités et sans lien apparent se succèdent le long du Rideau de Fer. D'ailleurs, le tournage du film lui-même mime en quelque sorte l'errance des deux personnages dépeints, puisque Wenders admet avoir procédé de façon chronologique : « Il n'y avait pas de scénario, il y avait seulement l'itinéraire. J'ai fait le voyage trois fois auparavant. […] Il y a juste deux ou trois scènes qui sont filmées plus tard, comme lorsqu'ils se séparent[211]. » Dans sa narration comme dans sa fabrication, *Im Lauf der Zeit* est ainsi entièrement déterminé par la route. Le film débute par la rencontre de deux trajectoires : celle, paisible et mesurée, de Bruno, le projectionniste ambulant, et celle, rapide et erratique, de Robert, l'orthophoniste à la dérive. Après avoir précipité sa Coccinelle Volkswagen dans l'Elbe, Robert se joint à Bruno dans sa tournée des cinémas le long de la frontière est-allemande. Suivent alors une série de séquences empruntant à différents genres cinématographiques et n'entretenant à première vue que très peu de rapports entre elles. Ainsi par exemple, la rencontre amoureuse entre Bruno et l'ouvreuse incarnée par Lisa Kreuzer s'inscrit dans la lignée du cinéma romantique. La séquence de retrouvailles entre Robert et son père

---

[210] Danièle Méaux et Philippe Antoine, « *Song of the Open Road*. Images de l'Amérique, visages du voyageur », p. 173.

[211] Hubert Niogret, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 28. Dans une autre entrevue, Monte Hellman précise que le tournage de *Two-Lane Blacktop* respectait lui aussi la chronologie et l'itinéraire suivi par les deux personnages : « Le Nouveau Mexique n'est pas l'Oklahoma, au point que je n'ai jamais utilisé une scène hors de son contexte géographique, et je n'ai jamais interverti les séquences dans *Two-Lane Blacktop*. » Michel Ciment, « Entretien avec Monte Hellman », *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 57.

s'apparente au drame, avec ses éclats de violence verbale et physique. Alors qu'ils s'apprêtent à projeter un film devant une salle remplie d'enfants, Bruno et Robert s'adonnent à des pitreries en ombres chinoises, dans la plus pure tradition du burlesque. Les séquences d'ouverture et de clôture, enfin, au cours desquelles Bruno s'entretient avec des gérants de salle de cinéma, présentent, quant à elles, de forts aspects documentaires. Chaque séquence ainsi définie semble se charger d'une atmosphère particulière qui entre en contraste avec le reste du film, et n'a *a priori* aucune incidence sur la suite du parcours des personnages : la rencontre amoureuse se termine dans les larmes, sans promesses de retrouvailles, tandis que Robert et son père se quittent en silence, après une brève accolade. Plus manifestement encore, la relation entre Robert et Bruno s'interrompt sans une explication, à l'exception d'un message énigmatique cloué à la porte du bunker, que le projectionniste découvre au petit matin. Le film s'achève comme il a commencé : au croisement de deux voies qui, cette fois, s'éloignent l'une de l'autre, indéfiniment. On le voit, si la rencontre favorise une forme d'évolution psychologique chez les personnages – chez Robert en particulier – les événements les plus significatifs n'infléchissent par réellement le cours des choses : imperturbablement, Bruno poursuit sa tournée.

Les différentes séquences qui constituent le récit de la route au sens où nous l'entendons s'enchaînent ainsi sans effets de liaison, selon un style que nous pourrions qualifier de « paratactique ». Nous avons vu que la chronologie, dans le récit de la route, pouvait se substituer à une chaîne de causalité, ce qui transparaît notamment, en littérature, par l'absence d'une syntaxe forte : les phrases, brèves et cinglantes, semblent mises bout à bout sans véritable liant, en dehors de marqueurs temporels. Ce style paratactique se déploie, par exemple, dans le paragraphe d'ouverture du chapitre 14 d'*On the Road*, dans lequel Sal relate en quelques phrases son voyage à travers plusieurs États :

> At dawn my bus was zooming across the Arizona desert – Indio, Blythe, Salome (where she danced) ; the great dry stretches leading to Mexican mountains in the south. Then we swung north to the Arizona mountains, Flagstaff, clifftowns. […] In inky night we crossed New Mexico ; at gray dawn it was Dalhart, Texas ; in the bleak Sunday afternoon we rode through one Oklahoma flat-town after another ; at

> night-fall it was Kansas. The bus roared on. I was going home in October. Everybody goes home in October[212].

Cet extrait représentatif abonde en accumulations, mais aussi en déictiques (« at dawn », « then », « in inky night », « at gray dawn », « in the bleak Sunday afternoon », « at night-fall »), qui témoignent d'une certaine accélération du récit : en un bref segment textuel sont en effet évoqués plusieurs milliers de kilomètres. Ce style reconnaissable dans sa densité et son intensité est caractéristique de ce que Kerouac appelle le roman Beat et traduit sans doute la perception exaltée d'un monde qui vient s'écraser par intermittences contre le pare-brise d'une automobile filant à vive allure. Les phrases de Kerouac sont des impressions jetées sur le papier, chacune remplacée par une autre, plus fraîche et plus forte, qui annule la précédente et capte toute l'attention. La parataxe sert alors à restituer la successivité fulgurante de ces impressions.

Au cinéma, l'effet paratactique est produit par certains effets de montage. Ainsi, si l'on reprend le déroulement d'*Im Lauf der Zeit*, on remarque que les séquences sont le plus souvent agencées entre elles par l'intermédiaire d'un fondu au noir, qui devient la marque de l'écoulement du temps entre les différents moments représentés. Dans *Esthétique du film*, les auteurs énoncent les fonctions de ce type de montage : « Pour donner un exemple très classique, on sait ainsi que la figure dite "fondu enchaîné" marque précisément, la plupart du temps, un enchaînement entre deux épisodes différents d'un film[213]. » Ainsi, avec le fondu enchaîné – et *a fortiori* avec le fondu au noir, qui abolit tout contact direct entre deux segments narratifs – il n'y a pas syntaxe, puisqu'on ne cherche pas à établir un lien logique entre les scènes (comme on le ferait, par exemple, en reprenant un élément visuel ou sonore, qui viendrait chevaucher les deux séquences ainsi mises en relation), mais plutôt parataxe, dans la mesure où les épisodes sont disposés les uns à la suite des autres mais également clairement séparés par une ellipse. Il en est ainsi, par exemple, de la scène où Robert et Bruno dorment ensemble dans le camion pour la première fois, ou encore de la

---

[212] Jack Kerouac, *On the Road,* p. 103.
[213] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Fac cinéma », 1994, p. 47.

séquence dans laquelle les deux compagnons arpentent la maison d'enfance de Bruno : chacun de ces moments se clôt par un fondu au noir, qui dissocie autant qu'il enchaîne les différentes mésaventures. Quant à l'épisode burlesque dans le cinéma, il s'achève par un balayage vertical de droite à gauche, la nouvelle scène « chassant » littéralement la précédente[214]. Chaque séquence constitue ainsi une tranche de vie autonome, une entité séparée des autres par un saut temporel exprimé par l'intermédiaire d'un montage en fondu.

Le récit, dans le road novel et le road movie, se calque ainsi sur le déroulement de la route : des saynètes de tonalités diverses se suivent le long de la bande d'asphalte de façon paratactique, sans véritablement s'inscrire dans un rapport de cause à effet, mais s'insèrent naturellement dans la continuité spatio-temporelle du voyage. Or nous allons voir que l'épisodicité, si caractéristique du cinéma et du roman de la route, est susceptible d'évoluer en sérialité, dans la mesure où, en l'absence de véritable dénouement, il devient possible d'ajouter de nouvelles tranches de vie au substrat initial, bien au-delà des marges du récit. La fin ouverte, qui caractérise une partie des œuvres à l'étude, permet en effet d'« enfiler » les épisodes les uns à la suite des autres, « comme les perles d'un collier ».

c. Affinités du récit de la route avec la sérialité

Walter Moser, qui s'intéresse plus particulièrement à la structure narrative du road movie, considère que le récit, dans ce genre cinématographique, comporte nécessairement une fin ouverte :

> C'est que, dans la version « pure » du road movie, s'ajoute un troisième élément : *to hit the road again*. C'est cette reprise du mouvement, qui est une réaffirmation du geste initial, qui marque la « véritable » fin du road movie. […] Le road movie

[214] Une variante de ce système d'enchaînement pourrait être le montage par « clignotement » que l'on observe dans *Easy Rider*. Cette figure de style, empruntée à Godard dans *Week-end*, assure la transition entre deux moments narratifs en faisant alterner de façon rapide le dernier plan d'une séquence et le premier de celle qui suit. Dans *Two-Lane Blacktop*, enfin, comme dans bien d'autres road movies, les transitions se font imperceptibles : les séquences se succèdent sans relation apparente ni effets de séparation appuyés. Là encore, c'est la parataxe qui prévaut, la chronologie prenant le pas sur la relation de consécution.

> aurait donc en principe une fin ouverte qui, en répétant la déprise, réaffirme le mouvement libérateur[215].

Et plus loin, il élabore son argument en établissant une différence entre le road movie et le film d'aventure plus « classique » :

> En général, le road movie n'est pas qu'un récit de voyage, dans la mesure où la figure du voyage délimite les imprévus du déplacement entre un point de départ et un point d'arrivée stables. […] Normalement, le protagoniste du road movie ne revient pas à son point de départ, puisque, à la fin du film, il reprend la route, souvent vers une destination inconnue[216].

Ce propos demande à être nuancé, dans la mesure où – nous aurons l'occasion de le voir au cours du chapitre IV – la présence d'une fin ouverte ne constitue nullement une règle : il est en effet de nombreux road novels et road movies où le personnage principal revient à la vie sédentaire à l'issue de son périple, ou, dans certains cas, trouve la mort au bout du chemin. Cependant, cette forme d'errance infinie évoquée par Moser semble caractériser une partie des récits de la route, notamment les films de Wenders, qui s'achèvent invariablement par le constat de l'impossibilité d'un retour à la sédentarité[217]. Ainsi, nous l'avons vu, le récit d'*Im Lauf der Zeit* est laissé comme en suspens, puisque dans l'avant-dernière séquence, les deux personnages principaux se séparent afin de poursuivre leur voie individuellement. Dans une série de plans particulièrement riches de significations, leurs itinéraires, en camion et en train, se croisent littéralement avant de diverger indéfiniment (Fig. 2). Puis Bruno, le projectionniste ambulant, continue seul sa tournée des cinémas de campagne, dont nous ne connaîtrons pas l'issue. Il en va de même pour Travis, dans *Paris, Texas*, qui, après avoir ramené son fils auprès de sa mère biologique, reprend le volant de son pick-up dans le dernier plan du film, pour une destination inconnue ; les protagonistes d'*Alice in den Städten*, enfin, ne termineront pas non plus leur voyage, dans la mesure où le train qui

---

[215] Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 17.
[216] *Ibid*., p. 19-20.
[217] Les road movies de Wenders prennent généralement le récit « en route », alors que l'un ou l'autre des personnages a déjà rompu avec sa vie sédentaire.

doit les transporter jusqu'à la mère de la fillette, est présenté, dans un ultime plan aérien, filant à pleine vitesse à travers la campagne sans jamais parvenir à destination.

Figure 2 : photogramme extrait d'*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders

De la sorte, le réalisateur semble, paradoxalement, « immobiliser les personnages dans la mobilité » et traduit en cela le sentiment de *restlessness* qui caractérise en propre la culture américaine – à laquelle il doit beaucoup. La route semble ici ne jamais devoir connaître d'interruption. Ainsi, en raison de la récurrence de ce type de fin « ouverte », le récit de la route présente des affinités certaines avec le format sériel : l'absence de réel dénouement peut en effet donner lieu à l'élaboration d'épisodes s'enchaînant à l'infini. Or nous allons voir que la sérialité constitue justement l'une des particularités de cette forme de récit.

i. La sérialité du récit de la route en littérature

L'adoption d'une fin ouverte, telle que nous venons de la décrire, favorise l'expansion du récit au-delà de ses propres marges et donne lieu à une construction sérielle de l'œuvre qui, au lieu d'être contenue tout entière dans une seule entité, est susceptible de se décliner en plusieurs opus. Ainsi par exemple, *On the Road*, le « road novel originel »,

qui s'achève par la séparation de Sal Paradise et de Dean Moriarty, a bien failli faire l'objet d'une suite. Pour des motifs apparemment alimentaires, Kerouac envisage pendant un temps l'écriture d'un deuxième volet aux tribulations de son alter ego romanesque. Sa correspondance abondante témoigne de ce projet, qu'il formule plus spécifiquement à Malcolm Cowley, son éditeur aux Viking Press, dans une lettre de 1957 :

> Now I want to say, that after ROAD comes out and we be able to ascertain the situation, I can quite easily write another just like it, that is, on a typewriter in 3 weeks time with cup after cup of black coffee… The sequel to ROAD in fact, is all there, culminating in that suicide (was why I saved the suicide)… the story of Sal Paradise continuing to hitch hike and while Dean settles down to hectic marriage and picking up the threads of the others like Balloon etc. in the same vein of pure narrative report. […] The sequel to On the Road would also center on the great railroading days of Dean and Sal, a thing in itself… the plot's side issues include Balloon's accidental shooting of his wife, Carlo Marx erupting as the poet of SCREAM and the San Francisco school, etc. really a large ribald story and with those marvelous new characters… In fact I'm all hot to go at it right now[218].

Le récit d'*On the Road* retrace, en 1951, une série de voyages effectués par Jack Kerouac et Neal Cassady entre 1947 et 1950, répartis en cinq sections, et parfois séparés d'une ellipse de plusieurs mois. Il serait donc tout à fait envisageable d'imaginer la publication d'un second tome relatant les aventures ultérieures des deux compagnons de route. Malheureusement, même si l'œuvre intégrale de Kerouac doit se comprendre comme un tout, à l'image de la Comédie humaine de Balzac[219], *On the Road* n'a jamais donné lieu à l'écriture d'une véritable suite et le projet est resté lettre morte.

On retrouve toutefois ce format sériel, en littérature, sous la plume de John Updike, notamment, avec la série de quatre romans qu'il compose entre 1960 et 1990, relatant les aventures du même personnage principal, Harry Angstrom, surnommé Rabbit. Ainsi, avec *Rabbit, Run* (1960), *Rabbit Redux* (1971), *Rabbit is Rich* (1980) et *Rabbit at Rest* (1990),

---

[218] Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, Lettre à Malcolm Cowley du 8 mars 1957, p. 12-13. Le suicide évoqué est celui d'une ancienne petite amie de Dean.

[219] Dans une lettre du 4 juillet 1957 destinée à Malcolm Cowley, Kerouac dépeint sa Légende de Duluoz de la façon suivante : « It will fit right nice on one goodsized shelf after I'm gone ; a modern subjective Comédie humaine, a running Recherche du temps perdu ». *Ibid*., p. 48. Un livre comme *Satori à Paris* pourrait alors constituer un nouvel épisode sur la route, même si le pseudonyme de Sal Paradise n'y a pas été repris.

John Updike crée une sorte de saga retraçant les hésitations et incertitudes d'un américain moyen sur une période de 30 années, pour qui la fuite est devenu un art de vivre. Le premier volet de la tétralogie, qu'Updike dépeint comme un « roman beatnik » est ainsi conçu comme une « réponse et une réplique au roman de Kerouac ». Il précise : « Je me suis efforcé de situer le problème dans la perspective de la classe moyenne, ce que Kerouac ne fait pas[220]. » Le roman d'Updike s'inscrit donc dans la lignée du road novel, et c'est comme tel qu'il est analysé par Dickstein. Toutefois, l'errance proprement dite constitue plutôt l'arrière-plan d'une intrigue sociale, et, plus que la route, c'est le foyer abandonné qui semble davantage intéresser l'auteur, comme il le précise dans une entrevue accordée en 1969 : « *Rabbit, Run* was meant to be a realistic demonstration of what happens when a young American family man goes on the road : the people left behind get hurt[221]. » La route finit ainsi par se « diluer », d'un épisode à l'autre, pour ne constituer, au bout du compte, qu'un élément bien secondaire du récit, et ce n'est plus tant l'errance que le personnage d'Angstrom qui permet d'assurer la cohérence de l'ensemble.

Au Québec, la sérialité du road novel est assumée – et même revendiquée – dans la tétralogie de François Barcelo sous-titrée « Les aventures des Benjamin Tardif ». Cette saga, composée sur une période de quatorze ans, et dont les romans sont respectivement intitulés *Nulle part au Texas* (1989), *Ailleurs en Arizona* (1991), *Pas tout à fait en Californie* (1992) et *Route barrée en Montérégie* (2003), s'attache à suivre, non sans humour, le parcours d'un même trio de personnages, équipés d'un Westfalia, qu'ils promènent à travers le continent américain, de la côte Ouest jusqu'au Québec. Les indices de la sérialité sont ici multiples et particulièrement évidents : la proximité entre les différents intitulés, qui associent chacun un lieu géographique bien déterminé (le Texas, l'Arizona, etc.) à un lieu subjectif et approximatif (ailleurs, pas tout à fait, etc.) ; le sous-titre attribué à l'ensemble, qui permet de lire les romans comme les quatre composantes d'une œuvre plus vaste ; le numéro « IV » assigné au quatrième et dernier volet, sur la

---

[220] John Updike, *Cœur de lièvre*, trad. Jean Rosenthal, Présentation du roman par Liliane Kerjan Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. I-II.
[221] Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 109.

couverture, ainsi que le mot « fin » qui se détache en caractères majuscules au bas de la dernière page de l'ultime volume : tous ces éléments trahissent une indéniable parenté entre les différents opus. La sérialité est rendue possible par l'ouverture du récit, qui commence et s'achève systématiquement sur la route : ainsi par exemple, *Nulle part au Texas* débute significativement par la phrase suivante : « Benjamin Tardif s'arrêta sur l'accotement sablonneux et laissa ronronner le moteur du Westfalia[222]. » et se clôt en ces termes : « Benjamin Tardif dut faire un effort surhumain pour se retenir de le pousser hors du véhicule en marche[223]. » Le voyage en Californie développé dans le troisième épisode y est d'ailleurs anticipé, même si dans l'entre-deux s'intercale une aventure en Arizona : « Allez monte ! […] On t'emmène en Californie[224] », s'exclame ainsi Soutinelle à l'endroit de son frère. Le schéma narratif se répète dans *Pas tout à fait en Californie*, qui commence et se termine en route, tout en annonçant la destination du prochain et dernier tome : « Par quel État on doit passer pour rentrer à Montréal[225]? » demande Benjamin Tardif à ses passagers. La route assure ainsi la transition entre les différentes parties de l'ensemble. Le dernier roman de la série, en revanche, s'achève par l'installation définitive des personnages au Québec. La fin de l'errance marque donc significativement le terme de la saga.

L'épisodicité intrinsèque du road novel de même que l'adoption ponctuelle d'une fin ouverte ont ainsi occasionnellement pu donner lieu à la constitution d'œuvres littéraires se déclinant en plusieurs tomes. Or nous allons voir que cette propriété du récit de la route le rend particulièrement intéressant dans la perspective d'une adaptation télévisuelle.

ii. La sérialité du récit de la route à la télévision

Le récit de la route se prête ainsi exceptionnellement bien à la construction sérielle, qui permet l'ajout à l'infini de nouveaux épisodes. Le scénariste Stirling Silliphant et le producteur Herbert Leonard l'ont bien compris, eux qui, au tournant des années 1960, donnent naissance à un programme télévisé intitulé *Route 66* en lequel Kerouac ne peut

---

[222] François Barcelo, *Nulle part au Texas*, Montréal, Éditions Libre expression, 1989, p. 7.
[223] *Ibid*., p. 156.
[224] *Ibid*., p. 156.
[225] François Barcelo, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Éditions Libre expression, 1992, p. 177.

s'empêcher de reconnaître un avatar de son propre travail. Il déplore en effet, dans une lettre à Sterling Lord datée du 9 octobre 1961, le plagiat dont il aurait été victime : « Sterling, I feel that Route 66 and Al Zugsmith and all that represents the fact that my ideas are being lifted left and right, depriving me of maybe a million[226]. » Ainsi, la première « transposition » filmée d'*On the Road*, bien avant le film de Walter Salles sorti en 2012, apparaît sur le petit écran, ce qui chagrine beaucoup Kerouac[227], mais témoigne sans doute de cette affinité du récit de la route avec le format de fiction télévisuelle, principalement construite autour du principe de la sérialité – comme en témoignent les propos de John Fiske inspirés des travaux de Feuer :

> Feuer (1986) argues that television has produced and developped distinctive forms of narrative that invite what I have called « producerly » relations with the text. The series and the serial, which she characterizes as television's dominant narrative forms, are, she argues, inherently more open texts that the one-off, completed, closed narratives typical of the novel and film. The television serial, typified by the soap opera, departs from traditional narrative structure in a number of ways, the most obvious being the way that its many plots never reach a point of closure, and its absence of any originary state of equilibrium from which they departed[228].

C'est effectivement la perpétuation d'un déséquilibre, l'impossibilité d'un retour à la stabilité initiale[229], qui devient la marque du récit télévisuel, et l'on retrouve dans ce descriptif quelque chose de la structure ouverte d'*On the Road* évoquée précédemment.

---

[226] Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, p. 301.

[227] Dès l'écriture de son roman, Kerouac envisage une version cinématographique de son œuvre et imagine déjà le casting hollwoodien idéal, comme il s'en ouvre dans une lettre du 10 novembre 1955 adressée à Sterling Lord : « And if ROAD sells, naturally we can sell the rest, and you might even end up making pocket money outa me. I can see it now, Marlon Brando as Dean Moriarty and Montgomery Clift as Sal Paradise, in ON THE ROAD. $150,000… 15 percent for you, oops, I mean 10. » *Ibid*., p. 530. Malheureusement, Kerouac, qui avait déjà rencontré des difficultés pour éditer son roman, voit ses projets cinématographiques s'effriter, comme il s'en ouvre à sa future épouse, Stella Campas, dans une lettre du 13 février 1959 : « I didn't even sell On the Road to the movies yet, but the movies are coming out soon with big pictures using the same theme. So I lost out and won't be rich at all. » *Ibid*., p. 183. Les droits sont finalement acquis par un studio (« Besides On the Road is finally contracted for a movie, I'll get 5 percent of the budget when shooting starts, 5 percent of the budget when picture released, and then 5 percent of the net profits of the company […]. » *Ibid*., p. 365), mais le film ne sera pas réalisé du vivant de Kerouac.

[228] John Fiske, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, New York, Methuen & co, 1987, p. 144.

[229] Ou inversement, le retour à un état initial à la fin de chaque épisode, comme dans la série *The Simpsons*, où toute péripétie (mariage, maladie) est annulée par un retournement de situation à l'issue de l'aventure.

Ainsi, *Route 66*, qui connaîtra 4 saisons entre 1960 et 1964, repose sur la récurrence d'un même schéma narratif empruntant au roman de Kerouac et préfigurant le road movie. Chaque épisode constitue une entité close sur elle-même et relate l'errance d'un duo de jeunes gens – l'un, Buz, issu des classes populaires et l'autre, Tod, d'ascendance bourgeoise – qui sillonnent l'Amérique le long de la désormais mythique route 66 à bord de leur Chevrolet Corvette, et multiplient les rencontres de passage. L'histoire débute généralement (mais pas systématiquement) sur la route, par l'arrivée des voyageurs dans une communauté aux prises avec des difficultés d'ordres divers (une femme injustement accusée d'avoir tué un homme de sang froid ; une fratrie de fermiers menacée d'anéantissement par une sécheresse persistante, etc.). Progressivement, les personnages s'impliquent, plus ou moins activement, dans la vie des individus rencontrés, jusqu'à la disparition de leur problème[230] : Tod et Buz sont ainsi les « survenants » perpétuels – pour reprendre le titre d'un roman de Germaine Guèvremont – et leur qualité d'étrangers leur vaut, certes, parfois une forme de rejet de la part du groupe mais leur confère également, à travers leur point de vue extérieur sur les choses, une certaine autorité. Ils finissent alors par jouer le rôle de médiateurs, voire de catalyseurs dans la résolution des conflits : par leur truchement se rétablit le dialogue entre des partis antagonistes, et leur position intermédiaire leur permet en quelque sorte de renouer un lien social distendu. Une fois leur devoir accompli, les jeunes gens reprennent leur périple en direction de nouvelles épreuves, et l'épisode s'achève la plupart du temps comme il a commencé, c'est-à-dire sur la route.

En dépit d'une proximité certaine, la série se démarque cependant du modèle proposé par Kerouac, dans la mesure où le propos a été considérablement édulcoré pour une diffusion familiale : les deux héros de la série sont de véritables boy-scouts, toujours disposés à secourir la veuve et l'orphelin et à réparer les injustices dont ils sont les témoins. S'il leur arrive d'être séduits par une jeune femme croisée en chemin, leur sexualité fait

---

[230] Mark Alvey, qui consacre une étude à la série, note cependant l'extrême passivité des deux personnages, souvent spectateurs impuissants d'un drame se déroulant sous leurs yeux : « Tod and Buz are strictly narrative agents here. Manifesting a common trope of the series, the boys try to help, but ultimately have no real power, and thus no effect. » Mark Alvey, « Wanderlust and Wire Wheels. The Existential Search of Route 66 », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 147.

l'objet d'une chaste ellipse, et jamais ils ne sont représentés s'adonnant aux plaisirs des paradis artificiels. De plus, le voyage proprement dit est relégué à l'arrière-plan, au profit d'un récit d'aventures plutôt convenu et conforme aux productions grand-public, où claquent de temps en temps quelques coups de feu, s'échangent les coups de poings et se nouent de brèves idylles, le plus souvent sans lendemain. La quête identitaire, enfin, qui sert de prétexte au récit relève de l'accessoire, en dépit de brèves et éparses allusions au sentiment de *restlessness* qui caractérise les personnages. C'est au moment du prologue, lorsque les deux voyageurs sont encore sur la route avant de s'immiscer dans une communauté, que s'échangent les aphorismes – artificiellement plaqués – sur la condition humaine. Ainsi, par exemple, l'introduction de l'épisode *Three Sides*, diffusé lors de la première saison, donne lieu à l'échange suivant : Buz – « You've got status, You've got strings. You've got strings, You're a puppet. Who wants to be a puppet ? » Ce à quoi Tod répond, avec son sourire d'enfant de chœur : « We just don't belong anywhere ». Ces multiples tentatives d'auto-justification en provenance de personnages hyper-conscients de leur différence, sonnent faux à l'oreille du spectateur et traduisent une volonté peut-être trop appuyée de la part du scénariste d'en faire des rebelles – ce qu'ils ne sont manifestement pas : à travers leurs interventions constantes dans la vie des êtres qu'ils croisent, Buz et Tod ressemblent davantage à des chevaliers errants, redresseurs de torts au service de la communauté, qu'à de véritables marginaux en proie à des questionnements métaphysiques. En outre, le *happy end*, ou retour à l'équilibre systématique, qui caractérise chacun des épisodes de la série pris individuellement, vient en quelque sorte annuler l'effet de « suspension » que le scénario cherche à instaurer à travers la perpétuation de l'errance des personnages, et marque le retour des certitudes que l'on prétend pourtant éradiquer. On retrouve ainsi, dans la série de Leonard et Silliphant, la lettre du road movie sans l'esprit libre et rebelle qui caractérisera ce type de production audiovisuelle moins d'une décennie plus tard. Cependant, même si *Route 66*, ne brille pas par sa profondeur introspective, la série nous semble mériter toute notre attention en ce qu'elle reproduit efficacement le

schéma narratif du récit d'« errance perpétuelle », par lequel se succèdent des intrigues indépendantes, reliées entre elles par le motif de la route qui sert de fil conducteur[231].

iii. La sérialité du récit de la route au cinéma

Au cinéma, la sérialité semble plutôt symptomatique du film d'aventure à grand déploiement : le personnage d'Indiana Jones fait ainsi l'objet, à ce jour, de quatre opus, et l'on ne compte plus le nombre d'épisodes de *Rambo* [232] ! Le road movie, qui tient à la fois du cinéma commercial et du cinéma d'auteur, échappe quelque peu à la règle et ne donne pas lieu à une exploitation indéfinie, en dépit d'une structure particulièrement adaptée à l'exercice. On repère cependant les marques discrètes de la sérialité à l'intérieur même de certains road movies, comme ceux de Jim Jarmush par exemple, qui tiennent souvent du film à sketches. Ainsi, *Broken Flowers*, sa contribution la plus récente au genre, relate la quête d'un Don Juan vieillissant qui reçoit un jour une lettre d'une ancienne flamme. Celle-ci lui annonce qu'un fils serait né de leur union et qu'il serait présentement à la recherche de son père. Encouragé par son voisin, l'ancien séducteur interprété par Bill Murray part rencontrer les quatre femmes avec qui il a entretenu une liaison à l'époque afin de déterminer laquelle pourrait être l'auteur de la lettre. Ainsi, le film se construit à partir de ces rencontres avec ces anciennes compagnes dans quatre lieux différents. Les séquences sont séparées les unes des autres par un bref interlude en avion et/ou en automobile, accompagné des mêmes notes d'une musique langoureuse qui intervient comme un refrain entre différents couplets. Chaque rencontre constitue un épisode clos venant s'inscrire dans un ensemble plus vaste. Mais la répétition de certains détails (le motif des retrouvailles et du départ ; la recherche d'objets roses pouvant rappeler la couleur du papier à lettre de la missive reçue ; la question sur l'état matrimonial et les enfants, etc.) fait de ces épisodes

---

[231] Évoquons également une série française intitulée *La route* et diffusée en 1963. Il s'agit du récit en 15 épisodes du quotidien d'une équipe de routiers qui traversent la France afin de livrer leur marchandise. Cependant, contrairement à *Route 66*, il ne s'agit pas de plusieurs récits mis bout à bout mais d'une seule histoire morcelée, et chaque épisode ne constitue pas une entité indépendante. En cela, la série française se démarque du modèle du récit de la route et se maintient dans un format classique.

[232] Nous ne parlerons pas ici de la série des *Mad Max* initiée par George Miller (1979) dans la mesure où les films nous semblent plutôt se situer en marge du road movie.

quatre variations sur le même thème et confère une certaine unité à l'ensemble. La fin délibérément ouverte (puisqu'on ne sait pas, à l'issue des quatre rencontres, qui est réellement l'auteur de la lettre) laisse la place à une possible suite.

Strangers than Paradise, du même Jim Jarmush, se décline quant à lui en trois volets, au cœur desquels on retrouve le même trio de jeunes gens désabusés : Willie (auquel le saxophoniste John Lurie prête ses traits), sa cousine Eva récemment débarquée de Hongrie et son ami Eddie. Chaque sketch se déroule dans un lieu bien défini (New York pour le premier, Cleveland pour le deuxième et la Floride pour le dernier), et l'histoire qui y est développée est invariablement marquée par le thème de l'itinérance : ainsi, la première partie nous permet de découvrir Eva, fraîchement débarquée aux États-Unis mais qui demeure cloîtrée dans l'appartement new-yorkais sordide de son cousin avant de rejoindre sa tante à Cleveland. Le deuxième sketch relate la virée des deux amis après une escroquerie qui manque de mal tourner. Sur un coup de tête, ils décident de rendre visite à Eva et à la tante de Willie. Là encore, l'errance s'achève dans des lieux clos (un *diner*, l'appartement de la tante). Finalement, la troisième histoire entraîne le trio jusqu'en Floride. Mais au lieu de prendre du bon temps comme prévu, les jeunes gens voient leurs routes se séparer à l'issue d'une suite de quiproquos. La même histoire de solitude et d'ennui semble donc se répéter dans ces courts-métrages, séparés les uns des autres par un carton noir, et dont les personnages sont transposés dans trois lieux où ils reproduisent indifféremment les mêmes gestes insignifiants.

Avec sa construction bipartite, *Death Proof* de Quentin Tarantino, fait également figure de film à sketches. On y retrouve, comme fil conducteur, le même personnage masculin psychopathe incarné par Kurt Russell, au volant de sa voiture de course conçue comme un engin de mort. Tel un requin à la recherche de ses proies, le pilote arpente le territoire et repère finalement, dans les deux cas, un groupe de jeunes femmes auxquelles il finit par s'attaquer. Si la première partie est plutôt statique et n'entretient *a priori* que peu de rapports avec le road movie, le second récit se présente comme un hommage appuyé à *Vanishing Point*, avec la reprise de la fameuse Dodge Challenger blanche mais également

par l'intermédiaire de nombreuses allusions directes au film de Sarafian. Les deux volets du dyptique ont presque exactement la même durée et sont séparés – et reliés en même temps – par des cartons indiquant tout d'abord un lieu : « Lebanon, Tenessee », puis une ellipse : « 14 months later ». Le film se présente en quelque sorte comme un « double programme », et parodie le mode de diffusion cinématographique d'antant, lorsque le film principal était précédé d'un film de série B, ce dont témoignent, par exemple, les « écorchures » de l'image, sensées reproduire les apparences d'une pellicule abîmée par ses nombreux passages dans le projecteur. L'aspect sériel renvoie ici à une caricature de films de série B (dont la plupart reposent eux-mêmes sur ce principe de la déclinaison en plusieurs volets) et aux conditions de réception du spectateur de cinéma.

La sérialité transparaît de façon plus subtile encore dans l'œuvre de Wenders. Ainsi par exemple, *Alice in den Städten*, *Falsche Bewegung* et *Im Lauf der Zeit*, trois films tournés dans la foulée au début des années 1970, constituent un ensemble cohérent aux yeux du réalisateur, qui déclare, dans une entrevue accordée à Hubert Niogret pour la revue *Positif* au moment de la sortie d'*Alice* : « C'était le premier volet d'une sorte de trilogie : *Alice dans les villes*, *Faux mouvement*, *Au fil du temps*, qui sont trois films de voyage avec Rüdiger Vogler. C'est la même histoire pour les trois films[233]. » Et effectivement, les liens de parenté entre *Alice in den Städten* et *Im Lauf der Zeit* sont manifestes : il s'agit dans les deux cas d'un film en noir et blanc, s'appuyant sur un scénario original imaginé par Wenders. *Falsche Bewegung*, en revanche, présente un certain nombre de différences, dans son traitement en couleurs notamment, et surtout dans la mesure où il s'agit de l'adaptation par Peter Handke du Bildungsroman de Goethe : *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (nous y reviendrons ultérieurement). Cependant, nous retrouvons dans les trois films le même motif du voyage initiatique accompagné d'une réflexion sur le processus de création à travers différents médias (la photographie, l'écriture et le cinéma), ce qui confère à l'ensemble une indéniable unité. Notons par ailleurs que *Bis ans Ende der Welt* est

[233] Entrevue de Wim Wenders avec Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 27.

également présenté par son auteur comme une forme de trilogie (le terme « Die Trilogie » apparaît dans le sous-titre du film, et chaque partie est clairement désignée par un carton).

Mais la sérialité dépasse le simple cadre du triptyque pour s'étendre à d'autres road movies du réalisateur, par l'intermédiaire d'un personnage, invariablement nommé Winter et toujours incarné par le même comédien, Rüdiger Vogler. De fait, plusieurs éléments nous permettent de considérer Winter comme un double cinématographique de Wenders. La ressemblance entre les deux noms est frappante, et constitue le premier indice de cette duplication. Mais, plus significativement, la récurrence de ce personnage de Winter, toujours le même (sous les traits de Rüdiger Vogler) et pourtant chaque fois différent (il arrive que le prénom soit modifié d'un film à l'autre, et il n'exerce jamais la même profession), tout au long l'œuvre de Wenders, vient appuyer notre hypothèse : le photographe amateur d'*Alice in den Städten* est ainsi appelé Philip Winter ; on retrouve, deux ans plus tard, un projectionniste itinérant nommé Bruno Winter dans *Im Lauf der Zeit* ; un certain détective privé se présentant comme Winter intervient dans *Bis ans Ender der Welt* en 1992, et c'est de nouveau un Philip Winter, ingénieur du son de son état, qui fait son apparition dans *Lisbon Story* en 1994. *Falsche Bewegung* déroge quelque peu à la règle, puisque aucun Winter n'y fait son apparition. Cependant, le personnage principal est là encore incarné par Rüdiger Vogler, et le nom de Wilhelm renvoie immanquablement au souvenir de Wenders, dont c'est le véritable prénom. Ainsi, la récurrence de ce personnage permet d'établir une forme de continuité au sein la filmographie de la route de Wenders (dont nous avons dit qu'elle comportait invariablement une fin ouverte), et chaque road movie apparaît finalement comme un nouvel épisode d'une œuvre globale, comme une étape dans la vie d'un seul et même personnage dont on présente les différentes facettes.

La sérialité du road movie est donc bien réelle, quoique plus souterraine. Contrairement aux grandes sagas d'aventures commerciales, telles qu'*Indiana Jones* ou autre franchise se déclinant en trois ou quatre opus, le road movie ne fait généralement pas l'objet d'épisodes en tant que tels, à travers lesquels les spectateurs pourraient suivre, à quelques mois d'intervalle, les pérégrinations d'un même groupe de personnages dans des

films distincts – et cet état de fait tire immanquablement le genre du côté du cinéma d'auteur. Cependant, l'aspect sériel peut transparaître en filigrane – dans les films à sketches d'un Jim Jarmush, ou encore dans l'œuvre de la route de Wenders, qui se présente subtilement comme un tout cohérent – et témoigne de la sorte de l'ouverture du récit.

Les épisodes qui composent le récit de la route présentent donc une forme d'indépendance les uns par rapport aux autres, et s'enchaînent sans autre liens que ceux, spatio-temporels, induits par le parcours de la bande asphaltée. En raison de l'absence ponctuelle d'un réel dénouement, les œuvres de la route sont parfois susceptibles de se prolonger au-delà des marges du récit pour donner lieu à une forme de sérialité. À ce titre, elles forment un récit composite, constitué de ce que nous pourrions appeler des « micro-récits » – en raison de leur brièveté et de leur autonomie, mais également, nous allons le voir, en raison de leur caractère anecdotique et dérisoire.

2. Des « micro-récits »

a. Démultiplication des voix narratives

Le récit de la route semble ainsi formé d'une multitude de sous-récits autonomes, qui n'ont pas de réelle incidence sur le cours des choses. Nous avons eu l'occasion d'observer que les rencontres effectuées par Robert et Bruno dans *Im Lauf der Zeit* sont autant de parenthèses qui ponctuent la traversée des deux personnages sans les faire dévier de leur itinéraire : l'aventure amoureuse du projectionniste avec l'ouvreuse reste sans lendemain, et la confrontation entre Robert et son père ne donne lieu à aucune promesse. Or, cette impression de foisonnement et de morcellement du récit est également suscitée par la démultiplication des voix narratives : contrairement aux films et romans de facture classique, il n'y a plus un narrateur prépondérant assumant l'entièreté du récit, mais plusieurs points de vue qui se concurrencent, se chevauchent et se complètent pour donner naissance à l'œuvre de la route. Cette spécificité du road novel et road movie est particulièrement mise en évidence dans le film de Spike Lee, *Get on the Bus*, qui retrace le parcours d'une quinzaine d'afro-américains en partance pour Washington D.C. où doit se

tenir un gigantesque rassemblement intitulé The Million Man March. Durant un trajet de plusieurs jours, les passagers du bus – placés dans une promiscuité forcée – apprennent à se connaître, ce qui les amène à aborder divers sujets, tels que le métissage, la religion, mais également la délinquance et la condition féminine. Chaque personnage est porteur d'une parole qu'il défend et confronte parfois à celle de ses « frères » : par exemple, le couple homosexuel en séparation s'expose aux « regards obliques » et aux quolibets du reste du groupe mais n'en parvient pas moins à faire accepter sa différence. Le récit se dilue ainsi entre diverses instances narratives dont aucune ne semble prévaloir sur les autres. En ce sens, *Get on the Bus* fonctionne comme un air de jazz, où les instrumentistes s'expriment à tour de rôle sans qu'émerge une figure dominante[234].

The Wayward Bus, un roman de Steinbeck qui, par bien des aspects, s'apparente au road novel, se présente lui aussi sous la forme d'un récit fragmentaire où se font entendre en alternance les voix des différents protagonistes. Comme dans le film de Spike Lee, *The Wayward Bus* relate un voyage en autocar qui réunit artificiellement une dizaine de personnages appartenant à diverses classes sociales, et dont le lecteur épouse le regard par intermittences. Ainsi, par exemple, nous suivons l'évolution de l'obsession d'un des passagers, M. Pritchard, pour une jolie voyageuse du nom de Camille : « Since she had come into his sight all of his body and his brain yearned toward Camille, and his yearning went from lustful pictures of himself and her to visions of himself married to her and setteld down with her[235]. » Mais le récit donne également accès au point de vue de la jeune femme lorsque, par exemple, celle-ci constate l'intérêt que lui porte le chauffeur du bus : « She knew Louie was watching every move. It had always been that way with her. She knew she was different from other girls, but she didn't quite know how[236]. » Le roman dans son ensemble fonctionne ainsi comme une succession de portraits réalisés « de l'intérieur », qui s'entrecroisent et interfèrent les uns avec les autres, sans qu'il soit possible d'affirmer la primauté d'un personnage en particulier. Le roman de Steinbeck, à l'instar du film de Spike

---

[234] Chaque passager se présente au début du film en reprenant le couplet d'une chanson reprise en chœur.
[235] John Steinbeck, *The Wayward Bus*, New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1947p. 224.
[236] *Ibid*., p. 108.

Lee dont nous avons parlé précédemment, semble ainsi se fractionner en une multitude de sous-récits récoltés à l'occasion d'un événement unique (un voyage en autocar) et qui, ensemble, finissent par constituer une œuvre en soi.

Il convient toutefois de préciser que les exemples que nous venons de citer constituent une manière d'exception, au sein d'une forme narrative qui privilégie le plus souvent les couples voyageurs ou les héros singuliers[237]. Cependant, même lorsque prédomine le point de vue d'un protagoniste unique, le road novel et le road movie n'en reposent pas moins sur un entrelacs de récits assumés par différentes voix : la confrontation à l'Autre constitue en effet l'un des principaux ressorts narratifs du récit de la route, et chaque nouvelle rencontre est porteuse de son propre univers. Nous avons évoqué plus haut le périple tranquille d'Alvin Straight, le héros du film de David Lynch. S'il chevauche sa tondeuse à gazon en solitaire afin de retrouver son frère, le vieillard n'est jamais réellement livré à lui-même. L'étrangeté de son équipement attise la curiosité et suscite la sympathie des gens, ce qui l'amène à engager facilement la conversation avec d'autres voyageurs ou les habitants des communautés traversées. Ainsi par exemple, il profite d'un arrêt momentané à la suite d'un ennui mécanique pour prendre un verre et échanger quelques souvenirs de guerre avec un vétéran de la Seconde Guerre mondiale. Ce dernier se remémore avec douleur, comme pour lui-même et sans regarder son interlocuteur, un événement traumatisant de sa vie de soldat, dont il fait le récit au « survenant » qu'est devenu Alvin Straight :

> There was one time… when we just… were waiting for the first warm meal in ten days. We thought we had seen the worst. We hadn't much trouble from the air. I was on a rise. I was a quartermaster, working on a coffee for me and my buddies. A straight Focke-wulf came over the tree tops and dropped an incendiary on the mess tent. All my buddies… The Kraut then back rided in front of me in front of that hill and I can see the svatiska…

Puis, c'est au tour d'Alvin de revenir sur cette période sombre de son existence :

---

[237] David Laderman précise : « (…) most road movies put a couple behind the wheel. This couple character structure appears mostly in two versions, romance or friendship. » David Laderman, *Driving Visions*, p. 17.

> […] I was a sniper. Where I grew up, you learned how to shoot to hunt food. They posted me up front, near the head of the lines. And I'd sit, for hours. […] We had a scout. A little fellow. His name was Kotz. He was a polish boy from Milwaukee. […] We started fire. I took my usual position, and I saw something moving, real slow like. I waited 10 minutes. It moved again, and I shot. The movement stopped. The next day, we found Kotz. Head shot.

Les souvenirs des deux vétérans semblent ici se fondre pour ne former qu'une seule histoire : celle de la guerre dans toute son horreur. Derrière son apparente simplicité, la séquence que nous venons d'évoquer devient alors la métaphore de l'œuvre de la route dans son entier : un entrelacs de voi(es)x.

Le héros de la route est ainsi celui qui recueille la parole d'autrui, celui qui glane les récits de vie tout au long du chemin et en conserve la mémoire. Le road movie, à l'instar de son pendant littéraire, se présente comme un récit composite, qui surgit de l'entremêlement de plusieurs prises de parole[238]. Se questionnant sur un film de Fernando Solanas intitulé *El Viaje*, qui trouverait tout à fait sa place dans notre corpus, Walid El Khachab justifie la démultiplication du récit – dont nous avons vu qu'elle finit par devenir une caractéristique fondamentale des œuvres de la route – par la perte d'un sentiment de vérité :

> Le besoin de tout questionner se traduit dans *Le voyage* par la narrativité épisodique : le récit est une chaîne de microrécits, des brisures narratives successives, qui n'ont en commun que le corps de Martin et la terre d'Amérique latine. L'épisodicité rompt avec le principe d'un métarécit officiel expliquant le monde et organisant l'image que la société se fait d'elle-même[239].

Le road novel et le road movie participent ainsi de cette vision d'un monde que plus rien ne tient : les épisodes se juxtaposent, sans s'insérer dans un métarécit qui viendrait conférer une cohérence à l'ensemble. En ce sens, les œuvres de la route s'inscrivent dans le courant de la postmodernité, que Lyotard définit justement comme la « fin des grands récits ».

---

[238] Pensons également au personnage de GTO dans Two-Lane Blacktop qui s'invente une personnalité différente pour chaque autostoppeur pris à bord de son automobile. Les rencontres en route lui donnent l'occasion de se réinventer, de raconter des histoires dont il est le héros.

[239] Walid El Khachab, « Le road movie interculturel comme voyage mystique : *Le voyage* de Fernando Solanas », p. 130.

Le road novel et le road movie se présentent ainsi sous la forme d'une collection de courts récits de vie, distillés le long d'une route par des narrateurs singuliers – partenaires occasionnels ou individus croisés en chemin – qui se confient le temps d'une rencontre. L'acte de raconter tient donc ici une place considérable et, dans un effet de mise en abyme, l'écheveau de routes empruntées par le ou les personnages principaux devient la projection spatiale d'une structure narrative composite, selon laquelle s'entrelacent les voix des différents protagonistes. À l'exception, sans doute, des road movies mâtinés d'intrigues criminelles où se multiplient les coups d'éclat, le récit de la route progresse ainsi davantage par la parole que par l'action[240], cette dernière étant bien souvent réduite à la portion congrue : l'anecdotique semble prévaloir sur le spectaculaire et, de fait, l'expression « micro-récit », que nous avons convoquée pour rendre compte de l'aspect fragmentaire des films et des romans qui constituent notre corpus, peut tout aussi bien renvoyer au contenu même des œuvres étudiées ; on y observe une absence de réelle construction dramatique, qui maintient le récit dans une forme d'horizontalité rappelant celle de la route.

b. Des petits riens : refus de la progression dramatique

Lorsque *Two-Lane Blacktop* sort en France en 1973, un critique du *Figaro* dépeint en ces termes la douloureuse expérience cinématographique qu'on vient de lui faire subir :

> Le caméraman […] n'enregistre que des vétilles : arrêt devant une pompe à essence, opération toilettes, brève escale au motel, re-départ, halte repas, nouvel arrêt devant une pompe à essence. Bricolages mécaniques. Et la route, l'interminable route vue à travers les pare-brise. […] Un film pour rien[241].

L'ennui ressenti par ce spectateur exigeant est à la mesure de son indignation. Il est vrai que *Two-Lane Blacktop* – c'est le moins qu'on puisse dire – ne tient pas ses promesses ! On serait certes en droit d'espérer, de la part d'un film qui prétend suivre le parcours de deux pilotes automobiles, un rythme haletant et des courses effrénées à travers le continent

---

[240] Au sens de « film d'action », la parole pouvant constituer par elle-même une forme d'action (speech-act). Nous faisons référence ici aux scènes spectaculaires que l'on retrouve traditionnellement dans les films d'aventures : bagarre, explosions, courses-poursuites, etc.
[241] Louis Chauvet, critique du film *Macadam à deux voies*, *Le Figaro*, 9 janvier 1973.

américain. Au lieu de cela – et le critique du *Figaro* le souligne bien – se succèdent une série de scènes *a priori* dénuées d'intérêt, ordinairement évacuées de tout récit d'aventures digne de ce nom, et qui peinent à supporter un scénario dépourvu de réelle intrigue : nul suspense, dans la poursuite qui oppose les deux protagonistes à GTO ; la fille qui les accompagne disparaît de l'écran sans éclats de passion, et le parcours des jeunes gens ne connaît aucun revirement notable. En quelque sorte, *Two-Lane Blacktop* contrevient à l'« horizon d'attente » – pour reprendre une expression de Jauss – d'un spectateur, dont le regard sur le cinéma a sans doute été façonné par l'abondance de chasing movies et autres films d'action conformes au modèle hollywoodien[242]. Or, presque par hasard, l'auteur de ces lignes vient de mettre le doigt sur un détail capital pour notre recherche, dans la mesure où ce qui est ici reproché au film de Monte Hellman finit justement par constituer l'une des propriétés du road movie et de son pendant littéraire, alors encore en émergence. La structure de la succession si caractéristique du récit de la route – dont nous avons dit qu'elle était d'abord provoquée par l'indépendance des différentes séquences narratives – provient également du fait que les road novels et road movies les plus purs (c'est-à-dire, ceux qui ne se combinent pas à une intrigue de type criminel) se définissent par un refus consommé du dramatique et de l'extraordinaire. Dans un film d'action de facture classique, la création d'une impression de suspense nécessite en effet la mise en place d'une progression continue : la tension se construit pas à pas, en un crescendo qui atteint son sommet au moment du dénouement. Or le road novel et le road movie, nous semble-t-il, viennent continuellement briser le rythme du récit, empêchant de ce fait toute possibilité d'escalade. Si nous reprenons l'exemple de *Two-Lane Blacktop*, nous observons ainsi que les différentes péripéties esquissées sont perpétuellement désamorcées : nous assistons parfois au départ de certaines courses automobiles, mais nous n'en connaissons jamais l'issue ; le duel qui oppose les deux jeunes gens à GTO s'interrompt avant même que ne soit prononcé

---

[242] « Faire appel à une catégorie générique pour proposer, recevoir ou penser un film, c'est lui déterminer un "horizon d'attente", que Jauss définit comme un "système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne". » Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, p. 80.

le nom du vainqueur du pari. Autre exemple : dans une courte séquence, Mechanic est pris en chasse par un policier pour un excès de vitesse. Mais après une ellipse, il reparaît aux côtés de son comparse, comme si rien ne s'était produit. Enfin, le film s'achève de façon surprenante, par la combustion de la pellicule, qui se désintègre dans le projecteur sous les yeux du spectateur, alors que Driver vient de se lancer dans une nouvelle compétition automobile. Ce refus de conclure s'insère parfaitement dans le propos général d'un film dominé par l'ennui de ses protagonistes, pour qui, en fin de compte, tout finit par se valoir.

Im Lauf der Zeit présente le même aspect trompeur que nous décelons dans l'œuvre de Monte Hellman, notamment à travers cette scène nocturne où les deux compagnons de route parviennent devant un ancien Bunker de l'armée, à la lisière du Rideau de Fer. À Robert, parti en éclaireur, Bruno adresse, dans un demi-sourire, un : « Attention, tu vas te faire tirer dessus ! », qui n'entraîne qu'une réaction modérée de la part de son camarade. La boutade du projectionniste prend pourtant une résonnance particulière en ce contexte de Guerre Froide, où toute tentative d'approche de la frontière pouvait alors se solder par la mort des contrevenants. Cependant, le danger semble ici rapidement écarté : le bâtiment a été abandonné longtemps auparavant – comme en témoignent les nombreux débris qui jonchent le sol – et nul ne viendra finalement troubler le sommeil des personnages. Wenders semble ainsi faire un pied de nez au spectateur, en laissant planer durant quelque secondes la menace d'un péril qui ne sera jamais actualisée. Son film continue de s'écouler, imperturbable, comme l'eau tranquille de ce fleuve dont il suit le tracé, n'épargnant aucun temps mort et se rapprochant en cela au plus près de la vie.

Dans les œuvres de la route, l'anecdotique semble ainsi prendre le pas sur le spectaculaire. C'est ce que nous observons déjà à la lecture d'*On the Road*, dans lequel se succèdent les récits de voyages sans que ne s'élabore une intrigue digne de ce nom. Ce choix esthétique de la part de Kerouac permet à Morris Dickstein, dans *Leopards in the Temple*, de formuler le commentaire suivant : « *On the Road* is somehow a great book without being a good novel. Too much in the book happens mainly because it happened,

with little dramatic buildup or consequence[243]. » Derrière ce jugement de valeur, qui n'engage que son auteur, on retrouve l'énonciation de cette caractéristique du road novel et du road movie, qui consiste à enchaîner des mésaventures sans importance et sans véritables répercussions sur la suite des choses. Cette particularité est d'ailleurs revendiquée par Kerouac dans une lettre destinée à un étudiant qui l'avait sollicité : « You'll notice that in ON THE ROAD, unlike the Television cheap imitation of it called "Route 66", there are no fist fights, gun fights or horror of that kind[244]. » Pas d'enlèvement ou de combat singulier dans le roman de Kerouac, mais plutôt une succession d'impressions fugaces des paysages traversés, le souvenir de conversations sans fin avec Dean, ou la description d'emplois occasionnels dénichés çà et là, en attendant un nouveau départ. Le récit de la route n'est donc pas de l'ordre du « tout à coup » ou du « justement », qui prévaut dans tout récit d'aventure digne de ce nom – conformément à ce que note Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*[245]. Plus contemplatif, il présente au contraire le temps dans son écoulement le plus langoureux, s'attachant souvent à dépeindre ce que Breton appelle « les moments nuls de [la] vie[246] ».

Ainsi – sauf lorsqu'ils s'hybrident avec une intrigue de type criminel, dans laquelle la course poursuite infernale aboutit le plus souvent à un final spectaculaire – le road novel et le road movie ne présentent pas de véritable construction dramatique : des micro-récits, faits d'anecdotes et de petits riens, s'alignent les uns à la suite des autres sans participer d'une réelle progression événementielle. De fait, la seule progression à laquelle nous assistons est purement spatiale : il s'agit de la marche du personnage sur la route, vers un objectif plus ou moins clairement déterminé, qui traduit parfois, métaphoriquement, son évolution psychologique. Ainsi, nous pouvons considérer qu'à une conception « ascendante » du récit – selon laquelle l'intrigue se développe dans un mouvement d'escalade, enchaînant les actions d'éclat jusqu'à son apogée – se substitue une vision

---

[243] Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 100.
[244] Lettre à Carroll Brown du 9 mai 1961. Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, p. 288.
[245] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 244.
[246] « Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie. » André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1992, p. 18.

« horizontale », selon laquelle les micro-événements du voyage sont mis sur le même plan, dans un tout indifférencié. Or nous allons voir qu'à cette « planéité » du récit de la route répond une autre forme d'horizontalité, traduisant cette fois un rapport renouvelé à la transcendance.

B. Horizontalité de la route

La structure narrative du récit de la route semble ainsi marquée d'une forme d'« horizontalité », en ce que, contrairement au récit d'aventure qui multiplie les revirements de situation en crescendo jusqu'au dénouement, les péripéties s'enchaînent ici sans participer d'une réelle construction dramatique. C'est ce que Laderman appelle « an enigmatic dramaturgy of apathy[247] ». En clair : l'intrigue ne « décolle » pas et se maintient dans une forme de statu quo, que contredit à peine le mouvement des personnages dans l'espace. Ceci produit un effet d'inertie (« standstill[248] », selon le vocable de Laderman, ou « stase », pour reprendre l'expression employée ultérieurement par Anne Hurault-Paupe[249]) ; or, ce défaut de progression événementielle traduit sans doute le sentiment de perte qui affecte les personnages : ces derniers prennent la route généralement poussés par un questionnement existentiel plus ou moins affirmé (la recherche de *Théo*, le frère de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*, de même que la poursuite du « *it* » entreprise par Sal Paradise et Dean Moriarty peuvent ainsi se comprendre comme la métaphore de la quête de l'absolu), mais font le constat amer d'une incapacité à toucher du doigt la transcendance à laquelle ils aspirent, comme le souligne Vincent Pinel dans son dictionnaire :

> [le road movie] se différencie de la tradition de la route en ce qu'il témoigne de la dérive spirituelle de l'Amérique, de la crise profonde des valeurs. Le voyage intérieur signifié par la route n'amène plus comme naguère à un dépassement de soi, de sa condition et finalement à Dieu : il rebondit d'étape en étape pour ne conduire nulle part[250].

---

[247] David Laderman, *Driving Visions*, p. 84.
[248] *Ibid*., p. 84.
[249] Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? ».
[250] Vincent Pinel, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, entrée « Road movie », p. 191.

Cette absence de transcendance trouve alors sa traduction spatiale dans l'horizontalité de la route, qui maintient les personnages dans leur existence terrestre.

1. Verticalité et horizontalité

Alors qu'il s'efforce de cerner les caractéristiques des chronotopes à l'œuvre dans le roman de chevalerie, Bakhtine en vient à évoquer ce qu'il nomme la « verticale médiévale ». Cette expression permet de mettre au jour une forme de stratification de l'espace dans les œuvres littéraires du Moyen Âge. La vie spirituelle s'organise ainsi en hauteur, ce qui est particulièrement manifeste dans l'œuvre de Dante, au sujet de laquelle il précise que : « L'influence de la verticale médiévale de "l'au-delà" est exceptionnellement forte ici. Tout ce monde spatio-temporel est soumis ici à une interprétation symbolique[251]. » Et plus loin, il explique :

> C'est Dante, qui, à la lettre, avec une continuité et une puissance géniales, réalise cet étirement vertical du monde (historique dans son essence). Il effectue le tableau extraordinairement plastique d'un monde intensément vivant, se mouvant en montant et en descendant le long de sa verticale : les neuf cercles de l'Enfer sous la terre, au-dessus, les sept cercles du Purgatoire, encore plus haut, les dix Cieux. La matière grossière des êtres et des choses reste en bas, et en haut, rien que la lumière et les voix[252].

Chez Dante, l'espace du récit reproduit, dans sa verticalité, l'organisation spirituelle du monde chrétien et permet ainsi d'exprimer l'existence d'une transcendance. Or, nous observons, dans les œuvres de la route, une évolution sensible de la représentation spatiale par rapport à ce modèle médiéval : road novels et road movies sont pour leur part marqués par la prédominance de la dimension horizontale, qui traduit probablement, en cette ère de postmodernité, la défiance d'une société vis-à-vis des grandes religions et la fin des certitudes. De fait, l'espace dépeint dans les œuvres de notre corpus semble presque entièrement construit autour de la planéité de la route. Celle-ci serpente à travers des paysages désertiques ou campagnards, souvent magnifiés au cinéma par le recours au

---

[251] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 302.
[252] *Ibid*., p. 303.

format panoramique : l'étirement de l'image dans toute sa longueur a alors pour effet de restreindre le champ de vision en gommant partiellement la dimension verticale. Les personnages semblent ainsi prisonniers de leur humanité, sans espoir d'évasion. La route et le ciel se rejoignent, certes, en un « point de fuite » (*vanishing point*, en anglais), dont Virilio, dans son essai de dromologie, nous dit : « De l'outremer à l'outre-ciel, l'horizon départage la transparence de l'opacité. De la matière-terre à l'espace-lumière, il n'y a qu'un pas, celui du bond ou de l'envol capables de nous affranchir un instant de la gravité[253]. » Cependant, le point de fuite ainsi déterminé, par définition, se dérobe sans cesse, et faute de pouvoir atteindre cette frontière mouvante entre matérialité et spiritualité, les personnages demeurent enchâssés dans un espace à deux dimensions.

L'horizontalité du paysage, qui prédomine dans le récit de la route, manifeste ainsi sans doute la perte de croyance en un au-delà traditionnellement situé géographiquement dans le ciel. Si l'on retrouve parfois l'expression d'une forme de verticalité dans certaines œuvres du corpus, elle sert le plus souvent à traduire l'impuissance des héros voyageurs et leur incapacité à accéder à une dimension céleste, comme en témoigne, par exemple, un dense dialogue entre Philip Winter et son amie new-yorkaise dans *Alice in den Städten*, dont nous reproduisons ici un court extrait :

> Philip : […] Je suis devenu étranger à moi-même. […]
>
> Angela : […] On cesse de voir et d'entendre quand on a perdu le sentiment de soi-même. Et ça, il y a longtemps que tu l'as perdu. Et c'est pour ça qu'il te faut encore et toujours des preuves que ton moi existe encore. […] Je ne sais pas, moi non plus, comment on doit vivre. Personne ne me l'a appris[254].

Angela révèle ainsi le désarroi d'un homme dont rien ne vient justifier l'existence, et à qui elle ne peut apporter de réconfort. Perdu dans New York – cité verticale par excellence – Winter fait le constat de sa solitude et de son impuissance, avant de prendre la route de la Ruhr en compagnie d'une fillette, qui parvient ultimement à l'ancrer solidement dans le

---

[253] Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 11.
[254] « *Alice dans les villes*, Wim Wenders », *L'avant-scène cinéma*, n° 267, mai 1981, p. 19-20.

monde terrestre[255]. Il ressemble en cela, à ce stade du récit, à un autre personnage wendersien : le Wilhelm de *Falsche Bewegung*. Dans le dernier plan du film, l'apprenti écrivain, qui vient de se séparer de la femme aimée rencontrée en route, fait face à un paysage de montagne dans l'attente d'un signe divin : « I stood on the Zugspitze waiting for an experience like a miracle. But there was no snowstorm. » Là encore, l'expérience de l'altitude – métaphore d'une recherche spirituelle – s'avère décevante pour un auteur en quête d'inspiration qui se heurte au silence céleste. Le dialogue avec l'au-delà semble ainsi avoir été rompu[256]. On retrouve encore une fois l'expression d'une forme d'impuissance devant l'immensité d'un paysage de montagne dans *The Dharma Bums* de Kerouac. Un groupe de personnages part à l'ascension d'un pic, et l'équipée prend les allures d'un rituel initiatique dans un roman fortement imprégné de philosophie Zen. Le narrateur, qui se considère comme un pèlerin errant (« and I believed that I was an oldtime bhikku in modern clothes wandering the world[257]. »), ponctue son escalade de moments de prière, transformant son périple en une expérience spirituelle :

> We went over to the promontory where we could see the whole valley and Japhy sat down in full lotus posture cross-legged on a rock and took out his wooden juju prayerbeads and prayed. […] we both said nothing and meditated. […] I fell into deep meditation, felt that the mountains were indeed Bouddhas and our friends[258].

Cependant, des trois amis qui constituent la cordée, seul Japhy parvient au sommet et remplit pleinement l'objectif de l'expédition. Le narrateur doit pour sa part se blottir contre un rocher, pétrifié de peur (« *This is too high !*, I yelled to Japhy in a panic. […] *I'm staying right here ! It's too high*[259] *!* »), avant de rebrousser chemin. L'accession au faîte de la

---

[255] Dans l'avion qui les ramène à Amsterdam, Winter et la fillette contemplent le paysage à travers le hublot. L'homme photographie l'aile de l'avion et Alice s'exclame : « C'est une belle photo. Elle est si vide… ». Là encore, la pénétration de l'espace céleste s'avère décevante et révèle l'absence de transcendance. Cependant, si cette absence est cause de souffrance pour Winter, Alice lui fait entrevoir la beauté de l'espace vide.

[256] L'omniprésence du téléphone dans *Im Lauf der Zeit* permet de dresser le même constat : à plusieurs reprises, Robert décroche le combiné sans jamais parvenir à entrer en communication avec qui que ce soit. L'espace abstrait défini par ce médium (puisqu'il met le locuteur en relation avec une voix semblant surgir de nulle part), qui en ce sens peut faire figure d'un au-delà, apparaît alors désespérément inhabité.

[257] Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, New York, The Viking Press, 1958, p. 5.

[258] *Ibid*., p. 70.

[259] *Ibid*., p. 83.

montagne demeure un privilège réservé aux plus méritants. Là encore, l'altitude présente, aux yeux du personnage principal, un caractère décevant et ne fait que mettre en évidence son impuissance et sa vulnérabilité.

La verticalité est ainsi quasiment absente d'un récit essentiellement dominé par la route : la bande asphaltée est par nature vouée à demeurer en surface des choses. Elle adhère au sol dont elle épouse les reliefs et reproduit les sinuosités, transperce parfois les montagnes en leur base et demeure quoi qu'il en soit confinée à ses deux dimensions, avant de se perdre dans la ligne d'horizon qui sépare la croûte terrestre de la voûte céleste. En évacuant symboliquement toute confrontation réussie à l'altitude, le road novel et le road movie semblent à première vue nier l'éventualité d'une quelconque transcendance, l'être humain étant irrémédiablement livré à lui-même, prisonnier de sa vie corporelle. Il est cependant un élément du récit de la route qui tend à rapprocher ses personnages d'une forme d'absolu : il s'agit de la vitesse, dont nous allons voir qu'elle permet parfois d'échapper à la pesanteur.

2. La vitesse comme moyen d'accès à la transcendance

Évoquant le souvenir de James Dean et de Marlon Brando, qui incarnent à merveille la jeunesse en rébellion à l'époque de la publication d'*On the Road*, Edgar Morin observe : « La vitesse motorisée est non seulement un des signes modernes de la quête de l'absolu, mais répond au besoin de risque et d'affirmation de soi dans la vie quotidienne[260]. » Le développement d'un réseau routier sur le territoire américain dans le courant des 50's[261] – avec ses voies asphaltées, lisses et rectilignes –, de même que l'essor de l'industrie automobile invitent en effet à l'expérience de la vitesse, et l'on peut comprendre cette recherche de sensations fortes, cette volonté de défier la mort, comme l'expression d'une liberté totale. Il est vrai que la vitesse modifie notre expérience du monde et qu'elle ouvre,

---

[260] Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, p. 143.

[261] Le National System of Interstate and Defense Highways est lancé dans les années 1950 sous l'impulsion d'Eisenhower. Il vise à permettre la construction du réseau routier américain que nous connaissons aujourd'hui. Le National Highway Act, qui donne naissance à l'Interstate Highway, est signé en 1956 ; il prévoit le développement et la consolidation d'un réseau comportant à ce jour plus de 75 000 km de voies.

en quelque sorte, les « portes de la perception », comme peuvent le faire certaines drogues[262]. Les paysages s'étirent et se distordent sous l'effet d'accélérations ; le vent fouette le visage et assourdit les bruits environnants ; les cahots de la route provoquent des haut-le-cœur ; la poussière se soulève au passage du véhicule, estompant de ce fait les formes et les couleurs du monde extérieur[263] – autant d'impressions que Virilio commente en ces termes : « La vitesse ne sert pas uniquement à se déplacer plus aisément, elle sert avant tout à voir, à entendre, à percevoir et donc à concevoir plus intensément le monde présent[264]. » Par le truchement de la vitesse, il est ainsi possible de parvenir à une forme d'abstraction, le paysage traversé perdant au passage de sa réalité. Mais, plus encore, la vitesse représente pour l'homme l'unique moyen d'échapper à la pesanteur. Virilio parle à ce sujet de « vitesse de libération » : « Sur terre, la vitesse de libération est de 11 km 200 par seconde. En dessous de cette accélération, toutes les vitesses sont conditionnées par l'attraction terrestre, y compris celle de notre vision des choses[265]. » Le héros de la route n'aura alors de cesse que de forcer l'allure dans l'espoir d'atteindre la vitesse nécessaire au « décollage », afin de gagner cet au-delà métaphoriquement localisé dans le ciel. À défaut de quitter physiquement le sol, le voyageur peut espérer entrer en transe et vivre une sorte d'émancipation spirituelle. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le fameux « *it* » tant recherché par les personnages d'*On the Road*. Ce terme emprunté au jazz désigne le moment où, lors d'un solo, le musicien parvient à atteindre un état d'extase qui se transmet à l'auditoire. Durant quelques secondes, le public semble en contact avec cette forme d'absolu, dont l'appellation pour le moins vague – « *it* » – traduit l'étrangeté et le caractère indéfinissable. Se remémorant la performance d'un saxophoniste entendu la veille, Sal questionne Dean sur la signification de ce phénomène. Le jeune homme lui répond :

---

[262] À ce titre, il est intéressant de noter la coprésence, dans le film de Dennis Hopper, de scènes en moto et d'une séquence hallucinée lors du carnaval de La Nouvelle-Orléans. Le film de Roger Corman, *The Trip*, joue également sur le parallèle entre le voyage réel sur la route et le voyage mental engendré par les drogues.
[263] Les images de déformation sont également présentes en littérature : « The magnificent car made the wind roar, it made the plains unfold like a roll of paper ; it cast hot tar from itself with deference – an imperial boat. » Jack Kerouac, *On the Road*, p. 234.
[264] Paul Virilio, *La vitesse de libération*, p. 25.
[265] *Ibid*., p. 45.

> Here's a guy and everybody's there, right ? Up to him to put down what's on everybody's mind. He starts the first chorus, then lines up his ideas, people, yeah, yeah, but get it, and then he rises to his fate and has to blow equal to it. All of a sudden somewhere in the middle of the chorus, he *gets it* – everybody looks up and knows ; they listen ; he picks it up and carries. Time stops. He's filling empty space with the substance of our lives, confessions of his bellybottom strain, remembrance of ideas, rehashes of old blowing[266].

Or, en revivant, par l'intermédiaire du récit, l'émotion de cette transe musicale, et alors qu'il se trouve au volant de son automobile, Dean interrompt son discours, de nouveau en proie à la transe : « For this reason – O man, I have to tell you, NOW, I have IT – I have to tell you the time my father and I and a pisspoor bum from Larimer Street took a trip to Nebraska in the middle of the depression to sell flyswatters[267]. » Le « *it* », tant espéré par les deux personnages traduit peut-être alors la fusion de toutes les temporalités : la marche vers l'avenir jointe à la réminiscence qui s'actualisent dans le présent du parcours de la route. C'est vraisemblablement ce que cherche à exprimer Dean lorsqu'il prétend que Sal et lui ont « sens du temps[268] » et qu'ensemble, ils se livrent à la plus noble fonction dévolue à l'humanité : se mouvoir (« We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move*[269]. »). Ainsi, cette extase, qui se transmet musicalement, peut également s'emparer d'un individu lancé à toute allure sur les routes du monde. L'espace de quelques instants, l'automobiliste semble s'abstraire de son environnement pour accéder à un niveau de conscience supérieur. C'est également de cette façon que nous pouvons comprendre l'ultime plan de *Thelma and Louise*. Acculée au sommet du Grand Canyon du Colorado par une escouade de policiers, les deux héroïnes font le choix de plonger dans le vide avec leur voiture afin d'échapper à la justice des hommes. Louise recule pour prendre son élan puis, sourire aux lèvres, appuie sur l'accélérateur et parvient jusqu'à l'extrémité de la falaise. Le

---

[266] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 207.
[267] *Ibid*., p. 208.
[268] « And now, here we are at last going east together, we've never gone east together and see what everybody's doing although that matters little to us, the point being that we know what IT is and we know TIME and we know that everything is really FINE. » *Ibid*., p. 209
[269] *Ibid*., p. 134.

sol se dérobe alors sous les roues du véhicule, qui connaît une légère ascension. Le film s'interrompt avant que ne s'amorce la chute, et Thelma et Louise sont ainsi immobilisées au-dessus du vide pour l'éternité (Annexe 3). Si le saut doit naturellement, physiquement, se solder par la mort des deux protagonistes, il traduit cependant une forme d'extase perceptible à travers le visage illuminé des jeunes femmes, qui accueillent avec joie leur délivrance. Le refus de représenter l'anéantissement corporel, de même que la trajectoire ascendante du véhicule laissent supposer l'existence d'un au-delà accessible aux héroïnes, et la vitesse participe ici d'un mouvement d'élévation spirituelle.

Cependant, si certains personnages de road novels et road movies parviennent à entrevoir une forme d'absolu par l'intermédiaire d'un véhicule lancé à toute allure, les tentatives menées pour échapper à la gravité semblent la plupart du temps vouées à l'échec : Kowalski, dont le pari l'oblige à enfreindre toutes les limitations de vitesse, finit par s'écraser contre un barrage de police, et la compétition automobile entamée par le pilote de *Two-Lane Blacktop* ne parvient jamais à son terme, puisque le film se consume sous les yeux du spectateur, à l'intérieur du projecteur. Les motards d'*Easy Rider* sont fauchés en pleine course ; quant à Robert, l'orthophoniste d'*Im Lauf der Zeit*, il finit dans l'Elbe après avoir poussé sa Coccinelle Volkswagen au maximum de sa puissance, sans être parvenu à l'extase recherchée (nous pouvons en effet comprendre son geste indifféremment comme une tentative de suicide avortée ou comme une expérience métaphysique : sa détermination à garder les yeux fermés durant le trajet laisse en effet supposer que le personnage est dans l'attente d'un Guide, qui, malheureusement, ne se manifeste pas). L'expérience de la vitesse se traduit ainsi le plus souvent par une défaite ; elle n'apporte que rarement la sensation d'absolu escomptée. C'est ce constat qu'est amené à formuler David Lynch dans *The Straight Story*, à l'aide d'un personnage vieillissant qui se déplace en tondeuse à gazon, selon un rythme à peine plus soutenu que celui de la marche. Ce film vient d'ailleurs amorcer un tournant dans l'histoire du road movie, puisque le genre cinématographique semble s'y auto-parodier – la célébration de la célérité faisant place à un effort pathétique pour se mouvoir. Mais n'anticipons pas…

Road novels et road movies se structurent ainsi autour du chronotope de la route, qui, comme dans d'autres récits d'errance antérieurs, cristallise la métaphore du chemin de la vie couramment évoquée par Bakhtine. Cependant, certaines dissemblances se font jour dans l'expression de ce chronotope : à la différence du roman picaresque ou du Bildungsroman, par exemple, il se concentre, dans le récit de la route, sur une période beaucoup plus restreinte, et le nomadisme des héros voyageurs intervient à un moment plus tardif de leur existence, puisque le mouvement de déprise s'exerce le plus souvent par rapport à la famille fondée par les personnages et non plus par rapport au domicile parental. Bien au contraire s'amorce, dans le road novel et le road movie, une forme de retour aux sources, la quête du père ou d'un proche disparu apparaissant comme un motif récurrent. Le chronotope est également marqué par l'horizontalité de la route : horizontalité « narrative », tout d'abord, dans la mesure où s'enchaînent des micro-récits relativement indépendants les uns des autres et qui ne participent pas réellement d'une progression dramatique – à l'exception sans doute des œuvres de la route hybrides, teintées d'une intrigue criminelle, qui tendent vers un objectif plus prononcé ; horizontalité métaphysique ensuite, puisque les personnages semblent dans l'incapacité d'atteindre l'absolu auquel ils aspirent et demeurent condamnés à errer sur terre – en cela, le récit de la route se distingue du roman de chevalerie par exemple, habité par ce que Bakhtine appelle « la verticale médiévale ». La vitesse, apparaît alors comme un possible moyen d'accéder à une forme de transcendance, mais les tentatives du héros de la route pour atteindre la « vitesse de libération » dont parle Virilio se soldent le plus souvent par un échec. Le chronotope de la route, enfin, détermine l'organisation narrative du road novel et du road movie en ce sens qu'est privilégiée, dans ce type de récit, une structure de la succession, qui reproduit les différentes étapes d'un parcours spatial, sans autre logique que celle induite par le paysage traversé.

De façon presque tautologique, le chronotope de la route apparaît ainsi comme un premier élément d'appréhension des œuvres de la route en littérature et au cinéma. Or, la route, dans le road novel et le road movie, fonctionne comme un ensemble beaucoup plus

vaste, qui dépasse le tracé d'une simple voie de circulation. De fait, la route ne vaut que si elle est parcourue, sa fonction première étant de relier minimalement deux centres de population. Elle appelle donc la présence de véhicules (en l'occurrence, ici, de véhicules à moteur), qui, en tant qu'entités spatio-temporelles autonomes, font également figure de chronotopes. De la même manière, la route n'est jamais parcourue d'un seul trait et suppose l'existence de relais disséminés sur toute sa longueur afin de permettre le repos et le ravitaillement du voyageur. Les motels, station-service, *diners* et autres gares centrales appartiennent donc en propre au paysage routier et déterminent à leur tour un nouveau chronotope mineur : celui des lieux de transit. Afin de compléter notre analyse, nous nous proposons donc, dans la section suivante, d'examiner les particularités de ces deux sous-chronotopes – celui du véhicule à moteur et celui des lieux de passage – définis par la présence même de la route et qui permettent de l'ancrer dans un contexte particulier.

III. Des chronotopes connexes au chronotope de la route

Les grands chronotopes mis au jour par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman* (celui de la rencontre, celui de l'idylle, etc.) seraient, selon l'auteur, susceptibles de comprendre d'autres chronotopes de moindre importance, mais offrant certains traits de parenté avec ceux qui les déterminent : « Nous ne parlons ici que des grands chronotopes fondamentaux, qui englobent tout, écrit-il. Mais chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs[270]. » À y regarder de plus près, il semblerait en effet que le chronotope de la route, dont nous venons d'énoncer les propriétés dans le road novel et le road movie, s'accompagne d'un certain nombre de chronotopes connexes qui lui sont entièrement subordonnés, c'est-à-dire dont la présence est conditionnelle de l'existence même de la route, mais qui en retour permettent d'ancrer le récit dans un contexte

[270] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 392.

particulier. Le premier que nous identifions est celui du véhicule à moteur, dont nous verrons qu'il représente une version contemporaine et transposée du chronotope du salon.

A. Le chronotope du véhicule à moteur

1. Importance du véhicule à moteur pour le récit de la route

Si les déplacements s'effectuent le plus souvent à cheval dans le western et le roman de chevalerie, ou à pieds dans le roman picaresque, le chemin parcouru par les héros de road novels et de road movies implique généralement le recours à un véhicule à moteur, qu'il s'agisse principalement d'une automobile (*Vanishing Point*), d'une moto (*Easy Rider*), d'un autocar (*Get on the Bus*) ou d'un camion (*Im Lauf der Zeit*). On repère toutefois, au sein du modèle général, quelques excentricités : c'est en tondeuse à gazon qu'Alvin, le principal protagoniste de *The Straight Story* de David Lynch, effectue le trajet qui le sépare de son frère mourant, tandis que les personnages d'*Aaltra*, un road movie belge de Benoît Delépine et Gustave Kervren (2004), traversent l'Europe en fauteuil roulant électrique. Dans *Emmenez-moi* d'Edmond Bensimon (2005), un admirateur de Charles Aznavour marche jusqu'à Paris pour retrouver son idole. Quant à Schultze, qui donne son nom à un film de Michael Schorr (*Schultze gets the blues*, 2003), il explore la Louisiane en bateau. Quelle que soit la réalité de ces exceptions, la naissance du récit de la route demeure incontestablement attachée au développement des transports motorisés, et même si les voyages ne sont pas toujours effectués au moyen d'une automobile, ils ont lieu à une époque où l'existence des véhicules à moteur est attestée.

Alors qu'il retrace les circonstances de l'émergence du road movie, David Laderman montre à quel point l'histoire du cinéma et celle de l'automobile sont indissociablement liées. Ces deux industries voient en effet le jour quasi simultanément au tournant du 20^{e} siècle (ce qui se traduit notamment par l'apparition sur les écrans des premiers *slapsticks*, où les poursuites en voiture sont légion), et c'est finalement dans le road movie que se déploie un récit où les véhicules à moteur tiennent le premier rôle :

> By the late sixties, the cultural phenomenon of driving – inflected by Beat literature, highway tourism, and more broadly a prosperous economy – achieves a certain apex by being represented in what Timothy Corrigan calls the « *real* road movie » : « movies about cars, trucks, motorcycles », in which « the quest motif becomes increasingly mechanized »[271].

Dans ce type de récit, le véhicule acquiert une importance capitale, au point, pour quelques critiques, de constituer un prolongement du corps des protagonistes[272]. Bien plus, le véhicule en vient même à constituer un personnage à part entière : on lui choisit un nom (la camionnette de Steinbeck dans *Travels with Charley* est ainsi baptisée Rossinante, en hommage à la monture de Don Quichotte), et on lui consacre parfois un portrait complet, comme dans *Volkswagen Blues*, dont voici un extrait :

> L'homme aimait beaucoup le vieux Volks. Lorsqu'il l'avait acheté, l'année où il avait obtenu un prix littéraire, le Volks était déjà vieux de quatre ans et rongé par la rouille. […] La tôle épaisse et les gros rivets donnaient au minibus une allure de camion blindé. Sous la nouvelle tôle, cependant, la rouille continuait à faire son œuvre et on pouvait le constater lorsque le Volks quittait un espace de stationnement : il laissait sur le sol une fine poussière de métal rouillé. De vieilles factures, que Jack avait trouvées dans le coffre à gants en faisant le ménage, révélaient que le Volks avait été acheté en Allemagne ; *il avait parcouru l'Europe et traversé l'Atlantique sur un cargo, ensuite il avait voyagé le long de la côte Est, depuis les Provinces Maritimes jusqu'au sud de la Floride*[273].

À travers la description menée par le narrateur, on donne l'impression que le minibus Volkswagen (ici familièrement désigné par le diminutif de Volks) connaît une vie autonome et que les routes qu'il a parcourues l'ont été de son propre chef. Le véhicule, ici personnifié, devient ainsi sujet de ses propres aventures.

La description des ennuis mécaniques dont sont victimes les personnages de road novels et de road movies constitue presque un passage obligé et finit par devenir un poncif

---

[271] David Laderman, *Driving Visions*, p. 44.
[272] Timothy Corrigan considère ainsi : « Cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body through which that body could move farther and faster than ever before […]. » p. 144-146, cité dans David Laderman, *Driving Visions*, p. 13.
[273] Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1988, p. 91 (nous soulignons).

du récit de la route, comme en témoigne ce nouvel extrait de *Volkswagen Blues*, alors que le moteur du vieux véhicule semble sur le point de rendre l'âme :

> Il pouvait y avoir une fuite dans le réservoir, mais l'homme ne fit pas allusion à cette possibilité. Il vérifia plutôt l'huile du moteur. Sans dire un mot, il tira la jauge, l'essuya entre le pouce et l'index de sa main gauche comme le faisaient les vieux mécaniciens, puis il la remit en place et la retira une nouvelle fois pour examiner le niveau d'huile[274].

De la même manière, les considérations d'ordre mécanique finissent par constituer l'essentiel des dialogues d'un film tel que *Two-Lane Blacktop*, comme, par exemple, lors de la rencontre entre les deux principaux protagonistes avec GTO. Mechanic s'extasie devant le véhicule de leur adversaire et lui prodigue quelques conseils afin d'améliorer ses performances, dans un jargon peu compréhensible pour le néophyte :

> Look, what you need is a big Chevy Rat Motor that cranks in the mid 11s. Get yourself a '68 427 Chevy and stroke it out to 454. Get some L88 heads, a Sig Erson cam, crane roller bearing rocker arms, and Crower lifters. Thompson rods. Put on a three-barrel Holley with a 1050 rating… There's a lot more. Hell, you could really honk.

Le récit de la route se construit donc principalement autour d'un véhicule à moteur, même si, comme nous l'avons vu, la « règle » souffre quelques exceptions. Or, parce qu'il constitue un point de rencontre entre plusieurs individus au sein d'un espace clos, et que s'y développe une temporalité particulière, le véhicule constitue en soi un chronotope dont il convient de mettre au jour les propriétés.

2. Le véhicule comme chronotope : une capsule hors de l'espace et du temps

En tant que maison mobile, matrice (voir l'analyse de la séquence d'ouverture d'*Im Lauf der Zeit* au chapitre suivant) ou tombeau, le véhicule à moteur finit par constituer une sorte de capsule hors de l'espace et du temps, ou plutôt une capsule gouvernant une spatio-temporalité autonome. Ainsi, quoiqu'en déplacement, le véhicule maintient ses passagers dans une forme d'immobilité les uns par rapport aux autres, et c'est l'environnement qui

---

[274] *Ibid*., p. 265.

semble paradoxalement affecté de mouvement, dans un renversement de perspective. Le véhicule apparaît alors comme un lieu stable à l'intérieur d'un espace en perpétuelle transformation. Le monde est découvert à travers des vitres, qui jouent le rôle de filtre, empêchant tout contact direct entre les personnages et l'extérieur. Ainsi par exemple, évoquons ce plan d'*Alice in den Städten*, où les gouttes d'eau balayées par les essuie-glaces sur le pare-brise déforment le paysage et finissent par donner du réel une image altérée[275]. Depuis ce lieu clos sur lui-même, l'espace apparaît de plus en plus uniforme, et le voyageur a parfois le sentiment de faire du surplace : c'est du moins ce que ressent le Philip Winter de *Lisbon Story*, un film de Wenders dont les premières séquences l'apparentent à un road movie. Cet ingénieur du son allemand est appelé à Lisbonne en urgence par un ami réalisateur, qui sollicite son aide pour compléter un film. Winter se met alors en route à bord de son automobile, et traverse l'Europe jusqu'au Portugal. Après une brève introduction, le film embraye sur une succession de travellings avant réalisés à travers le pare-brise d'une voiture (Fig. 3).

Figure 3 : photogrammes extraits de *Lisbon Story*, Wim Wenders

Nous découvrons ainsi les paysages traversés selon la perspective du personnage, dont nous n'avons pas encore aperçu les traits. Cette uniformité du cadrage contribue à restituer l'uniformité de la route, confirmant ainsi les dires de Winter en voix-over, qui estime qu'à l'exception des programmes de radio, rien ne change d'un pays à l'autre. Et effectivement,

[275] Il est intéressant de souligner la proximité de la position du conducteur avec celle du spectateur de cinéma, le monde traversé par l'automobiliste étant réduit à une image à deux dimensions.

il est pratiquement impossible ici de distinguer une autoroute française d'une autoroute espagnole, bâties sur le même modèle en cette ère de mondialisation. L'environnement perd ainsi quelque peu de sa réalité, dans la mesure où les images perçues ne renvoient à rien de reconnaissable ou d'identifiable comme tel. Seul le paysage sonore parvient finalement à créer quelques points de repère pour le personnage, puisque les programmes radiophoniques sont donnés dans la langue locale et se font l'indice du franchissement des frontières[276].

Dans *Im Lauf der Zeit*, en revanche, la présence de musique dans le camion de Bruno peut devenir source de confusion. À maintes reprises, les protagonistes entonnent des succès populaires du répertoire américain, tels que *Just Like Eddie* ou *Kings of the Road*, au son d'un électrophone. Pendant un instant, on pourrait se croire aux États-Unis, les paysages entrevus à travers les vitres de la cabine n'étant pas référencés outre mesure – de fait, l'Allemagne semble à bien des égards filmée comme le Nouveau Monde, avec, par exemple, ses plans de stations-service qui renvoient immanquablement à l'œuvre photographique de Walker Evans[277]. L'ambiance sonore qui emplit le camion semble ainsi transporter les personnages dans un espace autre que celui qui est effectivement traversé.

Parce qu'il introduit un espace-temps qui lui est propre au sein même de la spatio-temporalité définie par la route, le véhicule finit par constituer un chronotope à part entière. En tant que « capsule » autonome et séparée, il se fait point de rencontre et de convergence entre différents personnages (autostoppeurs, passagers occasionnels, travailleurs itinérants…) croisés en chemin, et à ce titre, il n'est pas sans évoquer le chronotope du salon évoqué par Bakhtine, dont il constitue en quelque sorte une version altérée.

---

[276] De la même manière, l'arrivée aux États-Unis de Jack Waterman et de la Grande Sauterelle, dans *Volkswagen Blues*, se traduit par l'intrusion de portions de texte en anglais (« Where are you from » et autres questions posées par les douaniers). Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, p. 97.

[277] Wenders met de l'avant cette influence de Walker Evans sur l'esthétique d'*Im Lauf der Zeit* : « Au départ de ce film, il y avait ce reportage que Walker Evans a fait dans le sud des États-Unis, pendant la Dépression, cette commande de la "Farm Security Administration". […] Les photos de Evans guidaient souvent notre regard, il arrivait qu'on s'arrête sur la route pour tourner des scènes, justement parce qu'un bout de paysage ou un élément d'architecture nous sautait aux yeux et s'inscrivait dans l'esprit de ces photos. » Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1988, p. 20-21.

3. Une adaptation du chronotope du salon

Les véhicules collectifs que sont les automobiles, les camions ou les autocars[278] sont intéressants d'un point de vue narratif, dans la mesure où ils créent une intimité propice à la révélation de soi. Parce qu'ils constituent un espace clos, dont l'étroitesse engendre une certaine promiscuité, ils permettent un rapprochement momentané entre des individus qui ne partagent rien ou si peu, mais qui finissent par apprendre à se découvrir. Au fil des échanges surgissent alors certaines réponses à des questionnements existentiels, qui font évoluer les personnages dans un sens qu'ils ne soupçonnaient pas. Ainsi, Philip Winter, le héros solitaire d'*Alice in den Städten* de Wenders, se voit confier malgré lui la garde d'une fillette qu'il a à charge de ramener auprès de sa famille. Partis de New York, ils traversent ensemble les Pays-Bas puis la Ruhr où demeure supposément la grand-mère d'Alice. D'abord réticent à l'idée de jouer les nourrices, Philip finit par s'accommoder de son rôle, et la relation qu'il noue avec la fillette lui permet finalement de surmonter le blocage créatif qui l'avait habité durant son séjour aux États-Unis. La rencontre forcée semble donc avoir eu un effet bénéfique sur le personnage, et la confrontation à l'Autre a pu contribuer à sa propre évolution. Dans *Thelma and Louise*, c'est la vraie nature de Thelma qui se révèle au fur et à mesure de la course poursuite. Jadis épouse soumise à l'autorité de son mari, elle découvre la jouissance sexuelle dans les bras d'un jeune voyou ramassé sur le bord de la route, et gagne en assurance au point de commettre quelques infractions à la loi avec un plaisir non dissimulé. Et c'est alors que les deux fugitives sont amenées à choisir leur itinéraire afin de gagner la frontière mexicaine que Thelma devine le secret de Louise (un viol dont cette dernière aurait été victime au Texas quelques années auparavant, et dont le

---

[278] L'ensemble des films mobilisant ce type de transport en commun constituerait d'ailleurs un sous-genre du road movie aux yeux de Leslie Dick, auteur d'un article consistant sur ce genre cinématographique dans *Sight and Sound* : « … the "bus movie", a sub-genre about a group of people on the road together, which ranges from *Magical Mystery Tour*, 1967, through *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994 to Spike Lee's *Get on the Bus*, 1996 ». Leslie Dick, « R Road », *Sight and Sound*, vol. 7, n° 11, novembre 1997, p. 22-27, ici, p. 24. S'il est vrai que les bus sont propices à recréer un microcosme, on ne peut fonder un sous-genre sur le nombre de passagers se trouvant à bord d'un même véhicule : tout d'abord, les héros de road novels et de road movies voyagent souvent à plusieurs et/ou prennent souvent à leur bord des autostoppeurs issus de différents horizons. Mais surtout, le nombre de passagers ne vient pas définir une structure narrative différente. En cela, il nous semble peu productif de faire une telle distinction entre des road movies se déroulant en automobile ou en autocar et nous ne retenons pas la proposition de Leslie Dick.

souvenir la dissuade de retraverser cet État). Le voyage en automobile permet ainsi de faire tomber les dernières barrières que la pudeur avait érigées entre les deux femmes et renforce l'amitié qui les unit, scellée dans la dernière scène par un pacte de suicide.

Ainsi, ces véhicules collectifs deviennent des microcosmes où se nouent des relations privilégiées. À ce titre, le chronotope du véhicule collectif reprend et transforme en quelque sorte le chronotope du salon, particulièrement rattaché aux romans du 19e siècle, que Bakhtine identifie dans son *Esthétique et théorie du roman*, et dont il définit en ces termes les spécificités : « Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des *dialogues* chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là que se révèlent les caractères, les "idées" et les "passions" des personnages[279]. » Le chronotope du salon est emblématique d'une société particulière : une certaine aristocratie du 19e siècle, dépeinte notamment dans les romans de Stendhal et de Balzac. Les dames de la haute reçoivent en leur demeure des invités triés sur le volet, car pour faire partie de ce microcosme, il faut y avoir ses entrées. Les rencontres qui se produisent dans ces salons n'ont rien d'accidentel ; on se retrouve entre soi, entre gens du beau monde : « Du point de vue du sujet et de la composition, c'est là qu'ont lieu les rencontres qui n'ont plus l'ancien caractère spécifique de la rencontre fortuite, faite "en route", ou dans "un monde inconnu"[280]. » En résumé, c'est à l'intérieur de ces salons que se nouent les alliances et les idylles, que se détruisent les carrières et que se bâtissent les réputations. À ce titre, ces lieux de sociabilité jouent un rôle important, narrativement parlant, dans la mesure où peuvent s'y tramer les différentes péripéties.

Or, nous constatons que le véhicule collectif, dans les œuvres de la route, est amené à jouer un rôle du même ordre : il constitue un lieu clos, hors du monde, où, au fil des conversations, se révèlent les caractères et se développent les relations entre les passagers. Si, contrairement aux quelques privilégiés qui fréquentent les salons, les voyageurs semblent le plus souvent réunis par les effets du hasard (pensons à la rencontre entre Jack

---

[279] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 387.
[280] *Ibid*., p. 387.

Waterman et la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues* ou entre Philip Winter et la petite Alice dans le film de Wenders), les vagabonds qui peuplent road novels et road movies en viennent, d'une certaine manière, à former une sorte d'aristocratie de la route. Un des épisodes d'*On the Road* nous semble particulièrement significatif à cet égard : alors qu'il effectue sa première traversée du continent américain en direction de Denver, Sal est pris en stop par deux fermiers circulant en pick-up, qui se sont donné pour mission de ramasser tout ce que la route comporte d'errants[281]. Invité à monter à l'arrière du véhicule, Sal vient grossir un groupe de voyageurs pour le moins hétérogène et est convié à partager, le temps d'un trajet, l'intimité de ces différents personnages – ce qui permet à Kerouac, au passage, de brosser le portrait d'une certaine Amérique :

> There were two young farmer boys from North Dakota in red baseball caps […] their old men had given them leave to hit the road for a summer. Then, there were two young city boys, from Columbus Ohio, high school football players, chewing gum, winking, singing in the breeze, and they said they were hitch hiking around the US for the summer. […] Then, there was a tall slim fellow whose name was Slim and he came from Montana, he said, and he had a sneaky look. […] And finally there was Mississippi Gene and his charge. Mississippi Gene was a little dark guy who rode freight trains around the country, a 30 year old hobo but with a youthful look so you couldn't tell exactly what age he was[282].

Le pick-up rassemble ainsi une poignée d'hommes issus d'horizons variés – fermiers, étudiants ou vagabonds – et dont les motivations pour entreprendre un tel périple divergent de l'un à l'autre. En ce sens, le chronotope du véhicule se démarque ici de celui du salon, plus homogène et sélectif, socialement parlant. Cependant, bien plus que la naissance, la propriété ou les titres honorifiques, c'est la route qui confère à ce groupe d'individus une noblesse toute particulière. Quoique d'âge et de statut différents, ces nomades d'un genre nouveau appartiennent à une même famille, dont la cohérence repose sur un ensemble de codes et une mémoire collective, diffusée au gré des voyageurs qui la colportent. Ainsi par

---

[281] « The greatest ride in my life was about to come up, a truck, with a flatboard at the back, with about six or seven boys sprawled out on it, and the drivers, two young blond farmers from Minnesota, were picking up every single soul they found on that road – the most smiling cheerful couple of handsome bumkins you could ever wish to see. » Jack Kerouac, *On the Road*, p. 22.
[282] *Ibid*., p. 22-23.

exemple, Sal et l'un de ses compagnons de fortune convoquent le souvenir d'un vagabond de renom qu'ils ont tous deux été amenés à croiser au cours de leurs pérégrinations :

> Slim and I spent many nights telling stories and spitting tobacco juice in paper containers. There was something so indubitably reminiscent of Big Slim Hubbard in Mississippi Gene's demeanor that I came out and said « Do you happen to have met a fellow called Big Slim Hubbard somewhere ? » And he said « You mean the tall fellow with the big laugh ? » « Well, that sounds like him. He came from Ruston Lousiana. » « That's right, Louisiana Slim he's sometimes called. Yessir, I shore have met Big Slim[283]. »

S'ensuit un rappel des exploits de ce personnage haut en couleurs, dont la réputation n'est plus à faire dans le milieu des routards. Le mythe de Big Slim Hubbard se perpétue oralement, d'homme à homme, à travers les générations, alimentant les soirées de bivouac et enflant à chaque nouvelle version. Ainsi, quoiqu'éparpillés sur la surface du continent américain, les arpenteurs de la route n'en partagent pas moins une histoire qui les ancre dans une communauté aux contours encore mal définis, mais bien réelle.

Plus tard, alors que s'amorce une énième traversée, Sal fait la rencontre d'un jeune homme, Stan, qui ne le connaît que de réputation mais qui, impressionné par le récit de ses exploits, formule le souhait de prendre la route avec lui :

> Stan Shephard had been waiting to meet me for years and now for the first time we were suspended together in front of a venture. « Sal, ever since I came back from France I ain't any idea what to do with myself. Is it true you're going to Mexico ? Hot damn, I could go with you[284] ? »

De fait, Stan est ultérieurement coopté par Dean et finit par accompagner le fameux duo jusqu'au Mexique. L'assentiment de Dean semble être en effet la condition *sine qua non* de l'intronisation d'un nouveau membre dans la bande. Or, cette approbation paraît difficile à obtenir, si l'on en croit une réflexion de Sal. En effet, à Stan qui lui demande : « Do you think he'll let me come along ? », il répond, évasif : « I'll talk to him […]. We didn't know

---

[283] *Ibid*., p. 26-27.
[284] *Ibid*., p. 257-258.

what to expect[285] ». La pérennité de cette communauté partiellement nomade repose ainsi sur un système d'affinités électives. Cependant, dans ce petit milieu, et à l'inverse des salons, la respectabilité ne s'acquiert pas par la naissance ou la fortune, mais par un goût immodéré pour l'aventure, un hédonisme appuyé et une certaine forme de sociabilité, ce qui se traduit par le rejet d'un type de voyageurs jugés trop ternes ou conformistes. Nous pensons par exemple à cet automobiliste, propriétaire d'une Plymouth et qualifié de « fag », qui prend un jour les deux amis en stop, sans pour autant se laisser séduire par la folie de Dean. Un autre couple de passagers, que Sal décrit comme des touristes sans intérêt (« There were two other passengers, a couple, typical halfway tourist who wanted to stop and sleep everywhere[286]. ») fait partie du voyage, mais les excentricités des deux jeunes hommes, soudainement frappés par le « *it* », leur demeurent étrangères et incompréhensibles :

> We were telling these things and both sweating. We had completely forgotten the people up front who had begun to wonder what wa going on in the back seat. […] the people in front were mopping their brows with fright and wishing they'd never picked us up at the travel bureau[287].

Tous les voyageurs de ce monde ne sont donc pas *a priori* voués à intégrer cette confrérie nomade et protéiforme. Les touristes ou autres représentants de commerce sont ainsi, de fait, exclus d'une communauté pour qui le mouvement, plus qu'une contrainte ou un loisir, est devenu un art de vivre.

Comme nous venons de le montrer, les héros de la route forment une sorte de microcosme, dont les représentants se reconnaissent entre eux et ont en partage un certain nombre de valeurs et de pratiques. Le véhicule, où se produisent les échanges et se propage la légende, constitue alors *une manière de réponse parodique au chronotope du salon* défini par Bakhtine, dans la mesure où s'y réunissent des individus appartenant aux franges les moins bien nées de la société, mais qui, paradoxalement, finissent par constituer une

---

[285] *Ibid*., p. 259.
[286] *Ibid*., p. 207.
[287] *Ibid*., p. 209-210.

population d'élection. Il est cependant un second sous-chronotope intermédiaire à travers lequel, à l'instar du véhicule, sont susceptibles de se croiser les membres de cette communauté mouvante. La route, en ses marges, détermine en effet d'autres lieux de sociabilité provisoire, que nous pouvons regrouper sous l'appellation de lieux de transit, et dont il convient à présent de relever les caractéristiques.

B. Le chronotope des lieux de transit

L'esthétique de la route, telle qu'elle se perpétue au cinéma mais également en peinture (voir par exemple le tableau intitulé *Gas* d'Edward Hopper réalisé en 1940), et en photographie (on peut renvoyer au recueil *The Americans* de Robert Frank ou encore à *Errance* de Raymond Depardon) déborde le simple ruban d'asphalte pour s'étendre aux abords de la voie où, çà et là, sont disséminés des sites dévolus au repos et au ravitaillement des voyageurs. Dans sa monographie consacrée au road movie, David Laderman évoque en ces termes l'importance de ces lieux de transit que sont les stations-service, motels et autres *diners*, pour la construction du récit :

> Most often, the sense of some wilderness beyond culture becomes heightened in road movies with sundry detours, motels, diners, and gas stations. These various pit stops are often exploited for significant narrative developments. First of all, logic necessitates the drivers must stop somewhere temporarily to meet various rudimentary needs (rest, food, fuel). Second, the journey narrative can gain dramatic intrigue from unexpected plot twists resulting from such intermissions meeting some new character, committing a crime), or from simply developing the travelers' relationship[288].

De fait, l'errance des personnages de road novels et road movies est ponctuée de fréquentes escales dans des lieux de passage, où se nouent les différentes péripéties (dont nous avons dit plus haut qu'elles présentaient parfois un aspect décevant). Ainsi, par exemple, au cours de la première séquence d'*Im Lauf der Zeit*, Robert stoppe sa Coccinelle devant une station-service désertée par ses propriétaires, mais où s'amusent des enfants à qui il demande son chemin, avant de se lancer, par un geste suicidaire, dans les eaux de l'Elbe. Plus tard, en compagnie du projectionniste ambulant, il effectue un arrêt dans un garage et, par jeu,

[288] David Laderman, *Driving Visions*, p. 15.

réquisitionne un side-car pour improviser une courte balade dans la région, ce qui permet au passage de ramener Bruno sur les lieux de son enfance et favorise le surgissement de l'anamnèse. Les deux compagnons se restaurent dans un snack, après une séance de projection, et s'amorce entre les personnages un semblant de dispute, vite résolue. Plus tard, Bruno se détend dans une fête foraine, où il s'adonne aux joies de la conduite d'autos tamponneuses. C'est là qu'il rencontre l'ouvreuse avec qui aurait pu se nouer une relation amoureuse. Ces haltes de bord de route, qui empruntent souvent directement à une certaine imagerie de la culture américaine (rappelons l'influence exercée par le travail photographique de Walker Evans sur l'esthétique d'*Im Lauf der Zeit*), favorisent les rencontres mais demeurent néanmoins peu invitantes : on y effectue une courte pause avant de reprendre son voyage et en cela, elles viennent renforcer l'impression de mouvement. L'errance semble ici ne jamais devoir cesser, dans la mesure où elle ne mène à rien de stable, et la route ne permet finalement de faire le lien qu'entre des lieux de passage. Ces derniers finissent par constituer un chronotope mineur du road novel et du road movie, entièrement subordonné à la route, et que l'on pourrait caractériser par le temps de l'attente et de l'ennui dans un espace public intermédiaire. Or nous allons voir que ce chronotope des lieux de transit, s'il appartient aujourd'hui en propre à l'univers du récit de la route, a d'abord constitué une caractéristique d'un autre genre cinématographique : le film noir.

1. L'héritage du film noir

a. Le « lounge time » de Vivian Sobchack

Ces lieux intermédiaires que sont les stations-service, motels, gares intermodales et autres points de ravitaillement participent de l'imaginaire américain depuis les années 1930, notamment à travers les tableaux d'Edward Hopper ou les photographies de Walker Evans, qui témoignent d'une transformation radicale de la société corrélative au développement des transports routiers. Avant de contribuer à forger l'identité narrative et esthétique du récit de la route, ils constituent les éléments de décor d'un autre genre cinématographique en vogue dans l'immédiat après-guerre : il s'agit du film noir, qui connaît ses années les plus prospères approximativement entre 1941 (avec la sortie de l'emblématique *The*

Maltese Falcon de John Huston) et 1958[289]. Ce genre cinématographique l'objet d'une analyse chronotopique approfondie dans un article de Vivian Sobchack publié en 1998, déjà mentionné plus haut mais dont il convient de retracer ici les grandes lignes. L'auteur y considère ces lieux de transit que nous venons d'énumérer comme un chronotope majeur et fondamental du film noir. Ils définissent à ses yeux une spatio-temporalité particulière qu'elle nomme le « *lounge time* » : « Specifically, I designate the life-world (both cultural and narrative) spatialized from nightclubs, cocktail lounges, bars, anonymous hotel or motel rooms, boarding houses, cheap roadhouses, and diners as constituting the temporalization of what I call *lounge time*[290]. » Pour Vivan Sobchack, le chronotope du film noir se construit en opposition à celui de l'idylle. En cette période tourmentée consécutive à la Seconde Guerre mondiale, l'innocence apparaît rejetée dans un passé lointain, faisant place à un sentiment généralisé d'instabilité et de vulnérabilité :

> Whereas the idyllic chronotope has relevance to the familiarity, stability, and rootedness of home and the familial and generational and even national solidarity of the wartime home front, the noir chronotope of lounge time evokes the life-world and space-time of a parallel, yet antinomic, universe[291].

Parce qu'il participe de l'idylle et d'un sentiment de paix et d'harmonie, le foyer est rarement représenté dans le film noir, ou bien apparaît la plupart du temps comme un idéal inaccessible, un âge d'or : « In noir, then, a house is almost never a home. Indeed, the loss of home becomes a structuring absence in film noir[292]. » En l'absence de ce point d'ancrage rassurant, l'espace privé semble ainsi se diluer dans la sphère publique, où les protagonistes finissent par accomplir les gestes les plus intimes : « They transport spatially contiguous and intimate familial activity (eating, srinking, sleeping, and recreating) from private and personal to public and anonymous domain[293]. » Habités par un sentiment de perte, les personnages semblent alors condamnés à errer seuls, d'un espace intermédiaire à l'autre,

---

[289] Fourchette proposée par Vivian Sobchack dans son article, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », p. 133.
[290] *Ibid*., p. 156.
[291] *Ibid*., p. 160.
[292] *Ibid*., p. 144.
[293] *Ibid*., p. 157-158.

dans l'incapacité de se fixer une fois pour toutes. De fait, ces lieux stériles (la sexualité ne donne pas lieu à la fondation d'une famille) et mortifères (puisque les meurtres y sont légion) que sont les *diners* et autres haltes routières gouvernent un temps répétitif, cyclique et improductif, et n'appellent pas à la reconstruction de soi[294]. L'article de Vivian Sobchack sur le film noir permet donc de mettre au jour les caractéristiques de ce chronotope des lieux intermédiaires – qu'elle choisit de désigner par l'appellation de « *lounge time* » – , marqué par un pessimisme et une nostalgie pour un passé idyllique à jamais révolu. Or, le chronotope ainsi défini par Sobchack permet-il de qualifier en propre le récit de la route au sens où nous l'entendons ? Autrement dit, sommes-nous en mesure de discerner une évolution de la signification du chronotope des lieux de transit depuis le film noir ?

b. Évolution de la valeur attribuée au chronotope des lieux de transit

Reprenant à son compte les travaux de Montgomery sur l'application du concept de chronotope à un objet cinématographique, Vivian Sobchack pointe la nécessité d'adapter les différents chronotopes bakhtiniens à un contexte particulier : « However, Montgomery also criticizes the generality of many of Bakhtin's "master chronotopes" and suggests that any application of chronotopic analysis "must strive to give Bakhtin's chronotopes the cultural specificity they lack"[295]. » Nous avons vu en effet, dans les premières sections de ce chapitre, que le chronotope de la route n'est pas homogène tout au long de l'histoire de la littérature, et qu'il est susceptible de recouvrir des valeurs bien différentes en fonction de l'environnement culturel dans lequel il s'exprime. C'est dans cet esprit que Vivian Sobchack élabore une analyse comparative entre les lieux de transit tels qu'ils apparaissent dans le film noir, et le rôle joué par ces mêmes lieux intermédiaires dans le cinéma des années 1930. Si elle omet, dans son étude, d'évoquer les lieux spécifiquement associés à l'espace routier comme les garages, les stations-service, les gares, etc., elle souligne la

---

[294] « Focus in lounge time and noir is on passion, libido, hate, vengeance, and boredom rather than on love and the sublimation of sexuality in family. […] Death, of course, is never natural in lounge time, but murder is. […] There are also no stages of growth in lounge time – not only because there are no children in its spaces, but also because behavior is compulsive and repetitive and thus becomes cyclical even as it seems initiated by chance and in impulse. » *Ibid*., p. 162.
[295] *Ibid*., p. 152.

dimension festive rattachée à l'image des night-clubs et *cocktail lounges* de l'époque, qui s'oppose en tout point au désespoir affiché dans le film noir :

> If we look at films of the 1930s (wether commedies or gangster films), cocktail lounges and nightclubs and hotels are generally figured as celebrated and glamorous spaces – the places where sophisticated and affluent people display their wit, strut their stuff upon a polished dance floor that reflects the grace of Fred and Ginger, amuse themselves with all the fluff and romance of a feather boa, and gamble with money and hearts they can afford to lose[296].

Il s'agit alors d'endroits luxueux, lumineux, où s'expriment une joie de vivre et une frivolité propres à cette période faste de l'entre-deux guerres. On observe donc un indéniable changement de perspective, en l'espace d'une décennie, dans la représentation de ces lieux de sociabilité, qui perdent brutalement de leur éclat après l'explosion de la Seconde Guerre mondiale. Jadis lieux de plaisir et de débauche, ils acquièrent avec le film noir une dimension beaucoup plus tourmentée et expriment le désarroi d'une génération plongée dans les affres de la guerre. Or, si l'on retrouve, dans le road novel et le road movie, quelque chose de ce désenchantement propre au film noir, il existe néanmoins certaines variations dans l'expression du chronotope des lieux de transit, qu'il nous revient de mettre en évidence. Nous proposons donc de commencer par définir, pour les œuvres de notre corpus, le temps et l'espace déterminés par le chronotope qui nous intéresse, avant d'esquisser les contours d'une évolution de sa valeur depuis l'avènement du film noir.

2. Le temps de l'attente et de l'ennui dans un espace public intermédiaire

a. Étirement du temps

On the Road, abonde en description des possibles points de ravitaillement offerts aux voyageurs. Sal, l'alter ego de Kerouac, fréquente assidument les *diners* de bord de route (« The cowboy went off to have a spare tire patched and Eddie and I sat down in a kind of homemade diner[297] »), et les stations-service, périodiquement disposées le long des voies, font parfois figure d'oasis dans un paysage globalement hostile au piéton. Il arrive en effet

---

[296] *Ibid*., p. 153.
[297] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 18.

à Sal de s'y abriter de la pluie en attendant l'arrivée d'un véhicule providentiel, alors qu'il se trouve sur une route peu fréquentée au milieu de nulle part (« Not only was there no traffic but the rain came down in buckets and I had no shelter. […] I ran a quarter mile to an abandoned cute English style filling station and stood under the dripping eaves[298]. ») ; d'y rencontrer ses futurs compagnons de voyage (« In this town, under a big elm tree near a gas station, I made the acquaintance of another hitch-hiker[299]. »), ou même d'y faire une sieste quand le paysage invite au repos et à la méditation :

> It was beautiful in Longmont. Under a tremendous old tree was a bed of green lawngrass belonging to a gas station. I asked the attendant if I could sleep there and he said sure ; so I stretched out a wool shirt, lay my face flat on it, with an elbow out, and with one eye cocked at the snowy Rockies in the hot sun for just a moment, I fell asleep for two delicious hours[300].

Ces arrêts ponctuels sur le bas-côté de la route viennent briser le rythme effréné de la course. Le temps semble s'y étirer à l'infini dans l'attente d'un transport, et l'ennui s'installe rapidement, comme en témoignent les petits gestes de rien, accomplis mécaniquement par les autostoppeurs :

> We stood in front of the railroad ticketshack in Stuart waiting for the westbound traffic till the sun went down, a good five hours… dawdling away the time at first telling about ourselves, then he told dirty stories, then we just ended up kicking pebbles and making goofy noises of one kind and another. We got bored[301].

Les lieux publics dépeints dans le roman de Kerouac portent invariablement les traces de l'écoulement du temps : les graffitis obscènes recouvrant les murs des auberges, dans lesquelles Sal se réfugie provisoirement, ravivent le souvenir de la présence d'anciens voyageurs qui se sont succédés, nuit après nuit, dans ces modestes abris, laissant derrière eux comme un témoignage de leur passage (on se remémore également les écritures laissées sur les murs du blockhaus par les anciens soldats dans *Im Lauf der Zeit*). Les mots ainsi tracés en viennent parfois à s'entremêler, à se superposer comme des couches

---

[298] *Ibid*., p. 10.
[299] *Ibid*., p. 16.
[300] *Ibid*., p. 34-35.
[301] *Ibid*., p. 16.

sédimentaires renvoyant à différentes ères géologiques. Les mégots, crachats et chewing-gums qui jonchent le sol des gares traversées sont quant à eux les indices d'une attente prolongée et du désœuvrement qui s'installe parfois au milieu d'un voyage :

> The bus station was crowded to the doors. All kinds of people were waiting for buses or just standing around. […] I sat down. The floors of bus stations are the same all over the country, they're always covered with butts and spit and a sadness that only bus stations have[302].

Les personnages qui fréquentent ces lieux intermédiaires sont ainsi maintenus dans l'expectative, avant que ne s'amorce la reprise du mouvement. Ces endroits publics sont d'ailleurs eux-mêmes affectés de l'idée de mobilité. Ainsi par exemple, Sal passe de nombreuses nuits sur les routes, mais lorsque ses finances le lui permettent, il lui arrive de dormir dans un motel, c'est-à-dire un hôtel qui réserve un espace au client pour garer son automobile. La plupart du temps mise en relation avec un moyen de transport, la chambre occupée appelle invariablement vers un ailleurs :

> I went to the Y to get a room, they didn't have any, and by instinct wandered down to the railroad tracks – and there's a lot of them in Des Moines – and wound up in a gloomy old plains inn hotel down by the locomotive roundhouse, and spent a wonderful long day sleeping on a big clean hard white bed with dirty remarks carved in the wall beside my pillow and the beat yellow windowshades pulled over the smoky scene of the railyards[303].

L'hébergement semble ainsi littéralement traversé par le chemin de fer, et le repos que s'accorde le voyageur paraît conditionnel de son retour sur la route.

Le chronotope des lieux de transit semble ainsi principalement gouverné par le temps de l'ennui, qui entre en contraste avec l'exaltation de la vitesse expérimentée à l'intérieur du véhicule en mouvement. Or nous allons voir que la mélancolie qui se dégage de ces diverses haltes routières est également suscitée par une configuration spatiale particulière. L'uniformité de ces lieux publics (on y mange partout les mêmes aliments, et les architectures se ressemblent d'un bout à l'autre du pays) les rend en effet impersonnels et

---

[302] *Ibid*., p. 33.
[303] *Ibid*., p. 15.

anonymes. Et s'il arrive parfois de reconnaître un visage dans la foule (c'est dans une gare routière que Sal repère Terry, avec qui il vivra une courte idylle), les voyageurs se fondent généralement dans la masse de leurs semblables. Ces traits distinctifs tendent à faire de ces lieux intermédiaires des « non-lieux », selon l'expression de Marc Augé.

b. Des non-lieux

Parce qu'ils brassent quotidiennement quantité d'individus et suscitent le contact, ces lieux de transit pourraient apparaître de prime abord comme un facteur de lien social. Cependant, les gens n'y font que se côtoyer sans véritablement se rencontrer. Contrairement au café du coin, où les habitants d'un même village ou d'un même quartier se retrouvent, et où, par le truchement du jeu et de la conversation, se soude la communauté (ce qui, d'une certaine manière, pourrait constituer une variation autour du chronotope du salon évoqué plus haut), les lieux de transit sont des endroits qui n'appellent pas à rester indéfiniment et qui maintiennent un certain degré d'anonymat. À ce titre, ils constituent des non-lieux, selon la terminologie avancée par Marc Augé :

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire » y occupent une place circonscrite et spécifique. […] Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque ; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même[304].

[304] Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 101-102.

Le développement de ces non-lieux, conséquence directe du progrès et de l'apparition de nouvelles technologies dans les domaines du transport et des communications, devient caractéristique de notre époque contemporaine – que Marc Augé qualifie de surmodernité – et constitue l'un des traits fondamentaux du road novel et du road movie. En effet, nous ne retrouvons pas d'équivalent de ces non-lieux dans les littératures de l'errance antérieures que nous avons eu l'occasion d'examiner. Dans les textes médiévaux, les chevaliers solitaires se déplacent de domaine en domaine, où ils sont accueillis par la dame ou le seigneur en titre ; et si la forêt et ses clairières constituent indéniablement des points de contact avec autrui (ainsi par exemple, le jeune Perceval dans *Le conte du Graal* fait la connaissance d'une demoiselle dont la tente a été érigée près d'un ruisseau, puis la retrouve bien plus tard, qui chevauche, en loque et décharnée, à travers la lande), elles ne sont pas le théâtre d'une promiscuité collective et anonyme. Le chevalier n'entre en relation qu'avec des personnes ou des communautés (famille, château, cour du roi) clairement identifiées. Rappelons également cet enseignement de la mère de Perceval, dans le roman de Chrétien de Troyes, qui recommande à son fils de s'enquérir du nom de chaque personne croisée sur le chemin : « Sur la route comme à l'étape, l'exhorte-t-elle, ne manquez pas de demander son nom à celui qui vous tient longuement compagnie[305]. » Le voyage entrepris par le chevalier solitaire appelle ainsi à la création de liens personnels (qu'ils soient amoureux, amicaux, déférents ou franchement hostiles) avec chacun des êtres rencontrés. Dans le roman picaresque *La vie de Lazarillo de Tormès*, le jeune héros passe de maison en maison et de maître en maître, et les rares lieux publics mentionnés dans le récit (la rue, la route, les villages) ne sont que très sommairement esquissés (on évoque simplement les chemins pierreux sur lesquels, par vengeance, le jeune Lazare entraîne son maître aveugle afin de le punir de son avarice[306]), voire carrément passés sous silence. Leur traversée ne donne pas lieu à des croisements significatifs. Dans le western enfin, seules les villes viennent rompre la monotonie des pistes, et à l'exception de fermes isolées, on ne trouve pas de véritables

[305] Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, trad. Jacques Ribard, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 24.
[306] « Moi, cependant, je le menais toujours par les plus mauvais chemins, exprès, pour lui faire le plus de mal possible. S'il y avait des pierres, par les pierres ; s'il y avait de la boue, en plein milieu. » *La vie de Lazarillo de Tormès*, p. 109.

relais destinés au ravitaillement des voyageurs entre deux agglomérations. Les espaces publics fréquentés par les personnages (saloon, église, salon du barbier, etc.) ne peuvent ici constituer des non-lieux dans la mesure où ils sont fortement ancrés dans la communauté : tous les citadins se connaissent, et sont même en mesure d'identifier les bandits de grand chemin qui ne viennent qu'occasionnellement dépenser leur butin dans les établissements de la ville (comme le fameux Liberty Valence, dans le film de Ford, qui s'amuse à terroriser les clients du restaurant où Ransom Stoddard exerce les fonctions de serveur). Dans *On the Road*, Old Bull Lee, dont William Burrough serait le modèle, exprime en ces termes sa nostalgie des lieux de sociabilité de l'Amérique du début du siècle, où il était de mise de se retrouver à l'issue d'une journée de labeur, et fustige les bars du temps présent, empreints de confort et de modernité, mais qui semblent avoir perdu leur âme :

> « The ideal bar doesn't exist in America. An ideal bar is something that's gone beyond our ken. In 1910 a bar was a place where men went to meet during or after work and all there was was a long counter, brass rails, spittoon, player piano for music, a few mirrors and barrels of whiskey at ten cents a shot together with barrels of beer at five cents a mug. Now all you get is chromium, drunken women, fags, hostile bartenders, anxious owners who hover around the door worried about their leather seats and the law ; just a lot of screaming at the wrong time and deadly silence when a stranger walks in[307] ».

En quelques touches, Old Bull Lee brosse le portrait d'une époque révolue et établit avec regret l'irréversibilité du processus de transformation de certains lieux publics en non-lieux.

Parce qu'on s'y arrête sans y demeurer, parce qu'ils marquent une étape dans un périple de plusieurs jours mais ne constituent pas une destination en soi, parce que s'y déploient l'attente et l'ennui entre deux trajets, et parce que les voyageurs s'y croisent sans toutefois véritablement se rencontrer, les lieux de transit, tels que dépeints dans les œuvres de notre corpus, apparaissent bel et bien comme un espace intermédiaire et participent en propre de l'univers du récit de la route. Ces non-lieux – gares routières, *diners* et stations-service – font d'ailleurs partie intégrante de l'esthétique et même, pourrait-on dire, de l'imagerie de la route, au point où ils en viennent à former des éléments de reconnaissance

[307] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 148.

générique[308]. Le road novel et le road movie semblent donc s'être approprié ce chronotope particulier déterminé par les lieux de passage, déjà repérable dans le film noir, et que Vivian Sobchack désigne sous l'appellation de *lounge-time*. La valeur de ce dernier diffère cependant sensiblement de celle du chronotope des lieux de transit tel qu'il se manifeste dans le récit de la route, en ce qu'il y apparaît comme une alternative sombre à l'inéluctable perte de l'idylle – ce que Sobchack résume en ces termes :

> Emerging out of actually lived cultural spaces, the represented space of lounge time is a perverse and dark response, on the one hand, to the loss of home and a felicitous, carefree, ahistoricity and, on the other, to an inability to imagine being at home in history, in capitalist democracy, at this time. […] lounge time represents the nether side of Bakhtin's idyll. It represents both the historical necessity and the historical failure to constitute the « world on a new basis, to render it familiar, to humanize it. » Thus, noir's characters are forever fixed in a transitional moment – stabilized negatively in space and time, double-crossed by history[309].

Le caractère transitoire de l'existence des personnages serait, pour Sobchack, la résultante de la perte du foyer – qui n'est d'ailleurs jamais représenté dans le film noir, comme pour sceller, de manière plus franche encore, sa disparition. À travers ce genre cinématographique, l'idylle que pourrait incarner la vie familiale est ainsi rejetée dans un passé lointain et à jamais inaccessible, ce qui plonge les protagonistes dans un désespoir profond. Or, road movie et road novel semblent présenter *un rapport inversé aux thèmes du foyer et de l'idylle*. Nous avons précisé plus haut que le récit de la route s'ouvrait bien souvent par la représentation du domicile conjugal : *Thelma and Louise*, *The Straight Story*, *Alice doesn't Live Here Anymore*, ou encore, pour la littérature, *The English Major*, *Continental Drift* et, dans une moindre mesure, *On the Road*, s'inaugurent tous par la présentation d'un contexte familial, dans lequel les personnages se sentent à l'étroit. Plus significativement, *Im Lauf der Zeit* débute par le geste radical de Robert, qui, alors qu'il se

---

[308] Dans un article consacré aux liens entre le road movie et les tableaux d'Edward Hopper, Anne Hurault-Paupe rappelle à quel point l'œuvre de l'artiste est marquée de la présence de ces lieux de passage : « Gail Levin, spécialiste de Hopper chargée de sa collection au Whitney Museum, dresse l'inventaire des thèmes privilégiés du peintre. Elle cite les silhouettes solitaires […] l'architecture et enfin l'univers du voyageur ("Travelling Man"). Parmi cette catégorie, elle souligne l'importance du train, des voies ferrées, des lieux d'arrêt comme les motels, les hôtels, les stations-service, les gares. » Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », p. 86.

[309] Vivian Sobchack, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », p. 166.

trouve au volant de sa Coccinelle, déchire la photo d'une maison, comme pour signifier sa renonciation à une certaine forme de stabilité. Son suicide raté l'amène alors à réorganiser son existence selon de nouveaux principes et à ériger le nomadisme en mode de vie. Ainsi, ce qui était, dans le film noir, de l'ordre de la contrainte, apparaît, dans le récit de la route, comme l'expression d'un choix délibéré. Le foyer n'est plus, pour cette génération née avec la Seconde Guerre mondiale, l'incarnation d'un idéal, et l'errance, avec la fréquentation des non-lieux qu'elle suppose, n'apparaît plus comme une alternative sombre et désespérante, mais au contraire comme l'unique remède au mensonge et à une idylle de pacotille. Bien plus, le voyage entrepris par les protagonistes a parfois pour effet de les amener à se composer une famille d'élection. C'est ce que nous observons, par exemple, à travers *Mischka* de Jean-François Stévenin (2002), *Drôle de Félix* d'Olivier Ducastel (2000) ou encore *Emmenez-moi*, trois road movies français dans lesquels des vagabonds ou autres paumés des deux sexes s'attachent au pas du personnage principal et poursuivent leur route en sa compagnie, occupant, à l'intérieur de la tribu, une place bien spéciale. La route au sens large devient alors une sorte de foyer de substitution à ciel ouvert.

En conclusion, nous observons que pour les héros de la route – à l'image de Bruno, le projectionniste ambulant d'*Im Lauf der Zeit* qui parcourt l'Allemagne dans sa maison mobile – ce qui était de l'ordre du transitoire finit bien souvent par prendre la forme d'un état permanent, et l'errance devient un art de vivre. La nouvelle génération semble ainsi s'être accommodée de ce sentiment de *restlessness* si caractéristique de la culture américaine, et l'instabilité n'est plus source d'angoisse comme elle pouvait l'être dans le film noir, mais se fait au contraire l'expression d'une liberté retrouvée.

Ainsi, le chronotope de la route – dont nous avons dit plus haut, à la suite de Bakhtine, qu'il était omniprésent dans l'histoire de la littérature – est complété, dans le road novel et le road movie, par la présence de deux chronotopes connexes de grande importance, à savoir : le chronotope du véhicule à moteur et le chronotope des lieux de passage. Ces derniers contribuent à ancrer le récit de la route dans un contexte beaucoup

plus précis, dans la mesure où l'automobile naît avec le 20e siècle et les lieux de transit ou non-lieux dont nous avons exposé les caractéristiques se développent sensiblement au tournant de la Seconde Guerre mondiale dans le monde occidental. Cet « ensemble chronotopique » qui se construit autour de la route permet alors de définir en propre le road novel et le road movie et de les distinguer d'autres récits d'errance, tels que le roman picaresque, le Bildungsroman ou encore le western, pour n'en citer que quelques-uns, qui appartiennent à d'autres univers spatio-temporels.

Cependant, si le voyage, symbolisé par l'omniprésence de la route, paraît incontestablement constituer la figure centrale de ce type de récit, il ne s'agit pas d'un élément suffisant pour le caractériser. Avec Philippe Gajan, qui consacre un mémoire à l'espace de l'errance dans le road movie, nous considérons en effet que :

> rien n'est plus flou que l'appellation *road-movie*. Celle-ci est, il faut bien le dire, plutôt fourre-tout, et le plus souvent désigne, comme son nom l'indique, des films qui impliquent un déplacement dans le déroulement narratif. Cependant, comme nous l'avons noté plus tôt, si le terme indique une relation particulière avec « la route » […] sa compréhension excède ce simple paramètre. En clair, un *road-movie* n'est pas (en tout cas pas simplement) un film sur la route[310].

De fait, que dire d'un film tel que *Speed* de Jan de Bont (1994), dans lequel les passagers d'un autobus victimes d'une attaque terroriste parcourent à toute allure les routes de Los Angeles, et dont l'intrigue se développe partiellement *en route*, mais que pourtant nous répugnons à considérer comme un véritable road movie ? De quelle façon devons-nous percevoir une œuvre qui, comme *Bullit* ou *French Connexion*, par exemple, comporte une scène de course-poursuite d'anthologie au milieu d'une intrigue policière dominante et statique ? De la même manière, comment pouvons-nous envisager un film, à l'instar de *Grand Prix* ou *Le Mans*, se déployant principalement sur un circuit automobile ? Enfin, notre corpus doit-il comprendre un ensemble de films, dont *The Wild One* pourrait constituer le plus parfait exemple, dans lesquels des bandes motorisées terrorisent de petites communautés ? En clair, les œuvres que nous venons de convoquer ont-elles leur place au

---

[310] Philippe Gajan, *Le* road-movie *: l'espace de l'errance dans le cinema américain contemporain*, p. 65.

sein du genre cinématographique étudié ? Notre intuition nous porte à croire qu'il existe une différence sensible entre ces types de récit, qui pourtant reposent tous sur une idée de déplacement, et ce que nous entendons par récit de la route. Il convient donc d'affiner notre approche en mettant en évidence l'importance d'un autre chronotope, qui, combiné à celui de la route, devrait nous permettre de rendre compte de la spécificité du road novel et du road movie. Nous posons que cet autre chronotope est celui du seuil, dans la mesure où tout récit de la route au sens où nous l'entendons suppose, de la part du personnage dépeint, le franchissement d'une frontière géographique et psychologique, ainsi que le basculement dans un autre espace-temps. En effet, nous postulons que, dans le récit de la route, la rupture constitue un élément au moins aussi déterminant que la route elle-même : l'acte qui consiste à renoncer à sa vie sédentaire y est en fin de compte tout aussi fondamental que le voyage accompli par les personnages.

Chapitre III Le chronotope du seuil

Le chronotope de la route apparaît ainsi comme une condition nécessaire mais non suffisante du road novel et du road movie. En effet, sa présence structurante au sein d'une œuvre ne garantit pas l'appartenance de cette dernière à ce que nous considérons comme un récit de la route à proprement parler. Nous avons eu l'occasion d'observer – sans pour autant l'expliquer – que, quoique construits autour du motif de la route, les films de motards, de course automobile ou d'action comportant au moins une scène de poursuite ne pouvaient pas véritablement faire figure de road movies. Ceci tient sans doute au fait que, dans les exemples que nous venons de citer, la route se déploie toujours de façon « centripète » : d'un bout à l'autre de l'intrigue, elle tourne autour d'un point fixe, qu'il s'agisse du cœur d'un circuit automobile (*Le Mans*, *Grand-Prix*), du *down-town* d'une grande métropole (*French Connexion*, *Speed*) ou d'une petite communauté rurale (*The Wild Ones*). Les personnages sont, certes, en déplacement constant, mais demeurent accrochés à un lieu déterminé, et leurs déambulations se concentrent sur une surface restreinte et bien délimitée. C'est ce que remarque David Laderman au sujet du film de Laslo Benedek : « […] the film's story more or less stays put within the topographical boundaries of the town of Wrightsville[311]. » Ce constat l'amène à conclure, un peu plus loin, toujours au sujet de *The Wild Ones* : « [It] is not a road movie : most of the film, in fact, takes place in specific locations where, perhaps ironically, the stability – the lack of movement – is emphasized[312]. » Nous pourrions alors considérer l'éloignement géographique et l'absence de mouvement pendulaire à l'intérieur d'un espace étroit et circonscrit comme l'une des marques distinctives du récit d'errance qui nous intéresse. La route y apparaît au contraire comme « centrifuge » (même si, nous l'avons vu, elle est susceptible, au terme d'un long voyage, de ramener le personnage à son point de départ) et se déploie sur un espace beaucoup plus vaste. Le récit de la route suppose donc une forme de détachement, de

[311] David Laderman, *Driving Visions*, p. 45.
[312] *Ibid*., p. 47.

coupure avec un milieu d'origine, qui coïncide avec une rupture psychologique de la part du personnage. Or, ce motif de la rupture s'exprime à travers un chronotope déjà identifié par Bakhtine : celui du seuil. Nous avançons donc que le road novel et le road movie reposent nécessairement sur la présence du chronotope du seuil, dont l'association avec celui de la route permet d'exprimer un mouvement de déprise de la part d'un individu vis-à-vis de son environnement familier. Nous envisageons, dans un premier temps, d'exposer les caractéristiques de ce chronotope du seuil en partant du texte de Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, avant d'étudier ses manifestations dans les différentes œuvres de notre corpus. Il s'agira, à travers l'analyse d'exemples représentatifs, de déterminer la valeur des différentes ruptures introduites dans les films et textes à l'étude. Afin de vérifier la validité de notre hypothèse, nous nous proposons enfin de procéder à l'analyse chronotopique d'une œuvre qui fait toujours l'objet d'un dissensus. Il s'agit de *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, adapté au cinéma par John Ford, dont la critique peine encore à décider s'il constitue un road novel et un road movie. À l'issue de notre analyse, nous devrions alors être en mesure d'établir la nécessité ou non de mettre au jour l'existence d'un troisième élément déterminant pour rendre compte de la spécificité du récit de la route.

I. Expression du chronotope du seuil

La présentation du chronotope du seuil dans *Esthétique et théorie du roman* intervient très tard dans l'argumentation de l'auteur, et occupe une place relativement marginale dans l'ensemble de ses analyses. En effet, ce n'est que dans le chapitre des « Observations finales » que Bakhtine en brosse une définition succincte, tout en en reconnaissant la portée, en vertu de sa « grande valeur émotionnelle » et de sa « forte intensité[313] ». Comme le laisse entendre le langage courant, à travers certaines expressions populaires, telles que

[313] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 389.

« franchir un seuil » ou « au seuil de », ce chronotope matérialise une rupture dans le cours normal des choses, et se définit comme « le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*[314] ». En cela, il présente de grandes affinités avec le chronotope de la route, dont nous avons précisé plus haut qu'il était lui-même conçu comme la métaphore du « chemin de la vie ». Les deux chronotopes peuvent donc être amenés à s'exprimer conjointement, le seuil venant ponctuer la route pour en marquer les bifurcations.

Le chronotope du seuil se manifeste ainsi à un moment décisif dans l'existence du personnage dépeint et constitue une césure dans le récit, assurant le passage entre deux phases bien distinctes. À ce titre, il se déploie sur un temps très bref : « en somme, écrit Bakhtine, dans ce chronotope, le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique[315]. » Le chronotope du seuil se présente à bien des égards comme une sorte d'éclair qui vient foudroyer le personnage, comme une manifestation brutale qui le fait basculer dans une autre phase de son existence, presque comme une interruption de la durée. Corrélativement à cela, il se concentre dans un espace circonscrit et restreint et se définit par son caractère transitoire, puisqu'il doit faire le lien entre deux espaces antagonistes : le dedans et le dehors, le familier et l'étranger, etc. En s'appuyant sur l'œuvre de Dostoïevski qui lui sert de principale référence sur ce sujet, Bakhtine mentionne bien évidemment le pas de la porte, qui sépare l'intérieur et l'extérieur, mais aussi d'autres lieux intermédiaires comme les couloirs ou les antichambres, qui relient certaines pièces entre elles, ou encore les escaliers, qui assurent la communication entre deux étages : dans tous ces lieux clos et étroits, on ne fait que passer[316]. Métaphoriquement, ils traduisent le processus de transformation du personnage et la réflexion qui l'anime avant la prise de décision. Le seuil acquiert alors une importance capitale pour la structure même du récit, dont il peut constituer le nœud principal, mais aussi les scansions et les différents rebondissements.

---

[314] *Ibid*., p 389.
[315] *Ibid*., p. 389.
[316] Un peu comme dans ces gares, *diners*, motels et autres stations-service que fréquentent les voyageurs et dont nous avons parlé précédemment. Ces non-lieux peuvent en quelque sorte faire figure de seuil.

Ainsi, nous allons voir que le chronotope du seuil organise, dans le road novel et le road movie, le basculement d'un état à un autre – qui coïncide avec le passage de la sédentarité à une forme de nomadisme. À ce titre, il est susceptible de s'exprimer dans un espace intermédiaire, relativement restreint (il s'agit en réalité d'une ligne de partage, que ce soit le pas de la porte, un fleuve entre deux rives reliées par un pont ou un ferry, une frontière entre deux pays, etc.) et se déploie dans un temps normalement très bref (une fraction de seconde, quelques minutes tout au plus), mais qui peut apparaître dans le récit exagérément distendu et atrophié, comme en suspens. Le franchissement du seuil marque l'évolution du personnage vers un nouveau stade de conscience, vers une nouvelle étape de son existence. En tant que prélude à l'errance, il se comprend alors comme une table rase, qui annule ce qui précède tout en favorisant l'émergence de nouveaux horizons. À cet égard, le passage du seuil fonctionne comme un acte de (re)naissance pour un personnage, qui meurt d'abord à lui-même avant de s'incarner sous une autre forme. Nous projetons donc, dans un premier temps, de mettre en lumière différentes représentations du seuil comme « tournant d'une vie », en insistant sur l'image de résurrection véhiculée par une grande partie des œuvres de notre corpus. Mais parce que le seuil se trouve au point de contact entre deux espaces antagonistes, son franchissement peut faire figure de transgression, inconsciente ou délibérée, d'un certain ordre social. L'adoption d'un mode de vie errant peut alors apparaître comme une émancipation par rapport à une société majoritairement sédentaire, d'autant plus qu'elle s'accompagne ponctuellement d'actes nettement subversifs (vol, meurtre, déviance sexuelle, etc.). Le franchissement du seuil de la part du personnage équivaut alors à certains égards à un geste de rébellion contre le système en place, et c'est cet angle de lecture qui prévaut dans de nombreuses études consacrées au récit de la route, en littérature et surtout au cinéma : David Laderman, par exemple, envisage ainsi le road movie comme l'expression d'une révolte contre une société normative ; quant à Deborah Paes de Barros, qui consacre une étude complète à la figure de la femme dans les romans de voyage américains, elle considère le road novel comme un instrument de dénonciation du patriarcat. Il s'agira donc dans un deuxième temps d'envisager le récit de la route à travers le prisme de la subversion que symbolise le franchissement du seuil. Enfin, nous verrons

pour terminer que la route, en tant qu'espace intermédiaire prisonnier d'un présent perpétuel, pourrait en venir elle-même à constituer un seuil à part entière.

A. Le seuil comme expression du « tournant d'une vie »

Tout récit de la route commence nécessairement par un déchirement. Avant l'errance, il y a un geste, décisif et irrévocable, qui amène le personnage à laisser derrière lui ce qui faisait sa vie pour célébrer l'avènement d'une ère nouvelle. Or, cet élément de déprise par rapport à un quotidien qui n'a plus de sens nous semble aussi caractéristique du road novel et du road movie que peuvent l'être les déambulations d'un individu sur un territoire. Ce point de rupture dans le flot de l'existence que constitue le chronotope du seuil est peut-être d'abord un point de rencontre avec l'altérité : la confrontation du personnage à un individu charismatique entraîne une forme de découverte de soi et l'accession à un nouvel état de conscience qui oblige à une remise en question absolue de son ancien mode de vie. On retrouve cet effet régénérateur de la rencontre à travers *Alice in den Städten*, dans lequel un auteur à la dérive parvient, à l'aide du regard naïf d'une fillette posé sur lui, à la découverte de sa propre identité et à l'émergence de sa créativité. Or, nous allons voir que cette évolution du personnage, qui franchit plusieurs seuils avant de retrouver une forme de coïncidence avec lui-même, trouve sa plus concrète expression dans le rapport à la photographie.

1. Le seuil comme point de rencontre : *Alice in den Städten*

Alice in den Städten se présente comme l'histoire d'un auteur, Philip Winter, qui vient de traverser les États-Unis à la recherche d'une histoire à raconter. Incapable d'écrire une ligne depuis son départ, il s'apprête à rentrer chez lui en Allemagne, sans le sou et débarrassé de ses illusions. Seules traces de son périple : quelques centaines de clichés, réalisés mécaniquement à l'aide d'un polaroïd, et qui ne signifient rien. À New York, alors qu'il s'efforce de trouver un avion susceptible de le ramener chez lui – au moment où une grève paralyse le trafic aérien – il fait la connaissance d'une jeune femme, allemande elle aussi, qui lui confie la garde d'Alice, sa fille de dix ans, le temps de se réconcilier avec son

conjoint. Winter accepte d'emmener l'enfant avec lui jusqu'à Amsterdam, où la mère est supposée les rejoindre le lendemain, avant de regagner sa patrie d'origine. Mais cette dernière n'est pas au rendez-vous, et Winter se voit contraint de partir à la recherche d'une hypothétique grand-mère, dont Alice garde un souvenir confus et qui habiterait quelque part dans la Ruhr. Commence alors une exploration géographique impromptue qui amène le personnage à la découverte de lui-même, grâce à la présence authentique et « authentifiante » de cette fillette qui lui sert de guide.

L'errance de Winter de part et d'autre de l'Atlantique, nous l'avons mentionné, est jalonnée d'instantanés réalisés à l'aide d'un polaroïd et qui, mis bout à bout, traduisent le cheminement intérieur du personnage. Dans *Theory of film*, Kracauer compare le photographe à l'explorateur : l'un comme l'autre semblent à l'affût d'une révélation que leur apportent, respectivement, la photographie et l'expérience directe du monde. Bien plus, Kracauer, inspiré par la lecture de Proust, définit le photographe par un état permanent d'aliénation, et parle à son sujet de « *self estrangement* » pour souligner la distance le séparant du réel qu'il s'efforce de saisir à travers l'objectif de son appareil : « And yet Proust is right in relating the photographic approach to a state of alienation » et plus loin : « Now melancholy as an inner disposition not only makes elegiac objects seem attractive but carries still another, more important implication : it favors self-estrangement[317]. » Or, cette sensation de détachement que constitue le « *self-estrangement* » semblerait constitutive du mal-être de Winter, et la source de son errance initiale à travers les États-Unis. La rencontre avec Alice aurait alors pour vertu de favoriser le retour de cette coïncidence primordiale de l'homme avec lui-même, et conduirait à l'acceptation de soi. La photographie devient dans le film le fil conducteur de cette démarche introspective accomplie par le personnage, et le médium par lequel nous accédons à cette prise de conscience. Nous sommes dès lors en mesure de déterminer trois grandes phases dans la progression de la quête identitaire de Winter, correspondant chacune à un espace géographique précis, ainsi qu'à une valeur spécifique de la photographie : dans la première

[317] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, p. 16-17.

partie du film, qui se déroule en Amérique – avant la rencontre avec Alice – la photographie se fait écran, matérialisant en cela cette forme de distanciation avec le réel que traduit l'expression *self-estrangement*. Lorsqu'après avoir franchi un premier seuil, Winter parvient ensuite aux Pays-Bas, la photographie devient miroir pour le personnage qui, au contact de la fillette, commence à renaître au monde et à lui-même. Le retour en Allemagne, enfin, marque le franchissement d'un dernier seuil ; il coïncide avec l'avènement de la photographie comme mémoire, conférant ainsi une « épaisseur existentielle » au personnage de Winter et parachevant la reconstruction de son identité.

D'une manière significative, *Alice in den Städten* s'ouvre sur l'accomplissement de l'acte photographique. Assis sur le sable d'une plage désertée, Philip Winter s'efforce de fixer sur papier l'essence du paysage marin qui s'offre à sa vue. Sans attendre, la machine recrache l'instantané, qui achève de se développer sous ses yeux. Mais la déception se peint sur le visage de Winter. Les éléments du décor sont bien là sur le papier, fidèlement reproduits, et cependant, rien n'est révélé : le réel semble toujours se dérober. Plus tard, Winter fait escale devant une station service et « dégaine » son polaroïd afin d'immortaliser les lieux. Un adolescent à bicyclette surgit et l'interroge sur ses intentions. Il semble pénétrer dans le champ de vision de Winter, qui appuie sur le déclencheur de son appareil. Mais, curieusement, alors que se recompose, grain par grain, l'image photographique, nous n'apercevons aucune trace du jeune garçon. De façon plus flagrante encore est exprimée ici, à travers l'escamotage, l'incapacité de la photographie à restituer le réel.

Le constat qui s'effectue est ainsi celui d'une inadéquation entre la réalité et sa représentation, constat que Wenders est lui-même amené à formuler à l'issue de son premier séjour en Amérique, dont *Alice in den Städten* pourrait en quelque sorte être la relation fictionnalisée :

> J'épuisais même tous mes films polaroïd, comme un possédé, devant et par les images de la télévision […] Et ce que jusque là je n'avais jamais vu : il n'y avait pas là la moindre concordance entre une réalité quelconque et ses images […] Toutes

> les images, sans exception, étaient réduites au plan de l'artifice et du calcul, que je croyais alors tout au plus correspondre à la publicité et à la propagande[318].

Cette non-concordance évoquée par Wenders, bien qu'ici spécifiquement liée à l'Amérique et à l'imagerie publicitaire dont elle se nourrit, semble cependant constituer l'une des propriétés inhérentes au médium photographique. Barthes observe à ce sujet : « C'est "moi" qui ne coïncide jamais avec mon image » et plus loin « Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité[319]. » La photographie serait ainsi fondamentalement schizophrène, et la prégnance de ce médium dans le film de Wenders traduit bien cette crise identitaire, ce sentiment d'aliénation éprouvé par le personnage. Dès qu'il brandit son appareil et l'interpose entre lui et le monde, Winter se dissocie, consciemment ou non, de son environnement. Dépourvue de cette troisième dimension qui caractérise le réel, la photographie, réduite à l'état de surface, devient alors écran, empêchant toute immersion du personnage dans l'existence.

Comme pour étayer ce parti-pris, il est dans le film d'autres types d'écrans sur lesquels vient buter le regard de Winter durant cette première étape américaine. Nous pensons bien évidemment à ces panneaux publicitaires qui envahissent les bords de route, corrompent le paysage et captent l'attention des automobilistes. Éloquente est, également, la présence de ce poste de télévision que Winter allume par réflexe, dans une chambre de motel. Les images qui y défilent, annonces diverses pour des paradis de pacotille, ne font que distordre un peu plus une réalité qui continue de s'échapper. Mais nulle part ailleurs la métaphore de l'écran n'est plus manifeste que dans les plans réalisés à travers le pare-brise de la voiture. Cette vitre vient en quelque sorte filtrer les perceptions du personnage et les altère, comme, par exemple, lorsque la pluie vient frapper le panneau translucide, créant

---

[318] Wim Wenders, *Emotion Pictures. Essais et critiques*, trad. Bernard Eisenschitz, Paris, L'arche, 1987, p. 74 à 176. Cette distance entre l'homme est le monde est ici la résultante d'une confrontation d'un fantasme d'Amérique avec sa réalité. Dans *Im Lauf der Zeit*, un des personnages de Wenders déclare que les américains ont colonisé notre subconscient…

[319] Roland Barthes, *La chambre claire*. *Note sur la photographie*, Gallimard et Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 1980, p. 26 à 28.

ainsi un paysage fluide et, de ce fait, presque irréel. Or, nous l'avons mentionné plus haut, le road movie tout entier semble fondé sur ce type de plan caractéristique (un travelling avant avec cadre dans le cadre), et le genre pourrait ainsi se construire autour d'une façon distanciée d'appréhender le réel, que l'on traverse en simple témoin sans pouvoir véritablement s'y impliquer.

Ainsi, l'étape américaine d'*Alice in den Städten* marque l'impossibilité, pour Winter, de se définir, tant son rapport au monde semble biaisé. Mais la rencontre avec Alice bouleverse le cours des choses. Significativement, Philip Winter et la petite fille se croisent pour la première fois à New York, au beau milieu des portes tournantes d'une agence de voyage (Fig. 4).

Figure 4 : photogramme extrait d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders

L'écrivain tente de pénétrer dans l'établissement afin d'y acheter son billet de retour. Mais alors qu'il s'engouffre dans le tourniquet, une fillette, dont nous apprendrons plus tard qu'elle s'appelle Alice, s'amuse à pousser la porte encore et encore, entraînant Winter avec elle dans une ronde improvisée – qui annonce les déambulations sans fin des deux personnages à travers la Ruhr. Winter se prête volontiers au jeu qui lui est proposé, effectuant de bon gré quelques tours sur lui-même avant de reprendre son chemin. Le premier contact entre Winter et la fillette, qui se révèlera déterminant pour la suite des choses, se traduit donc visuellement par le franchissement d'un seuil (ici, la porte d'une agence de voyage) – franchissement dont la durée semble s'être atrophiée : le jeu maintient le personnage dans cet entre-deux pendant un moment excédant largement les quelques fractions de seconde que demande habituellement cette manœuvre, et le temps semble avoir été suspendu. Winter ne le sait pas encore, mais alors qu'il est le prisonnier consentant de cette cage de verre, il vient d'entrer dans une nouvelle phase de son existence, et c'est Alice qui, significativement, mène la danse. De fait, le périple entrepris plus tard sur les routes d'Europe en compagnie de la fillette porte les traces de cette évolution du personnage et trouve un écho dans l'utilisation du médium photographique, qui à partir de ce moment ne fait plus obstacle à la perception. Bien au contraire, ce sont les pouvoirs révélateurs de la photographie, vue comme miroir, qui seront désormais mis de l'avant.

Sur le chemin, qui, de l'aéroport, les mène au cœur d'Amsterdam, Alice s'empare du polaroïd de Winter et réalise son portrait en déclarant : « Je voudrais faire une photo de toi. Comme ça au moins, tu sauras à quoi tu ressembles. » Winter récupère l'instantané et contemple son image, sur laquelle vient se superposer le reflet du visage d'Alice. Littéralement, le cliché se transforme en surface réfléchissante et vient attester l'identité de Winter[320], identité indissociable, à présent, de cette altérité incarnée par la fillette. Alice, personnage ô combien « carrollien », est ainsi celle qui permet à Winter de se rendre « de l'autre côté de miroir » (représenté dans le film par les portes vitrées de l'agence de

[320] Le procédé sera repris par Wenders en 1984, dans *Paris, Texas*, où le visage du personnage vient se superposer à celui de la femme aimée, réalisant ainsi la fusion idéale de l'Androgyne.

voyage), à la recherche de lui-même. Ce changement de statut de la photographie, qui n'est plus un écran, mais un miroir dans lequel il devient possible de se reconnaître, est également souligné par l'apparition de plans dans lesquels le personnage de Winter se dédouble, que ce soit chez le coiffeur où, face à la glace, il se fait couper les cheveux, ou encore à l'hôtel à Amsterdam, où Winter et son reflet sont réunis en une image (Fig. 5).

Figure 5 : photogramme extrait d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders

Bien plus, le récit lui-même semble affecté par cette transformation et se fait spéculaire (pour reprendre une expression introduite par Lucien Dällenbach), renvoyant, de fait, à sa propre structure. Ainsi, alors qu'Alice et Winter attendent le retour de Lisa, la mère, à l'aéroport d'Amsterdam, une hôtesse diffuse par haut-parleur le message suivant : « Mister Wenders, coming from New York, is requested to our information desk. » Cette

référence, délibérée ou non, au contexte du tournage (puisque le réalisateur, ainsi nommé, fait partie intégrante de la diégèse) figure comme une mise en abyme, et donc comme le reflet du récit sur lui-même. Cette apparition soudaine du thème du miroir au sein du film de Wenders traduit ainsi une métamorphose du personnage, et pourrait renvoyer à ce que Lacan nomme le stade du miroir, à savoir le moment décisif où le nourrisson, contemplant son reflet, est en mesure de se reconnaître comme entité à part entière et se constitue comme sujet. La photographie, en tant qu'elle permet d'accéder à sa propre extériorité, devient alors un instrument de connaissance de soi, du même ordre que le miroir, et participe également de ce processus de construction identitaire. Alice, en traçant le portrait photographique de Winter, lui tend ainsi le miroir nécessaire à son avènement comme sujet. De fait, l'intrusion, dans la vie de Winter, de cette forme d'altérité représentée par Alice joue un rôle majeur dans la prise de conscience de son identité, car, comme le montre Éric Landowski : « Un sujet ne peut au fond se saisir lui-même en tant que "Je", ou que "Nous", que négativement, par opposition à un "Autre" qu'il lui faut alors construire comme figure antithétique afin de pouvoir se poser lui-même, comme son contraire : "Ce que moi je suis, c'est ce que toi tu n'es pas"[321]. » Alice est donc cet Autre par rapport auquel Winter est en mesure de se définir. Et, alors que l'Amérique pouvait constituer pour Winter une sorte de patrie de substitution[322], Amsterdam, ville encore inconnue du personnage, devient le lieu propice à cette démarche introspective. Le *self-estrangement*, ou étrangeté à soi-même, laisse ainsi place à une autre forme d'altérité, acceptée et même recherchée, cette fois, permettant, par différenciation, la définition de sa propre identité.

En passant la frontière qui le ramène dans sa patrie d'origine, Winter franchit un nouveau seuil dans sa prise de conscience. Le pèlerinage allemand, qui fait suite à ce détour par Amsterdam, coïncide avec le surgissement d'une autre propriété du médium

---

[321] Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 40

[322] Nous faisons ici référence au rapport particulier qu'entretient Wenders avec la culture américaine, qui a eu tendance à se substituer à la culture allemande au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce voyage en Amérique est donc l'occasion pour le personnage de Winter, appartenant à la génération des fils, de confronter son fantasme et de réaliser que l'Amérique n'est pas cette patrie de substitution dont il avait rêvé.

photographique jusqu'alors ignorée. La troisième partie du film insiste en effet sur cette dimension mémorielle de la photographie, qui permet de parachever le processus de construction identitaire. Après plusieurs heures d'attente à l'aéroport d'Amsterdam, Winter doit se rendre à l'évidence : la mère d'Alice ne viendra plus. Il faut alors se mettre en recherche d'un proche parent à qui Winter pourrait confier la fillette. Alice mentionne l'existence de sa grand-mère maternelle, dont elle a cependant oublié le nom et le lieu de résidence. Dans le but de raviver la mémoire de l'enfant, Winter énumère patiemment, et par ordre alphabétique, les noms des principales villes d'Allemagne figurant dans son agenda. À l'issue de cette longue litanie, le nom de Wuppertal semble éveiller quelque souvenir chez l'enfant, et tous deux prennent la route pour la Ruhr dans l'espoir d'y retrouver la grand-mère. Mais après avoir quadrillé le territoire, ils doivent admettre que la fillette s'est trompée et que la grand-mère n'a jamais vécu à Wuppertal. Plus tard, Alice retrouve, parmi les photographies de son album personnel, un cliché représentant la maison de son aïeule. Munis de cet indice, ils reprennent leurs investigations, questionnant les passants croisés au hasard de leur route. Mais lorsqu'ils parviennent enfin devant la maison tant convoitée, c'est pour apprendre que la grand-mère n'y habite plus depuis deux ans.

L'Allemagne que traversent les deux protagonistes est ainsi d'emblée associée à une amnésie : celle d'Alice, qui ne sait plus rien de ses origines. La photographie, cependant, semble prendre le relai de cette mémoire défaillante. L'image de la vieille maison, précieusement conservée, puis tendue à Winter, comme preuve attestant de la réalité de la grand-mère, est une porte ouverte sur l'intimité d'Alice. La photographie permet alors d'objectiver la mémoire de la fillette, de la rendre accessible à Winter, mais également aux habitants des différents villages traversés afin de les aider à identifier les lieux. Il devient alors possible d'observer une concordance entre la réalité et sa représentation, car la photographie n'a pas menti : elle a joué le rôle de preuve et a bien permis aux personnages de retrouver leur chemin jusqu'à la maison de la grand-mère. Et lorsque, plus tard, les deux compagnons se font photographier dans un photomaton, ils créent à leur tour de la mémoire : celle de leur amitié naissante. L'image n'est plus alors une simple surface sur

laquelle vient buter le regard, mais, chargée d'une valeur affective, elle renvoie à la profondeur d'un sentiment.

Ce voyage au cœur de la Ruhr sur les traces de la grand-mère d'Alice a également pour vertu de ramener Winter sur les lieux de son enfance. Ayant épuisé ses ressources, et abandonnant tout espoir de restituer la fillette à sa vraie famille, Winter envisage de retourner chez ses parents (qu'il n'a pas vus depuis plusieurs années) et s'embarque à cet effet sur un ferry traversant le Rhin. L'ultime étape de cette quête identitaire est ainsi retour aux origines, aux sources de soi. Alors que s'achève l'introspection de Winter, le médium photographique subit son ultime altération, car ce sont désormais des images mouvantes qui s'inscrivent dans le cadre, transformant la photographie en cinéma.

Sur le traversier qui les ramène, Alice et lui, auprès de sa famille, Winter ressort son polaroïd auquel il n'a plus touché depuis quelque temps (Alice lui en fait d'ailleurs la remarque) et promène son regard sur les passagers. Adossée au bastingage, une femme fredonne une chanson à son jeune fils. Winter la cadre à travers le viseur de son appareil, mais ne déclenche pas tout de suite l'obturateur, laissant le duo se mouvoir librement. Pour la première fois depuis le début du film, nous n'observons plus le résultat de l'acte photographique, mais bien le processus de création de l'image en tant que tel. Celle-ci ne nous apparaît plus une fois immobilisée sur papier, mais alors que s'effectue la mise au point, et qu'elle comporte encore cette dimension temporelle qui est l'une des composantes du médium cinématographique. Il y a alors ici véritable concordance entre ce que perçoit Winter et l'image qu'il cherche à en produire, puisqu'il ne donne plus de la réalité une image fixe et déjà révolue au moment où elle émerge de l'appareil, mais une image qui évolue parallèlement au réel qu'elle s'efforce de représenter. Winter vient ainsi de franchir un ultime seuil dans la connaissance de soi – seuil qui trouve symboliquement sa manifestation physique à travers le ferry permettant de relier les deux rives du Rhin.

Ainsi, la photographie cède le pas au cinéma, dont l'avènement concorde avec la fin de la quête identitaire de Winter. Pour la première, il y a ici affirmation de la possibilité

d'une coïncidence entre l'œuvre cinématographique elle-même et la photographie de Winter : alors que, dans les premiers instants du film, nous avons pu constater un décalage entre ces deux types d'image (on se souvient de la photographie de la station service et de l'escamotage de l'adolescent), il y a ici fusion de ces deux productions, comme si l'histoire de Winter relatée dans le film n'était autre que l'histoire de Wenders, comme si le point de vue de Winter ne faisait plus qu'un avec celui de Wenders.

De fait, nous avons indiqué plus haut qu'à certains égards, Winter pouvait apparaître comme un avatar cinématographique de Wenders, en raison de la proximité entre les deux patronymes, tout d'abord, mais également en raison de la récurrence de ce personnage, toujours le même (car incarné par un seul acteur, Rüdiger Vogler) et pourtant chaque fois différent (il ne porte pas le même prénom, et n'exerce jamais la même profession), tout au long de la filmographie du réalisateur. Il est alors remarquable de voir l'original et son double réunis dans un même plan durant l'épisode américain : tandis que Winter examine ses photos lors d'une halte dans un snack, nous distinguons Wenders à l'arrière plan, qui choisit un classique du rock dans un juke-box (Fig. 6). Il s'agit peut-être ici de la meilleure représentation de ce *self-estrangement* qui caractérise encore à ce moment le personnage de Winter, confronté à une émanation de lui-même. Plus tard, c'est l'ombre de Wenders que l'on perçoit sur la carlingue de l'automobile de Winter, alors qu'il s'arrête à un feu rouge (Fig. 6).

Figure 6 : photogrammes extraits d'*Alice in den Städten*, Wim Wenders

La présence de Wenders tend ainsi à s'estomper graduellement. Lors de l'arrivée de Winter à Amsterdam, Wenders n'apparaît plus physiquement, mais son nom est cité à l'aéroport par une hôtesse, ce qui laisse entendre que cette scission entre créateur et créature est de moins en moins prégnante. Mais ce dédoublement ne se résorbe complètement que lors de la séquence finale, sur le ferry. À ce moment précis du voyage, Wenders et son personnage ne font plus qu'un puisqu'il y a fusion de leur regard, celui porté sur la femme et son fils à travers le cadre de l'appareil photographique, qui est alors aussi celui de la caméra (Fig. 6). Cette réconciliation entre le réalisateur et son double diégétique, entre photographie et cinéma, tend à indiquer que la quête identitaire est enfin achevée, pour l'un comme pour l'autre. Et la perspective, clairement évoquée à la fin du film, de l'écriture d'un récit qui mettrait un terme au blocage créatif dont était victime Winter, est sans doute le meilleur indice de la réussite de cette introspection.Ainsi, la rencontre avec Alice, qui survient symboliquement entre les portes tournantes d'une agence de voyage, amène le personnage à surmonter son sentiment d'étrangeté pour accéder à une connaissance approfondie de lui-même. La fillette, qui incarne une forme d'altérité salvatrice, est en quelque sorte le guide permettant à Winter de passer de l'autre côté du miroir, de franchir ce seuil invisible qui le sépare de lui-même et de pénétrer dans une nouvelle phase de son existence.

Cependant, s'il arrive que le seuil s'incarne en un personnage particulier dont la rencontre vient tout chavirer, l'élément de rupture si caractéristique du récit de la route est également susceptible de se manifester par le truchement d'un événement décisif, qui altère

irrémédiablement l'existence d'un personnage au point de l'entraîner dans une errance qui ne connaît pas toujours de fin. L'étude de deux autres films, empruntés l'un au répertoire québécois et l'autre à notre corpus allemand, devrait permettre de mettre au jour cette forme alternative empruntée par le chronotope du seuil.

2. Le seuil comme événement décisif : *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* ; *Erbsen auf halb sechs*

À travers *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, produit en 1987, Jean Chabot réalise une œuvre de la route à mi-chemin entre le documentaire et la méditation autobiographique. L'auteur québécois, qui a atteint un âge relativement avancé, s'apprête à accueillir la venue d'un premier enfant, et c'est dans un hôpital de Montréal que s'ouvre le film, alors que sa compagne et lui-même découvrent, par l'intermédiaire d'une échographie, l'image de leur bébé en gestation. L'imminence de cette paternité provoque chez le réalisateur de profonds bouleversements, exprimés dans un monologue en voix off, déclamé par le comédien Gilles Renaud :

> Jamais. On n'a pas idée jamais de ce que la vie va placer devant nous au fil des jours qui viennent. À cette époque-là, j'avais souvent l'impression d'arriver d'un long voyage à l'étranger et de trouver un monde en complète transformation. Déjà, à plusieurs reprises, il m'était arrivé d'échapper à la mort, et maintenant, voilà que la vie me faisait signe. Un enfant. Le premier enfant venait de nous être annoncé.

La naissance d'un premier enfant constitue en soi un point de non-retour. Ce seuil qui transforme l'homme en père, on ne le franchit qu'une seule fois mais il change tout. Il devient donc indispensable au narrateur de renégocier son identité en fonction de ces nouveaux paramètres et de repenser sa place au sein d'une lignée, dont il n'est plus que l'avant-dernier maillon. De fait, l'événement ressuscite le souvenir d'un père trop tôt disparu (« Mon père est mort, j'avais neuf ans. Encore aujourd'hui, lorsque je pense à lui, il m'arrive de ressentir comme un grand souffle dans le paysage. »), et soulève en retour des interrogations quant à l'héritage à léguer à sa descendance, ce qui devient particulièrement crucial en contexte québécois. En effet, constamment dans le film plane la menace d'une absorption de la minorité francophone par le monstre américain qui colonise jusqu'aux

esprits (alors qu'il cherche un programme en français sur son autoradio, le narrateur parle en effet de l'« invasion américaine des ondes[323] »). En cela, l'œuvre de Chabot est à mettre en relation avec celle de Wenders, qui définit un même rapport trouble à l'Américanité et manifeste une inquiétude similaire quant à la transmission de la culture nationale aux générations futures. C'est, semble-t-il, pour trouver une réponse à ces questionnements que le narrateur se lance dans une errance de part et d'autre de la frontière américaine :

> Et puis un jour, sans avoir rien planifié, je me retrouvais sur le pont Victoria. Je traversais le fleuve Saint Laurent. Longtemps, c'est quelque chose que j'avais fait. Partir en auto, sans destination particulière, pour le simple plaisir de penser librement au fil des routes. En fait, à ce moment-là, je n'allais nulle part. Mais je pensais à cette phrase, à cet intertitre du film *Nosferatu* de Murnau : « Quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à lui. »

Significativement, le narrateur, au volant de son automobile, franchit d'abord un pont, comme un prélude à son itinérance. Ainsi, le seuil psychologique – celui qui doit l'amener de l'autre côté de la paternité – trouve son pendant géographique dans cette voie de passage assurant la communication entre l'île de Montréal et le reste du Canada. Pendant les premiers instants de son périple, Chabot s'immerge dans la communauté anglophone de son pays d'origine, à l'occasion notamment de la fête nationale du 1er juillet dans la commune de Prescott. La mairesse prononce un discours patriotique dans une atmosphère familiale, que le protagoniste capte en étranger : l'absence de gros plans traduit en effet un manque de proximité réelle avec les ontariens. Quelque temps plus tard, le voyageur semble s'être laissé emporter presque malgré lui jusqu'en Amérique : « La matinée passant, j'avais roulé sans m'en rendre compte jusqu'à la frontière américaine, à 50 kilomètres de Montréal à

---

[323] À « l'invasion américaine des ondes », Jean Chabot répond par l'affirmation de la culture québécoise à travers une forme d'intertextualité examinée en détail par Marion Froger dans son mémoire de maîtrise. Le monologue prononcé en voix-off se construit en effet à partir d'un entrelacs de citations et d'allusions à des textes empruntés entre autres à Gatien Lapointe, Jacques Ferron ou Félix Leclerc, qui permettent d'ancrer le film dans un réseau de références autour desquelles peut se cristalliser la culture québécoise. Elle constate par exemple : « Lorsque Jean Chabot se réfère à une chanson de Félix Leclerc *J'aurais voulu*, c'est qu'il en partage la même question : dans quel monde naissent nos enfants, quel monde passe-t-on à la génération suivante ? » Voir Marion Froger, *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Québec, 1988) et Passiflora (Québec, 1986)*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts en études cinématographiques, Université de Montréal, août 1999, p. 38.

peine. Il était encore temps de faire demi-tour, bien sûr. Je ne sais pas ce qui m'a pris. » La frontière canado-américaine constitue alors un nouveau seuil dans l'exploration du personnage, en même temps qu'une sorte de surface réfléchissante : de part et d'autre de la frontière, on retrouve les mêmes zones tampons, sortes de cités dortoirs dépourvues d'âme et de vie. Par ailleurs, que ce soit l'effet d'un hasard de calendrier ou la manifestation d'un plan délibéré, Chabot parvient chez le « voisin du sud » au moment de la fête du 4 juillet. Aux images des célébrations du 119e anniversaire de la nation canadienne font alors écho les cérémonies de commémoration de l'Indépendance américaine, dans une symétrie spatio-temporelle presque parfaite qui, en renvoyant canadiens et américains dos à dos, exclut de fait le peuple québécois. Une autre relation en miroir est ensuite établie entre francophones d'Amérique et autochtones, dont on rappelle qu'ils ont été jadis exterminés. En effet, après avoir imaginé une apocalypse « de fantaisie », le narrateur constate : « Mais il n'y a pas 200 ans, toute une civilisation s'est écroulée ici même sur ce sol. » Le sort qu'ont connu les différentes tribus indiennes en terre d'Amérique pourrait en quelque sorte, aux yeux de l'auteur, préfigurer la disparition prochaine des canadiens français ; et ce sentiment de destruction imminente est accentué par la présentation de centrales nucléaires, dont on nous rappelle qu'elles se trouvent à moins de 100 kilomètres de Montréal. Parvenu au terme de son exploration, le protagoniste décide de faire demi-tour et effectue un ultime arrêt avant de rejoindre sa compagne, comme dans un dernier élan pour comprendre la composante identitaire de son peuple : « On nous a appris que des québécois allaient faire de la musique dans cette ville du nord-est des États-Unis, et je me demandais : est-ce que je vais les reconnaître ? […] À quoi ça ressemble, des québécois, sur la place du monde ? » On présente alors les images d'un troisième événement festif, au cours duquel se produit une fanfare du Québec. Cependant, les costumes et accessoires des musiciens en représentation sont plutôt d'inspiration franco-française : l'uniforme de la gendarmerie, l'accordéon, les peintres de Montmartre, et surtout le drapeau tricolore qui domine renvoient à de lointains ancêtres. La « spécificité québécoise » semble alors se diluer dans un réseau d'influences étrangères sans parvenir à trouver sa place sur la scène mondiale. Dans ces circonstances, la naissance d'un enfant pourrait apparaître comme une résistance

devant la menace d'engloutissement, comme un remède à l'imposture et comme le signe d'une survie possible. Ce petit être viendra s'installer à la suite de ceux qui « peu à peu, un a un […] y sont parvenus, […] ont bûché leur chemin », au bout d'une lignée, rendue dans le film par une longue litanie de noms québécois où s'invitent d'autres éléments disparates, comme dans un inventaire à la Prévert : « Les cultivateurs de terres nouvelles … Les Tremblay … Les Martin. Les Leduc. Les Leclerc … Les inoubliables. » L'affirmation identitaire passe ainsi par la perpétuation des générations, ce que rappelle la conjointe du protagoniste, dans les derniers instants du film, alors que l'automobile franchit le pont Victoria dans l'autre sens et pénètre dans la ville de Montréal : « Mais cet enfant qui s'en vient va mettre un terme à toutes tes absences. T'as plus à t'en aller. Tes racines, t'as fini de les chercher. Elles rejoignent enfin le sol. Ça ne se cherche pas, ça s'invente. Continuellement. Oui, nous le savons, quelque chose veille et dure. » À l'issue de ce voyage méditatif de l'autre côté de la frontière, la rupture occasionnée par cette naissance prochaine apparaît alors, paradoxalement, comme un facteur de continuité.

La venue au monde d'un premier enfant est donc susceptible d'instaurer un seuil dans l'existence d'un être, en tant qu'elle entraîne un bouleversement de la conscience identitaire et la nécessité d'une redéfinition de soi. Elle coïncide, dans le film de Jean Chabot, avec la réaffirmation de son appartenance à la nation québécoise, menacée d'extinction au milieu d'un continent à dominance anglo-saxonne. D'abord objet de crainte, le seuil de la paternité est envisagé et franchi avec bonheur, et l'enfant apparaît finalement comme un liant exceptionnel, rattachant l'individu à toute une communauté dont il assure la pérennité, et conférant un sens à son existence. Il est cependant des événements moins heureux susceptibles de transformer radicalement la vie d'un sujet en scindant son existence entre un avant et un après. Ainsi par exemple, la perte définitive de capacités physiques à la suite d'un accident amène l'individu qui en a été victime à envisager son identité sous un jour nouveau. Dans *Erbsen auf halb sechs* de Lars Büchel, dont la sortie sur les écrans remonte à 2004, la cécité qui frappe brutalement le personnage principal devient la métaphore des bouleversements qui affectent toute une génération, quelques

années seulement après la chute du régime communiste. Comme c'était déjà le cas chez Wenders et chez Chabot, le passage d'un cap personnel trouve un écho dans l'histoire nationale et engendre un état d'errance.

Le film retrace le parcours de Jakob, un metteur en scène de théâtre d'une trentaine d'années devant renoncer à sa carrière suite à un accident de voiture qui lui a fait perdre la vue. Il est alors pris en charge par une jeune femme, aveugle de naissance, qui se donne pour mission de lui apprendre à vivre avec son handicap. Une série de péripéties les amène à entreprendre un voyage qui les conduit jusqu'en Russie, où se meurt la mère de Jakob. *Erbsen auf halb sechs* s'ouvre donc sur un accident de voiture, qui marque un point de non retour dans l'existence du metteur en scène et forme en cela un seuil décisif. Là encore, la brutalité de l'impact, qui ne s'exprime dans la réalité qu'en un fragment de seconde, est rendue, cinématographiquement, par un ralenti, comme pour suspendre le temps et marquer de ce fait l'importance de cet événement pour la suite des choses. Jakob ferme alors les yeux et un long fondu au noir permet au spectateur de saisir les conséquences de l'accident sur la vision du jeune homme. La particularité de ce road movie repose en effet sur la cécité dont sont atteints les personnages. La perte de la vue affecte indéniablement notre rapport à l'espace : il devient alors difficile de se mouvoir, de s'orienter et d'évaluer les distances. À l'exception des trajets que nous parcourons quotidiennement et que nous sommes capables de reproduire mécaniquement, tout espace inconnu n'a plus d'autre existence qu'à proximité de notre corps, puisque c'est à tâtons que nous pouvons retrouver notre chemin. Cette incapacité à embrasser l'espace dans toute son ampleur est exprimée dans une scène-clé du film, au cours de laquelle Jakob descend d'un train en rase campagne et se retrouve littéralement prisonnier d'un champ de colza dont il ne retrouve plus les limites (Fig. 7). Dans sa panique, le personnage dessine dans l'espace des sillons qui s'entremêlent, traduisant graphiquement son angoisse et son impuissance. Nous comprenons ici que l'absence de frontières perceptibles peut entraîner d'importantes pertes de repères, et c'est en effet le propos développé métaphoriquement dans le film.

Figure 7 : photogrammes extraits d'*Erbsen auf halb sechs*, Lars Büchel

Le personnage, devenu aveugle, doit donc composer avec cette nouvelle identité que la vie lui a infligée, afin de trouver sa place dans un monde dont il ne parvient plus à tracer les contours. Il est ainsi représentatif de cette génération qui a toujours connu l'Allemagne divisée, mais qui ne parvient pas à s'adapter à sa nouvelle condition depuis la Réunification. Dans un article consacré à la question de la frontière, Klaus-Peter Sick explique qu'« il existe Outre-Rhin une "génération des deux Allemagnes" réunissant ceux nés entre 1955 et 1970 environ, génération pour qui l'existence de deux États allemands était une chose acceptée et pour ainsi dire "éternelle"[324]. » Le Rideau de Fer a donc été intériorisé depuis toujours pour une certaine tranche d'âge de la population allemande, et sa disparition provoque une crise identitaire chez ces trentenaires, qui voient leurs certitudes voler en éclats. La jeune héroïne du film, qui, avec ses vingt-cinq ans, appartient à la génération suivante, celle de l'Allemagne réunifiée, et dont la cécité – détail éloquent – est innée, n'éprouve quant à elle aucune difficulté à s'épanouir dans cet espace qu'elle est parvenue à apprivoiser dès les débuts de son existence.

Il est alors significatif que le voyage entrepris par Jakob le ramène en Russie, au chevet de sa mère malade qui s'apprête à s'enlever la vie. Les adieux du fils à sa mère pourraient en quelque sorte représenter l'acceptation de la mort de la vieille Allemagne, jadis sous le joug soviétique. L'infirmière qui administre le poison à la mourante pour abréger ses

[324] Klaus-Peter Sick, « Un mur dans la tête ? Est et Ouest en Allemagne, dix ans après la disparition de la frontière germano-allemande », dans Robert Belot (dir.), *Frontières en images. Une mémoire cinématographique*, Belfort, Université de Technologie de Belfort-Montbéliar, 2006, p. 61.

souffrances considère que parfois, « la mort peut être cathartique, rédemptrice », ce qui tendrait à faire de la disparition du bloc de l'Est un mal inéluctable et nécessaire à la renaissance de la nation allemande. Le deuil de la Russie, de la « mère patrie », coïncide par ailleurs avec l'acquisition par le personnage de nouvelles capacités d'appréhension de l'espace et l'espoir d'une possible adaptation à ce nouvel é(É)tat.

Ainsi, le franchissement d'un seuil personnel (le surgissement de la cécité), accompagne, dans le film de Büchel, la disparition d'un seuil géographique (l'effondrement du bloc de l'Est et la Réunification allemande qui s'ensuit). Alors que jadis, la présence du Rideau de Fer affectait les personnages d'*Im Lauf der Zeit* en suscitant chez eux une forme de schizophrénie, sa disparition devient en retour, pour la génération suivante, source de crise identitaire. L'effacement de cette frontière connue depuis toujours, et la sensation de vide qui en résulte, se traduisent dès lors par une profonde remise en cause des valeurs admises et la nécessité d'une errance.

3. Le seuil comme révélation : *Continental Drift*

À la lumière des exemples que nous venons de convoquer, il est possible de comprendre le seuil comme une sorte de déclic qui se manifeste dans la psyché d'un personnage. Ce bouleversement psychologique est susceptible de se produire lors d'une rencontre ou à l'occasion d'un événement décisif – qu'il s'agisse de la naissance d'un premier enfant ou du surgissement d'un accident grave – et introduit une rupture brutale dans le cours de l'existence, qui se traduit, dans le récit de la route, par le début d'une errance. Mais il arrive qu'un seuil se présente au personnage de façon immatérielle, sans aucun agent extérieur : il prend alors la forme d'une révélation, d'un éclair de lucidité qui foudroie le personnage au moment où il s'y attend le moins et l'amène à envisager sa vie sous une perspective inédite, l'obligeant de ce fait à entreprendre des changements radicaux. C'est ce que nous observons dans *Continental Drift*, un roman de Russell Banks que nous avons choisi de rattacher à la tradition du road novel (nous nous en expliquerons

ultérieurement, dans le chapitre IV)[325]. Bob Dubois, l'un des deux personnages à travers lesquels nous est présenté ce récit, semble parfaitement inséré dans la société de Catamount, une petite commune du New Hampshire. Marié et père de deux enfants, il exerce la profession de réparateur de chaudières et mène une vie tout à fait ordinaire, entre son emploi, sa famille et sa maîtresse. Mais voilà qu'à l'orée de la trentaine, Bob Dubois prend conscience de l'inanité de son existence : « And what he once was greatful for, a job, a wife, kids, a house, he comes to regard as a burden, a weight that pulls his chin slowly to his chest, and because he was greatful once, he feels foolish now, cheated somehow by himself[326]. » Cette révélation intervient tout d'abord sous la forme d'un sentiment diffus et se manifeste physiquement par la présence d'une sorte de bulle qui se promène dans son organisme (« No, something else is oppressing him tonight. He's felt it physically, like a hard-skinned bubble in his gut, since he left work[327]. »). Le malaise qui l'étreint lui fait d'abord l'effet d'un cancer qui ravagerait une à une toutes les cellules de son corps. Cet état inconfortable et inexpliqué persiste ainsi pendant plusieurs heures avant de donner lieu à une explosion d'émotions. C'est d'abord dans une grande surface que Bob s'en prend à un vendeur trop pressé de rentrer chez lui à l'heure de la fermeture. Puis sur le parking du magasin, il brise avec rage les vitres de son automobile. Ce n'est qu'une fois chez lui, face à son épouse, qu'il parvient à mettre en mots l'étrange sensation dont il est victime :

> « No, Elaine, you really don't understand, » he says, pulling his hand away. « Listen to me. It's this place. This godddamned place. It stinks. And it's my job at Abenaki, that fucking job. And it's this whole fucking life. This stupid life. All of a sudden, this whole life came to me, it showed me itself. I had the feeling before I saw it, and I didn't know what the feelings came from. I saw that there's no way out of it for me. It's like I'm my father all over again. I'm all grown up now, and all of a sudden I'm my own fucking father over again. » […] « I thought it was going to be

[325] D'ailleurs, Pierre Furlan, qui signe la postface de la traduction française de ce roman de Banks, rappelle que l'auteur lui-même considère son propre texte comme un road novel : « Dans un commentaire sur son livre, Russell Banks note qu'il s'agit là d'une "variante très ordinaire d'un récit fort ancien dans cette région de la planète". C'est également l'occasion de renouveler le "grand roman américain" dans sa forme typique de *road novel*, bien qu'ici le voyage se fasse du nord au sud plutôt que d'est en ouest. » Pierre Furlan, postface de *Continental Drift*, trad française, p. 570.
[326] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 4.
[327] *Ibid*., p. 12.

> *different*. […] But now, tonight, I saw it all. I saw myself. Clear as crystal. I saw myself and I realized that it'll never be any different. *Never*. It's like all these years I've just been waiting around to win the state lottery or something. Like that's the only way my life, our life, can be different »[328].

Il s'agit véritablement d'une révélation qui est venue affecter le jeune homme, ce dont témoignent la répétition de l'expression « all of a sudden » et l'abondance du recours au verbe « voir » : on note en effet 5 occurrences du terme « saw » dans ce court extrait. Bob Dubois a été frappé d'une vision de lui-même (« I saw myself » apparaît deux fois), comme si la vie, détachée de son être, lui avait tendu un miroir imaginaire (« it showed me itself ») afin de l'amener à un niveau de lucidité supérieur – et l'on pense immédiatement au personnage d'*Alice in den Städten*, lui aussi confronté à sa propre image, à sa propre étrangeté, avant de retrouver une coïncidence avec lui-même. Cependant, alors que la découverte de soi se produisait, dans le film de Wenders, par l'intermédiaire d'une altérité représentée par une fillette de 10 ans, la révélation se joue ici uniquement dans l'esprit de Bob Dubois. Le seuil est alors rendu perceptible à travers le dédoublement qui affecte le personnage – désormais en mesure de s'embrasser du regard à distance – et constitue une ligne de partage qui scinderait l'individu en deux[329].

Bob Dubois se questionne sur la valeur de son existence : nous avons vu que tout ce qui faisait son quotidien – son travail, sa famille, ses aventures extraconjugales – lui apparaît à présent dépourvu de sens, et il se sent mort à l'intérieur de lui-même :

> In fact, what he hates about his life is precisely what he usually points to with pride : he has a steady job, he owns his own house, he has a happy family, and so on. The trouble with his life, if he were to say it honestly, which at this moment in his life he cannot, is that it's over. He's alive, but his life has died. He's thirty years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personnally[330].

---

[328] *Ibid*., p. 27 et p. 30.
[329] Le titre, qui fait référence au phénomène de la dérive des continents, pourrait ainsi métaphoriquement renvoyer à la partition de l'individu.
[330] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 14-15.

L'idée de répétition infinie d'une même existence terne et sans but – et qui n'est au fond qu'une resucée de la vie de son propre père – renvoie immanquablement au souvenir du mythe de Sisyphe auquel Camus a recours pour expliquer le sentiment d'absurdité qui s'empare parfois, à l'improviste, d'un individu : « Le sentiment de l'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme. Tel quel, dans sa nudité désolante, dans sa lumière sans rayonnement, il est insaisissable[331]. » On retrouve exprimée ici la même brutalité de la prise de conscience et la même vulnérabilité de chacun à l'absurdité du monde. Se pose alors inévitablement, chez Camus, la question du suicide devant l'absence de signification de l'existence, et, de fait, c'est à une autre forme de suicide que le lecteur assiste dans le roman de Banks. Bob exprime à plusieurs reprises la sensation de vide qui l'habite et qui s'apparente à quelque chose de mortifère : « You know what that means, Elaine ? […] It means we're dead. That's what it means. Dead[332]. » Le départ sur la route apparaît alors pour le couple comme une alternative à l'autodestruction. Devant le désarroi de son époux, Elaine suggère en effet de tout quitter pour recommencer en Floride. S'ensuit un bref voyage qui mène la petite famille auprès du frère de Bob, à Oleander Park, où tout est à reconstruire. Cette table rase intervient alors comme une seconde chance pour les personnages en détresse : « Bob Dubois does not know what is going on, because, on this snowy night in December in a dark, shabby apartment over a bar on Depot Street, as he draws his clothes back on, he does not know that his life's story is beginning[333]. » La mort symbolique du protagoniste, corrélative à un sentiment d'absurdité, appelle ainsi un recommencement, une renaissance. Or nous allons voir à présent que cette image de résurrection en vient à constituer l'une des caractéristiques du récit de la route. Le seuil apparaît alors comme cette imperceptible ligne qui sépare la mort de la vie, et *Paris, Texas* de Wim Wenders en est la plus parfait illustration.

---

[331] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1942, p. 26-27.
[332] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 30-31.
[333] *Ibid*., p. 13.

4. Le seuil comme renaissance : *Paris, Texas*

Le désert Mojave, sous un soleil de plomb. Une silhouette noire progresse au milieu de montagnes ocre en vertige, puis s'immobilise. L'homme, au visage ravagé, porte un bidon à sa bouche et le vide de son contenu avant de s'en débarrasser. Un vautour observe la scène, perché sur un rocher. L'homme reprend sa route et finit par atteindre une propriété entourée de barbelés. Il enjambe la clôture, s'agenouille devant un robinet, et tente d'en libérer l'eau, en vain. Il se relève, se dirige vers la bâtisse et pénètre dans une salle obscure. Il repère un réfrigérateur, s'avance, ouvre la porte de l'appareil puis la referme, insatisfait. Il aperçoit alors, à sa gauche, un congélateur. Il plonge sa main, en ressort une poignée de glace pilée qu'il engloutit et mâche avec volupté. Puis il s'effondre, évanoui. Plus tard, l'homme se réveille allongé sur une table d'auscultation, dans une clinique au milieu du désert. Un médecin l'examine longuement en l'interrogeant, mais l'homme se mure dans le silence (Annexe 4).

Nombreux sont les éléments, dans le film de Wenders, qui nous ramènent à l'idée de renaissance. Dans son acception littérale, la séquence d'ouverture de *Paris, Texas*, dont nous venons de retracer le déroulement, se donne à lire comme le passage d'un néant, figuré par le désert et ce qu'il suppose de mortifère, à la vie, matérialisée par cette oasis salvatrice. Or qu'est-ce que la naissance, si ce n'est le passage du non-être à l'être ? En sautant les barbelés, Travis, le vagabond, a en quelque sorte franchi la barrière symbolique qui le sépare du monde des vivants. Les paroles du médecin, qui demande : « De quel côté de la frontière es-tu ? », se chargent alors d'une résonnance nouvelle, car il n'est plus seulement question d'une frontière spatiale (entre le Mexique et les États-Unis par exemple, constamment traversée par des réfugiés), mais de l'infime ligne de partage entre la vie et la mort. Ainsi, Travis fait son entrée dans l'humanité à l'issue d'un long périple solitaire, délaissant l'immensité sauvage et ouverte du désert pour la quiétude domestique du refuge. L'espace tel qu'il est représenté dans cette séquence semble donc divisé entre ces deux entités distinctes et antithétiques que sont le désert et la maison. Cette dichotomie est loin d'être anodine. En effet, dans un article intitulé « Place and Space », Linda McDowell met

en évidence l'existence d'un clivage générique de l'espace. Selon son étude, le « home », lieu stable et clos par excellence, désignant à la fois le foyer et la patrie, serait invariablement associé à l'idée de féminité, tandis que la masculinité serait quant à elle de l'ordre du mouvant, de l'exploration : « If time, travel and history tend to be associated with ideas of progress, change and masculinity, then space, place, location and geography have been associated with statis and feminity (Massey 1992)[334] ». En franchissant la clôture du domaine, Travis pénètre ainsi dans l'antre de la mère. Et effectivement, à y regarder de plus près, ce lieu semble tout entier placé sous l'égide de la féminité. À la stérilité du désert Mojave viennent s'opposer la fertilité et la fécondité du foyer, symbolisées ici par le réfrigérateur, sorte de version contemporaine de la corne d'abondance, mais aussi peut-être par la photo d'une femme aux formes voluptueuses et en tenue légère, fixée au-dessus du bac à glace. Cette image, qui nous semblerait insignifiante en d'autres circonstances, apparaît ici comme la source de cette eau régénératrice, et pourrait faire figure de mère nourricière. À peine entré dans cette matrice accueillante, Travis tombe évanoui pour se réveiller, après une ellipse, couché sur une table d'auscultation dans le cabinet d'un médecin. Celui-ci pourrait être la première forme d'humanité que Travis perçoit une longue errance dans le désert. Or, en ce sens, cette scène présente de fortes analogies avec le moment de la venue au monde, dans la mesure où le premier visage à s'offrir à notre vue, lorsque nous quittons le ventre maternel, est alors généralement celui de la sage-femme ou de l'obstétricien. Ce passage de l'antre de la mère au cabinet du médecin viendrait alors appuyer notre hypothèse d'une représentation métaphorique de la naissance.

Certains propos tenus par Travis dans une scène ultérieure confirment cette interprétation : ainsi, Travis confie à son frère Walt, contacté en urgence, avoir voulu se rendre à Paris au Texas, sur les lieux de sa conception : « Maman m'a dit un jour que c'est là qu'elle et papa, pour la première fois, ont fait l'amour. […] Je me suis dit que c'est là que j'ai commencé. Moi, Travis Clay Henderson. Ils m'ont donné ce nom. J'ai commencé là-

---

[334] Linda Mc Dowell, « Place and Space », dans Mary Eagleton (dir.), *A Concise Companion to Feminist Theory*, Malden MA, Blackwell Publisher, 2003, p. 14.

bas. » Tout se passe comme si Travis avait tenté de remonter le cours du temps pour revenir aux premiers instants de son existence, comme s'il avait voulu mourir d'une mort symbolique pour mieux revenir à la vie. C'est donc à la résurrection d'un homme que nous assistons. De fait, nous apprenons au détour d'un monologue qu'avant de prendre la route, Travis a failli périr dans l'incendie de sa caravane. Le feu avait été allumé par sa conjointe qui cherchait à s'enfuir avec leur fils après de longues années d'abus. À travers la vitre d'un peep-show où se produit la jeune femme, qu'il a fini par retrouver, Travis se remémore les circonstances du drame :

> Et quand il s'est réveillé, tout flambait. D'immenses flammes bleues léchaient toutes les parois. Il s'est rué à travers les flammes, vers les deux seules personnes qu'il aimait. Mais elles n'étaient plus là. Il avait des brûlures aux bras. Il s'est jeté dehors et s'est roulé sur la terre humide. Et il courut. Sans un regard pour la caravane. Il a couru. Il a couru jusqu'à ce que le soleil se lève, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus courir. Quand le soleil s'est couché, il s'est remis à courir. Pendant cinq jours il a couru comme ça.

Dévasté par le départ de sa compagne, Travis a erré dans le désert comme un zombie jusqu'au lieu originel, pour ensuite, tel le Phénix – dont la silhouette est évoquée par la présence du vautour dans la séquence initiale –, renaître de ses cendres ; et la mention dans ce monologue du soleil et de ses cycles vient appuyer l'image d'une résurrection.

Ainsi, l'ensemble du film de Wenders se construit sur le motif d'une régénérescence : celle de Travis, qui doit d'abord renaître à lui-même pour accéder à un nouveau stade de conscience et, en quelque sorte, « racheter » les fautes dont il s'est rendu coupable (en l'occurrence, réparer l'injustice d'une séparation entre une mère et son fils, dont il est en grande partie responsable). Or, la figure de la renaissance, dont l'omniprésence se fait sentir à travers les œuvres de notre corpus, finit par constituer l'un des traits distinctifs du récit de la route. Ainsi, pour ne citer que quelques uns des exemples les plus frappants, l'équipée des motards d'*Easy Rider* débute par l'abandon d'une montre sur le bas-côté, comme pour marquer une forme de renoncement au temps. Parce que la mort peut justement se concevoir comme la fin du temps, nous comprenons ce geste inaugural comme l'affirmation du commencement d'une autre vie sur les routes, libre et

aventureuse. *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* comporte une révélation du même ordre. Le passage de la frontière américaine fait l'effet d'une deuxième naissance pour le protagoniste et préfigure la venue au monde de son premier enfant :

> Le deuxième jour, je m'éveillais tard. J'avais perdu tout rapport au passé. Ce matin, le premier jour du monde, tout peut commencer. Recommencer. Et me voici, comme au milieu de ma vie avec cette hantise de paradis terrestre que depuis des siècles on a toujours associé à l'Amérique.

Nous avons proposé plus haut une description de la séquence d'ouverture d'*Im Lauf der Zeit*, au cours de laquelle Robert se précipite dans l'Elbe au volant de sa Coccinelle Volkswagen. L'homme, qui semble avoir fait une croix sur une partie de sa vie (comme en atteste son geste consistant à déchirer la photo d'une maison), sort des eaux du fleuve tel un nouveau-né, avec pour tout bagage une petite valise métallique dégoulinante – et la carcasse de la voiture, à moitié remplie d'eau, dans laquelle il est provisoirement emprisonné fait alors l'effet d'une matrice se vidant de son liquide amniotique (Fig. 8).

Figure 8 : photogrammes extraits d'*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders

Cette scène est d'ailleurs citée plus ou moins littéralement dans *Erbsen auf halb sechs*, qui commence significativement par la plongée de la voiture de Jakob (une Coccinelle encore une fois) dans les eaux, avant que ne s'amorce l'évolution psychologique du personnage.

Dans *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille* de Peter Handke, dont nous parlerons plus longuement dans le prochain chapitre, l'errance du pharmacien de Taxham débute par un coup sur la tête :

> Et l'obscurité vint plus vite qu'elle n'était jamais venue, d'un coup ce fut le noir devant les yeux. Ou bien est-ce que ce fut vraiment un coup au front, d'une violence extrême, de tout près exactement là où, il y avait une semaine de cela, on lui avait extrait la petite excroissance moire ? […] Et s'il y avait une chose qui lui apparaissait avec clarté, dès cet instant avec la chute de l'entour dans l'obscur et le coup à la tête, alors celle-ci : à partir de maintenant et ceci sans délai, il ne pouvait plus faire un pas sans la conscience de ce nouvel état qui s'imposait à lui comme s'il en était entouré de tous les côtés[335].

Ce coup – réel ou métaphorique, puisqu'il coïncide avec la présence d'une tumeur au cerveau – entraîne le personnage dans un voyage, dont on ne saura jamais vraiment s'il a bel et bien eu lieu, ou s'il est le fruit d'une rêverie puisant sa source dans un texte de Chrétien de Troyes alors lu par le pharmacien. Quoi qu'il en soit, nous percevons dans cet extrait la présence d'un noir complet symbolisant la mort, suivi d'une clarté intense qui incite le personnage à envisager son existence sous un jour nouveau. L'idée de renaissance est également présente dès les premières lignes d'*On the Road*, dans la mesure où le roman de Kerouac débute par le constat d'un changement radical à la suite de la rencontre de Sal Paradise avec Dean Moriarty :

> I first met Dean not long after my wife and I *split up*. I had just gotten over a *serious illness* that I won't bother to talk about, except that it had something to do with the miserably weary split-up and my feeling that *everything was dead*. With the coming of Dean Moriarty *began the part of my life* you could call my life on the road. Before that I'd often dreamed of going West to see the country, always vaguely planning and never

---

[335] Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 63-64.

> taking off. Dean is the perfect guy for the road because he actually *was born* on the road […][336].

Des éléments de déprise apparaissent ainsi dans cette brève description : on y parle littéralement d'un sentiment de mort (« everything was dead ») survenu à la suite d'une maladie grave et d'une rupture sentimentale, et d'entrée dans une nouvelle phase de l'existence à partir de la rencontre avec Dean – qui survient significativement sur le pas de la porte de son appartement new-yorkais, alors que le jeune homme vient ouvrir à ses visiteurs en caleçon : « I went to the cold-water flat with the boys, and Dean came to the door in his shorts[337]. » Là encore, le récit de la route s'ouvre sur le franchissement d'un seuil qui marque la séparation entre un avant et un après, et l'errance du personnage apparaît alors comme une véritable résurrection. Mentionnons enfin un dernier exemple de film tout entier construit autour du thème de la renaissance : *My Own Private Idaho* de Gus van Sant repose ainsi sur un artifice de scénario qui affuble Mike, son personnage principal, de narcolepsie. Cette maladie, qui plonge l'individu dans un profond sommeil à l'improviste, agit comme une véritable métaphore de la résurrection : Mike meurt et ressuscite de façon perpétuelle, revenant à lui dans des endroits inconnus, sans mémoire de ce qui a immédiatement précédé sa perte de connaissance[338]. Chaque crise de narcolepsie est en soi une forme de table-rase, qui s'accompagne, dans le film, du surgissement de la route par l'intermédiaire du rêve. Le motif de la résurrection, que l'on retrouve au point d'origine de quantité de road novels et de road movies, devient ainsi l'expression parfaite de cet élément de rutpure, dont nous avons cherché à montrer qu'il constituait une composante fondamentale du récit de la route.

Le récit de la route se caractérise donc par le franchissement d'un seuil, qui marque une fracture dans l'existence du personnage. L'errance apparaît généralement comme la

---

[336] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 1. Nous soulignons les expressions renvoyant à la mort et à la naissance.
[337] *Ibid*., p. 2.
[338] On peut d'ailleurs s'amuser du fait que Mike soit interprété par River *Phoenix*, le bien nommé.

conséquence d'une prise de conscience de la part d'un individu – qu'elle survienne à la suite d'une rencontre, d'un accident de parcours ou tout simplement à l'occasion d'une révélation – remettant en question l'ordre établi. Cette transformation profonde du personnage se traduit le plus souvent physiquement par la traversée d'un pont, d'une frontière, ou autre ligne de démarcation, ce qui l'amène à renoncer radicalement à ce qui faisait son existence jusqu'à lors au profit d'un nomadisme salvateur. Le seuil est alors à l'image d'une résurrection : un instant très bref qui fait basculer quelqu'un d'un état à un autre – du néant à la vie. Mais paradoxalement, la rupture n'intervient que pour mieux renouer des liens qui se sont distendus au fil des années : nous avons vu précédemment, à travers l'étude d'*Im Lauf der Zeit* notamment, que le voyage entrepris par les héros de la route permet de revenir sur les lieux de l'enfance et de faire la paix avec un passé tourmenté. Le franchissement du seuil et la rupture qu'il induit doivent finalement, contre toute attente, permettre d'assurer une forme de continuité, en renversant – en annulant même – une séparation intervenue antérieurement : celle d'un individu et de son frère (*Volkswagen Blues*, *The Straight Story*), celle d'un parent et de son enfant (*Sugarland Express*, *Transamerica*, *Broken Flowers*, *Im Lauf der Zeit*, *Alice in den Städten*, *Le père de Gracile*), ou plus largement, celle d'un homme et de sa patrie.

Ainsi, le seuil est peut-être avant tout un symbole de renaissance. Cependant, parce que le seuil se situe dans un entre-deux, au point de contact entre des univers fondamentalement différents – voire antithétiques –, son franchissement peut également faire figure de rébellion contre l'ordre établi. Les protagonistes de road novels et de road movies délaissent en effet leur quotidien banal et sédentaire d'occidentaux moyens pour adopter une vie nomade sur les routes, et leur choix les place de fait dans une position de marginalité. Nous nous proposons donc à présent d'examiner en quoi l'adoption d'une vie d'errance, comme expression de l'émancipation d'un individu, peut constituer une forme de dénonciation du système en place.

B. Le chronotope du seuil comme expression de la rébellion

Le chronotope du seuil représenté dans le récit de la route se trouve à la jonction de deux espaces-temps : le dedans et le dehors, le familier et l'étranger, le civilisé et le sauvage, le statique et le mobile, et, finalement, le normal et le marginal. Son franchissement marque alors le rejet d'un mode de vie traditionnel pour son contraire et peut de la sorte être interprété comme une forme de révolte. C'est cet angle d'approche qui est privilégié par des auteurs tels que David Laderman, pour qui la rébellion devient la clé d'interprétation du road movie dans son ensemble. En effet, son ouvrage *Driving Vision*, auquel nous avons déjà amplement fait référence, repose entièrement sur le postulat suivant : « The fundamental core impulse of the road movie : rebellion against conservative norms. The driving force propelling most road movies, in other words, is an embrace of the journey as a means of cultural critique[339]. » De fait, il n'est pas rare que l'errance dépeinte dans le récit de la route s'origine dans un acte ouvertement subversif, qui fait figure de contestation des normes en vigueur, voire, dans certains cas, de violation de la loi – rappelons en effet que road novels et road movies sont particulièrement sujets à hybridation avec le récit de gangsters. Ainsi par exemple, l'errance des héroïnes de *Thelma and Louise* apparaît comme la conséquence du meurtre de l'agresseur de Thelma – meurtre qui finit par constituer un seuil en soi. Le crime commis par Louise marque en effet un point de non-retour dans l'existence des deux jeunes femmes et engendre la nécessité d'une cavale afin d'échapper aux forces de l'ordre. Ce geste radical peut également se lire comme une forme de révolte contre le patriarcat et les violences commises à l'endroit des femmes. Et c'est d'ailleurs cette interprétation qui prédomine dans la suite du film, notamment par l'intermédiaire d'une scène où les deux fugitives s'en prennent à un camionneur obscène. De la même manière, le récit de *The Sugarland Express* et *A Perfect World* débute par une évasion qui traduit l'incapacité des personnages à se soumettre au pouvoir en place. Là encore, le franchissement des barbelés qui séparent les prisonniers du monde libre peut être compris comme une dénonciation d'un système perçu comme oppressant. Si les

[339] David Laderman, *Driving Visions*, p. 1.

personnages des trois films que nous venons de citer connaissent tous un destin tragique et meurent à l'issue d'une ultime confrontation avec la police, ils n'emportent pas moins la sympathie d'un public tout entier acquis à leur cause. La légitimité du pouvoir est donc remise en question, puisqu'il devient difficile de déterminer de façon tranchée de quel côté se situe la véritable justice – le héros de la route faisant le plus souvent figure de victime sacrificielle à l'issue de la course (nous y reviendrons dans le prochain chapitre).

Ainsi, dans le cas spécifique de road novels et de road movies empruntant au récit criminel, le seuil franchi par les personnages est de l'ordre d'une transgression de la loi et se fait dès lors l'expression d'une révolte contre le système en place. Cependant, qu'en est-il des autres œuvres de la route ? Est-il possible d'y percevoir une forme de rébellion en dépit de l'absence de réelle confrontation avec les représentants directs du pouvoir ? En élargissant notre analyse à l'ensemble du corpus envisagé, nous pouvons considérer que l'adoption d'un mode de vie errant dans un environnement fondamentalement sédentaire peut en soi faire figure de geste subversif. Le vagabondage a pendant longtemps fait l'objet d'une forme de tolérance en Occident ; mais à partir du 17^{e} siècle, la société disciplinaire dépeinte par Foucault assigne les vagabonds à résidence, dans un mouvement que l'auteur, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, qualifie de « Grand Renfermement ». Ceux qui mènent une existence errante se voient ainsi confiés à l'Hôpital Général, fondé à Paris en 1656, et autres institutions du même genre. Ces établissements n'ont d'hôpital que le nom, car il s'agit uniquement de maintenir dans le confinement tous les marginaux. Lorsqu'ils franchissent les portes de ces institutions, les vagabonds acquièrent le statut de criminel et leur comportement nomade fait, en retour, figure de déviance. En optant pour une vie sur les routes, les personnages de road novels et de road movies, à l'instar de leurs modèles de l'Ancien Régime, semblent ainsi défier les normes de la société qu'ils habitent, et leur geste peut de ce fait être considéré comme un mouvement de contestation. Nous nous proposons donc de définir – en creux, cette fois – le chronotope du seuil comme ligne de partage entre deux espaces-temps antagonistes, et son franchissement comme la dénonciation des valeurs de la société occidentale contemporaine.

Il s'agira, dans les pages qui suivent, d'examiner les caractéristiques de chacun de ces espaces-temps au regard d'une institution particulière représentative du pouvoir en place, la première d'entre elles étant le mariage. Le seuil apparaît alors, dans ce cas précis, comme la porte qui sépare le domicile conjugal du reste du monde.

1. Une fuite hors du domicile conjugal : route *vs* routine

Nous avons vu que dans le Bildungsroman, le personnage quitte la maison paternelle alors qu'il est encore tout jeune : le voyage entrepris doit lui permettre de faire son apprentissage de la vie et devient en quelque sorte un prélude à son ascension sociale. Les rencontres effectuées, les connaissances développées, les expériences acquises participent en effet d'une sorte de « programme éducatif » et doivent contribuer à faire du personnage « un membre honorable et productif de la société ». Dans le récit de la route, en revanche, l'errance apparaît le plus souvent comme une fuite hors du domicile conjugal et célèbre le rejet d'un certain nombre de devoirs familiaux. Ainsi par exemple, nous avons déjà eu l'occasion de mentionner que Sal Paradise, l'alter ego de Kerouac, commence son existence vagabonde alors qu'il vient de connaître un divorce. La bohême intervient donc comme une alternative à l'échec de la vie domestique. Mais c'est surtout le personnage de Dean qui incarne à la perfection cette tension permanente entre l'amour conjugal, fidèle et stable, représenté pour lui par Camille, et l'amour libre et déluré incarné par Marylou, sa précédente compagne, et toutes ses semblables. Dean s'essaye un temps à la vie de couple traditionnelle, mais le bonheur domestique finit par devenir étouffant pour ce forcené de la route, qui délaisse sa jeune épouse peu après la naissance de leur fille :

> I learned that Dean had lived happily with Camille in San Francisco ever since that fall of 1947 ; he got a job on the railroad and made a lot of money. He became the father of a cute little girl, Amy Moriarty. Then, suddenly, he blew his top while walking down the street one day. He saw a '49 Hudson for sale and rushed to the bank for his entire roll. He bought the car on the spot[340].

[340] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 110.

L'errance est donc ici présentée comme une échappatoire à la vie de famille. L'appel de la route n'admet pas de dérobade et Dean se doit de suivre sa pulsion, qui s'empare de lui à l'improviste – comme en témoigne l'adverbe « suddenly », traduisant adéquatement l'idée de seuil. De fait, la routine matrimoniale présente un aspect contraignant pour ce jeune homme épris de liberté. Ainsi par exemple, Camille s'enquiert toujours, avec une pointe d'inquiétude, de l'heure à laquelle il rentrera de ses virées nocturnes avec ses amis : « But what time will you be back ? » ou encore : « Well, all right, Dean, but please be sure and be back at three[341]. » Le domicile conjugal, dont nous avons dit qu'il était traditionnellement associé à la féminité, se définit donc comme un espace clos – d'où sont d'ailleurs exclues les fréquentations de Dean qui restent sur le pallier –, et la vie de famille est régulée par des horaires dont le jeune homme ne peut s'accomoder. Le cadre spatio-temporel du foyer apparaît alors comme fermé, restreint, solitaire, contraignant et s'oppose en tous points à l'espace-temps de l'errance[342]. Le rejet de la routine domestique est donc présent dès les origines du récit de la route, mais on remarque qu'il tend à prendre une place plus importante encore dans les œuvres qui suivent la publication d'*On the Road*. Ainsi par exemple, dans *Leopards in the Temple*, qui s'intéresse d'une manière générale à la littérature américaine postérieure à la Seconde Guerre mondiale, Morris Dickstein relève une évolution du road novel à partir de l'œuvre de John Updike : « *Rabbit, Run* relocates the road novel in middle America, at the heart of American marriage, far away from the voluble sophistication of Salinger's precocious young or the bohemianism of Kerouac's self-consciously marginal rebels[343]. » Le protagoniste du récit de la route n'est plus alors le jeune beatnik avide de sensations fortes mais plutôt un tranquille père de famille qui, contre toute attente, décide un beau jour de se délester de ses responsabilités pour embrasser une vie d'aventures. Le franchissement du seuil gagne donc en importance à partir de l'œuvre

[341] Ibid., p. 43.
[342] Il convient toutefois de préciser que n'est pas l'amour conjugal qui est remis en question dans le récit de la route – puisque l'on retrouve bon nombre de couples errants, dans des films tels que *The Sugarland Express*, *The Getaway*, *Badlands*, etc. – mais le mode de vie sédentaire et routinier généralement induit par le mariage.
[343] Morris Dickstein, *Leopards in the temple*, p. 110.

d'Updike, dans la mesure où, peut-être plus encore que la route, c'est le mouvement de déprise par rapport au cocon familial qui devient progressivement la marque du road novel.

Le mariage est donc paradoxalement représenté, dans le road novel et le road movie, comme un instrument de contrôle féminin sur la partie masculine de la société. Cette vision partisane de la réalité s'explique aisément : en effet, de nombreux critiques ne manquent pas de relever que le récit de la route est à l'origine l'apanage de l'homme blanc. Ainsi, Laderman, pour le cinéma, observe : « Most road movies, for example, retain a traditional sexist hierarchy that privileges the white heterosexual male, in terms of narrative and point of view[344]. » Mais l'examen des œuvres littéraires autorise le même constat. De fait, Primeau parvient à la conclusion suivante : « Most American road narratives have been lived, written, and published by white males[345]. » Les femmes semblent ainsi reléguées à l'arrière-plan – comme compagnes délaissées (Rayette dans *Five Easy Pieces*), ou rencontres de passage dont on se déleste à la première occasion (l'ouvreuse dans *Im Lauf der Zeit*) –, dans une posture somme toute excessivement passive. Comme le résume Deborah Paes de Barros : « the dynamism of movement is defined against the more static position of women[346]. » La route serait ainsi l'espace de la conquête et ressortirait d'un principe masculin, tandis que la femme devrait se faire l'incarnation d'une idée de stabilité, certes rassurante et protectrice, mais aussi, en retour, étouffante et aliénante. Cependant, il existe un autre récit de la route, en marge du discours dominant. Les femmes, à la fois auteurs et protagonistes, y revendiquent l'espace de la route comme alternative au confinement du foyer, souvent synonyme pour elles de soumission, et même de danger – ce que constate une fois encore Deborah Paes de Barros, qui s'intéresse à la littérature féminine de l'errance dans la culture américaine : « As Gwin discusses at some length, home can be a dangerous place for women, and she reviews the tropes of domestic abuse

---

[344] David Laderman, *Driving Visions*, p. 20.
[345] Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 107.
[346] Deborah Paes de Barros, *Fast Cars and Bad Girls. Nomadic Subjects and Women's Road Stories*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2004, p. 5.

and incest as the appear in women's literature[347]. » La vie nomade devient alors un moyen d'émancipation, ce que traduit par exemple un film tel que *Thelma and Louise*, certes réalisé par un homme (Ridley Scott) mais composé par la scénariste Callie Khouri. Thelma y est présentée, dans les premières scènes, comme la victime plus ou moins consentante d'un mari brutal et sans égards. Dans la cuisine, en chemise de nuit, elle essuie la vaisselle et les remarques blessantes de son conjoint, tolérant ses activités extra-conjugales et assumant tant bien que mal sa charge de l'entretien du foyer. La cavale qu'elle mène par la suite avec Louise l'amène à défier la gent masculine (le camionneur), à s'approprier des attributs généralement associés à une certaine idée de la virilité (un revolver, des bouteilles d'alcool dérobées dans une station-service) et à reprendre le contrôle de sa sexualité dans les bras du jeune autostoppeur. La route joue donc le rôle de catalyseur dans l'accès à une forme d'indépendance, et le féminin finit par déborder le cadre du foyer, faisant voler en éclat la répartition générique de l'espace traditionnellement mise de l'avant.

De façon surprenante, la maternité occupe une place prépondérante dans le récit de la route au féminin. Liée à l'errance, elle n'y apparaît plus comme un poids ou un objet de contrainte, mais plutôt comme un facteur d'épanouissement et de rébellion contre l'oppression masculine. Ainsi, Deborah Paes de Barros observe : « […] women's travel texts construct maternity as a point of resistance to patriarchal power. Necessarily matriarchal, these texts and their characters exist outside of conventional patriarchal rules. In consequence, nomadic women automatically appear as subversive[348]. » L'auteur perçoit d'ailleurs la route comme une sorte de matrice (*womb*) permettant, d'une certaine manière, de consolider et de réinventer le lien d'une mère à sa fille : métaphoriquement, l'espace de l'errance « accouche » d'une nouvelle forme de féminité. Un road movie canadien sorti récemment nous semble particulièrement apte à mettre en évidence le rôle de la route dans l'avènement de la femme à travers l'acceptation de la maternité. *The Year Dolly Parton Was My Mum* de Tara Johns replonge le spectateur dans les années 1970 en relatant

[347] *Ibid*., p. 185.
[348] *Ibid*., p. 13-14.

l'histoire d'Elizabeth Kowalski (le nom renvoie bien évidemment au personnage emblématique de *Vanishing Point*), une enfant de 11 ans, qui vit une existence tout à fait ordinaire avec ses parents à proximité de la frontière canado-américaine. Elle découvre un jour qu'elle a été adoptée, et cette révélation traumatisante l'amène à prendre la route à vélo en direction de Minneapolis dans l'espoir de rencontrer son idole de toujours, Dolly Parton, en qui elle aimerait voir sa génitrice. Après quelques heures d'un trajet hasardeux, Elizabeth est rejointe par sa mère adoptive près de la frontière. Mais plutôt que de ramener sa fille la maison, Madame Kowalski, interprétée par Macha Grenon, décide d'accompagner l'enfant dans son périple afin de l'aider à réaliser son rêve. Le film permet ainsi d'assister à l'éclosion de deux féminités par l'intermédiaire d'un voyage improvisé : celle de la fillette, obsédée par l'arrivée de ses premières règles, et qui accède finalement au statut de femme dans les toilettes d'un *diner* de bord de route ; celle d'une femme accomplie, enfin, dont les fonctions se bornaient jadis au repassage et au choix du papier peint, mais qui, à travers l'aventure, retrouve une forme de spontanéité et semble s'affranchir du confinement du foyer dans lequel elle s'était elle-même maintenue. Le passage en fraude de la frontière américaine, qui tient lieu de seuil, permet d'exprimer physiquement, géographiquement, l'évolution de la psychologie des deux héroïnes. La route permet en outre l'acceptation de la maternité de la part des deux personnages : la mère admet ainsi avoir été paralysée par la peur au moment de son premier contact avec son enfant, ce qui l'a amenée à douter pendant toutes ces années de son amour pour sa fille et de ses capacités à assumer son rôle. À travers cette révélation, le film dénonce l'imposture tenace d'un amour maternel entier, spontané et immédiat, et débarrasse les femmes d'une culpabilité dévastatrice en montrant qu'on ne naît pas mère mais qu'on le devient. La route se fait alors la métaphore spatiale de cette identité en construction. De la même manière, Elizabeth finit par renoncer à voir en Dolly Parton sa mère biologique après un bref passage dans une salle de concert remplie d'admiratrices de tous âges grotesquement grimmées à l'image de la chanteuse. L'absurdité de son fantasme lui éclate au visage et l'amène à renoncer à une vision idéalisée de la figure maternelle pour accepter sa mère adoptive telle qu'elle est, en dépit de ses imperfections. Le voyage sur la route

intervient ainsi comme l'expression d'une confiance retrouvée et permet de resserrer les liens entre les deux femmes. Il devient également la manifestation de l'accès à une forme d'autonomie, en cette période d'émancipation féminine (incarnée dans le film par une voisine activiste), tandis que l'homme est pour sa part relégué au foyer, dans une position passive et effacée, puisqu'il est simplement en attente du retour de sa famille.

À travers le récit de la route s'exprime ainsi le rejet d'une norme sédentaire et familiale, devenue asphyxiante pour les hommes comme pour les femmes. Le franchissement du seuil du domicile conjugal marque l'accès à une forme d'émancipation et participe d'une subversion de l'ordre établi. De nouvelles relations sont susceptibles de se nouer, plus conformes aux aspirations de chacun, au-delà du rôle social qui leur est généralement assigné. Nous allons voir à présent que le geste radical de déprise par lequel s'ouvre le récit de la route n'affecte pas seulement la vie matrimoniale mais intervient également en réaction aux contraintes du monde du travail.

2. Un refus des normes du travail

Le vagabond, nous l'avons vu, est d'abord celui qui n'a pas de domicile : partout où il passe, il est donc l'étranger, le survenant dont on se méfie. Mais l'errant est aussi celui qui se retire de la vie active, ce qui peut être perçu comme une menace pour l'intégrité du goupe. Comme l'observe Foucault : « Derrière les délits de vagabondage, il y a la paresse ; c'est elle qu'il faut combattre[349] », parce que « […] l'oisiveté est la cause générale de la plupart des crimes[350] ». Non seulement la paresse est-elle considérée comme dommageable pour la société, mais elle apparaît également comme immorale, dans la mesure où « il est interdit de perdre un temps qui est compté par Dieu et payé par les hommes[351] ». Parce qu'il tend à ébranler la société dans ses valeurs profondes d'enracinement, de service et de productivité, celui qui persiste dans son errance est donc susceptible de faire figure de rebelle. De fait, si nous passons en revue les occupations professionnelles des différents

[349] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 126.
[350] *Ibid*., p. 143.
[351] *Ibid*., p. 180.

héros de la route à travers les œuvres de notre corpus, nous observons que la plupart d'entre eux entretiennent avec le travail un rapport relativement souple. Certains, comme Alvin dans *The Straight Story* ou Harry, le protagoniste du film de Mazursky *Harry and Tonto*, ont fait leur temps et survivent de leur pension ; d'autres (Thelma, Madame Kowalski dans les films cités précédemment), confinés au foyer, se tiennent en retrait du marché de l'emploi. On retrouve également beaucoup d'écrivains parmi les voyageurs : Sal Paradise, mais aussi Jack Waterman, dans *Volkswagen Blues*, ou encore John Steinbeck dans *Travel with Charley*, sont tous en quête de sensations fortes et d'inspiration pour leur prochain ouvrage ; et au cinéma, Philip Winter, le protagoniste d'*Alice in den Städten*, a été mandaté aux États-Unis pour rédiger un article sur les paysages américains. Leur qualité d'artiste les place de fait en marge d'une société globalement orientée vers la productivité. Jakob, quant à lui, exerce dans *Erbsen auf halb sechs* le métier de metteur en scène ; mais le surgissement de la cécité entraîne inéluctablement une forme de déclassement et l'empêche définitivement de poursuivre son activité. D'autres personnages sont parfois représentés dans l'exercice de leur profession : ainsi, Bruno, dans *Im Lauf der Zeit*, est un montreur de films ambulant ; la jeune héroïne de *La brunante*, incarnée par Suzanne Clément, est musicienne et se produit dans des bars, et les protagonistes de *Two Lane Blacktop* gagnent leur vie en prenant part à des courses automobiles. Là encore, il s'agit de métiers du spectacle où l'artiste jouit d'une certaine autonomie dans l'organisation de son temps, acceptant les contrats selon son bon vouloir et les opportunités qui se présentent à lui. Il est par ailleurs des individus qui ne consentent à se mettre à l'ouvrage que lorsque le besoin d'argent se fait sentir. Travis par exemple, dans *Paris, Texas*, explique, dans une scène émouvante qui le ramène auprès de la femme aimée : « Il (*Travis parle de lui à la troisième personne*) trouvait un autre travail si l'argent manquait, puis il le lâchait de nouveau. » Pour cet individu épris de liberté, le travail ne constitue qu'un moyen de se procurer les ressources nécessaires à sa survie, mais ne représente en aucun cas une valeur morale ou un mode d'épanouissement personnel. Ce principe vaut également pour Sal et Dean, dans *On the Road*, le salaire récolté occasionnellement servant à financer leurs expéditions. D'autres personnages, enfin, subsistent de vols et de larcins (les protagonistes de *Dirty Mary, Crazy*

Larry, *The Getaway*, *Natural Born Killers*, etc.) ou s'inscrivent dans un système économique parallèle (le circuit de la drogue dans *Easy Rider* ; celui du jeu dans *Stranger than Paradise* ; celui de la prostitution dans *My Own Private Idaho*), ce qui les place de fait dans une position de contestation sociale. L'inventaire que nous venons de dresser permet ainsi de mettre en évidence une forme de marginalité qui précède parfois l'errance du personnage et qui apparaît généralement comme le corollaire de ses choix de vie. En refusant le principe de productivité qui prévaut, ou en ne prenant pas activement part au bon fonctionnement de la société, le héros de la route incarne ainsi une forme de rébellion.

D'autres personnages de road novels et de road movies exercent au début du récit une profession tout à fait banale et jouissent à première vue d'une bonne insertion sociale. Le voyage entrepris doit alors leur permettre de rompre avec une certaine routine, composée de différents rituels, qui, à terme, finissent par étouffer l'individu. En adoptant un mode de vie errant, les héros de la route délaissent une temporalité entièrement régulée par le travail et leurs obligations sociales pour un temps que nous pourrions qualifier de « biologique » et de « cosmique », plus respectueux de leur véritable nature. Ainsi par exemple, Bob Dubois, l'un des principaux protagonistes de *Continental Drift*, voit sa vie scandée par son travail, ses visites au bar, ses escapades extra-conjugales, et son foyer sans âme où trône la télévision. Nous l'avons vu, la répétition jusqu'à l'écœurement de ce quotidien morne et terne lui donne l'impression d'être déjà mort : « And that's being dead, Elaine. Day and night, week after week, year in and year out, it's the same, until finally my body catches up with the rest of me, and it dies too[352]. » On retrouve dans ce fonctionnement répétitif quelque chose de l'emploi du temps qui devient pour Foucault l'un des instruments de contrôle de toute société disciplinaire : « *L'emploi du temps* est un vieil héritage. […] Ses trois grands procédés – établir des scansions, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétition – se sont retrouvés très tôt dans les collèges, les ateliers, les hôpitaux[353]. » Il poursuit : « Mais on cherche aussi à assurer la

[352] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 32.
[353] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, p. 175.

qualité du temps employé : contrôle ininterrompu, pression des surveillants, annulation de tout ce qui peut troubler et distraire ; il s'agit de constituer un temps intégralement utile[354]. » La société disciplinaire s'efforce ainsi de marquer son emprise sur les êtres en encadrant précisément leur activité et en découpant leur journée en différents moments, chacun dévolu à une tâche spécifique. D'une certaine manière, la vie quotidienne de Bob Dubois et de ses congénères reproduit ce schéma d'existence oppressant, où l'individu, écartelé entre ses différentes occupations et responsabilités qu'il ne remplit que mécaniquement, ne semble plus s'appartenir et se maintient dans une forme d'asservissement dont il n'a pas toujours conscience. Ses loisirs abrutissants (le bar, la télévision) contribuent à le maintenir dans cet état larvaire et à anéantir chez lui toute vélléité de protestation. Lorsqu'il adopte finalement un mode de vie alternatif, le personnage s'affranchit de cet ensemble de contraintes familiales et professionnelles pour s'immerger dans une autre temporalité plus conforme au cycle de la nature, parce que régie par les exigences de son propre organisme et la marche de l'univers.

Certes, le voyage sur les routes n'est pas exempt d'une certaine routine ; celle-ci n'est cependant plus le fait des convenances et obligations sociales mais est gouvernée par les besoins vitaux du personnage et ceux de son automobile, qui devient en quelque sorte un prolongement de son corps. L'errance est alors ponctuée de haltes dans des lieux de ravitaillement : les *diners* pour le voyageur et les stations-service pour sa « monture ». La route s'incurve et la cadence de l'expédition se module en fonction des appétits du personnage, susceptibles de se manifester à n'importe quel moment de la journée. Ainsi, par exemple, Cliff dans *The English Major*, un road novel de Jim Harrison, semble en décalage permanent avec le reste de la société, se réveillant aux petites heures du matin lorsque les habitants des communes où il séjourne sont encore endormis (« I went to bed at ten and sure enough was wide awake at 4:00 a.m.[355]. »), mangeant quand la faim se fait sentir (« I reached Sausalito at 4:00 p.m. figuring that I'd call Robert and then have a quick

---

[354] *Ibid*., p. 177.
[355] Jim Harrison, *The English Major*, New York, Grove Press, 2008, p. 103.

hamburger because Robert never has dinner until eight in the evening by which time I'd be half-batty with hunger[356]. ») ou reprenant son périple sur le tard, en raison d'une légère indisposition (« It was midafternoon before I was able to travel. As always with illness, however slight, I became a little tender-minded[357]. »). Ses besoins personnels de base (manger, dormir, faire l'amour ou se rétablir d'un malaise) gouvernent à présent son existence au mépris des conventions. Ce « désordre » apparent contraste avec son ancienne activité d'agriculteur jadis entièrement soumise au rythme des travaux des champs, et dont les corvées s'égrénaient les unes après les autres selon un emploi du temps inflexible. Cliff se remémore avec douleur le détail d'une journée typique de sa vie d'« avant la route » :

> Up at 5:30 a.m., coffee, oatmeal, perhaps sausage (homemade), and fresh eggs giving one of the yolks to Lola. Listening to NPR […]. Reading a paragraph or two of Emerson or Loren Eiseley to raise the level of my thinking. Going out to feed the cattle if it was during our six months of bad weather. […] Feed our few chickens and the couple of pigs we kept for meat. Bring Vivian coffee and a sweet roll or donut at eight. […] Pruning cherry trees, plowing, picking, spraying, fence repairs. Go to the IGA in Boyne City at 11:00 a.m. to pick up the mail (usually none) and the Detroit Free Press to read at lunch. A thirty-minute snooze in my La-Z-Boy chair. It was unpleasant to think about this schedule[358].

Le recours systématique à des verbes à l'infinitif pour énumérer l'ensemble des activités de la journée dans leur succession permet de souligner leur aspect mécanique et la dépersonnalisation de l'individu qu'elles entraînent. Cependant, une fois le mouvement amorcé, l'horloge interne devient, pour le héros de la route, la mesure de toute chose et vient concurrencer le temps social.

S'il suit son rythme biologique, le personnage de road novel et de road movie est également soumis aux caprices de la nature, et sa course est souvent infléchie par un temps que nous pourrions qualifier de cosmique. Le périple entrepris suit généralement le cycle du soleil, ce qui donne lieu à l'émergence de certains rituels. Ainsi par exemple, la tombée de la nuit appelle la confection d'un feu de camp, et *The Straight Story* ou encore *Easy Rider*

---

[356] *Ibid*., p. 128.
[357] *Ibid*., p. 81.
[358] *Ibid*., p. 46-47.

se construisent tous deux autour de la récurrence d'une scène au cours de laquelle le ou les protagonistes bivouaquent à la belle étoile. L'alternance des saisons influence également le mouvement et se substitue, par exemple, au calendrier des vacances scolaires. Les personnages d'*On the Road*, dont certains fréquentent le campus, attendent l'appel de la nature pour se mettre en route plutôt que de se caler sagement sur le découpage administratif de leur année universitaire : « Then came spring, the great time of traveling, and everybody in the scattered gang was getting ready to take one trip or another[359]. » Sal et ses comparses font en quelque sorte figures d'oiseaux migrateurs, pourvus d'une sensibilité exacerbée aux changements climatiques qui les pousse à partir. Parmi notre corpus de récits de la route, c'est peut-être *Im Juli*, un road movie allemand de Fatih Akin, qui joue le plus sur la prédominance de la dimension cosmique. Dans ce film sorti sur les écrans en 2000 qui emprunte à la comédie romantique, Daniel Bannier, un professeur de physique demeurant à Hambourg, traverse l'Europe sur les traces de Melek, une jeune turque qu'il a rencontrée au cours d'une soirée festive. Lorsque celle-ci doit repartir dans son pays d'origine, Daniel se donne pour mission de la rejoindre à Constantinople. Il a en effet développé la conviction que cette jeune femme lui était destinée par les astres. C'est en réalité Juli, une vendeuse itinérante qui, dans une tentative de séduction s'étant retournée contre elle, l'a involontairement poussé dans les bras de cette inconnue en lui prédisant que son grand amour arborerait un soleil et qu'il lui faudrait le suivre jusqu'au bout du monde. Juli faisait alors allusion à son propre tatouage, afin d'amener Daniel à s'intéresser à elle ; mais le hasard a voulu que ce détail échappe complètement au jeune homme et que Melek elle aussi exhibe ce symbole. En dépit de ce quiproquo initial, le destin réunit finalement Daniel et Juli sur la route, et c'est ensemble, à la suite d'une série de péripéties, qu'ils parviennent sur les rives du Bosphore et s'avouent leur amour. Le film d'Akin est, de façon remarquable, empreint d'une référence récurrente aux astres et au cosmos : ainsi, Juli, qui signifie juillet en allemand, est du signe du lion – contrairement à Léo, un des camionneurs qui prend les jeunes gens en stop, mais dont le prénom renvoie également à la constellation

[359] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 6.

– et son corps est tatoué au motif du soleil. Lors de leur première rencontre, elle vend à Daniel une bague ornée de cet emblème qui est censé le guider jusqu'à son grand amour (elle-même, bien entendu). Ainsi, Juli est totalement identifiée à l'astre solaire, et son absence auprès du jeune homme, après une nuit passée dans un champ à la belle étoile, se traduit d'ailleurs métaphoriquement par une éclipse. Daniel, quant à lui, est professeur de physique et son appartement est décoré de globes terrestres et autres cartes stellaires ; sa route, enfin, croise celle de Luna (la lune), une jeune effrontée qui lui vole son passeport et qui rivalise de séduction avec Juli. Les exemples de ce type se multiplient tout au long du récit et témoignent d'une ouverture de l'espace sur l'infini. D'une certaine manière, ce changement d'échelle représenté dans *Im Juli* illustre les propos de Marc Augé sur la surmodernité qui caractérise l'époque dans laquelle nous vivons :

> La seconde transformation accélérée propre au monde contemporain et la seconde figure de l'excès caractéristique de la surmodernité ont trait à l'espace. De l'excès d'espace nous pourrions dire d'abord, là encore un peu paradoxalement, qu'il est corrélatif du rétrécissement de la planète : de cette mise à distance de nous-même à laquelle correspondent les performances des cosmonautes et la ronde de nos satellites. En un sens, nos premiers pas dans l'espace réduisent le nôtre à un point infime dont les photos prises par satellite nous donnent justement l'exacte mesure. Mais le monde, dans le même temps, s'ouvre à nous. Nous sommes à l'ère des changements d'échelle, au regard de la conquête spatiale bien sûr, mais aussi sur terre : les moyens de transport rapides mettent n'importe quelle capitale à quelques heures au plus de n'importe quelle autre[360].

L'omniprésence de références au cosmos dans le film d'Akin évoque, par contraste, l'étroitesse du globe terrestre et la faculté que nous avons acquise de le parcourir en tous sens. *Im Juli* rappelle ainsi que dans le monde contemporain, l'espace et le temps ne sont plus mesurés à l'échelle de l'humanité mais à celle de l'univers tout entier. D'où la nécessité pour les personnages de se déprendre de conventions devenues obsolètes pour calquer leur existence sur les coordonnées de l'univers.

Ainsi, les protagonistes de road novels et de road movies se libèrent des contraintes sociales pour se penser dans l'ensemble cosmique : les frontières étatiques sont allègrement

---

[360] Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* p. 44.

franchies ; les dates, jours ouvrables et jours fériés, sont délaissées au profit d'une temporalité plus respectueuse de l'individu et de la nature. Les héros de la route ont ce que Dean, dans l'ouvrage de Kerouac, appelle « le sens du temps », c'est-à-dire une capacité hors-norme de vivre au présent, celui de leurs émotions et de leurs pulsions :

> I'll tell you, Sal, straight, no matter where I live, my trunk's always sticking out from under the bed, I'm ready to leave or get thrown out. I've decided to leave everything out of my hands. You've seen me try and break my ass to make it and you know that it doesn't matter and we know time – how to slow it up and walk and dig and just old-fashioned spade kicks, what other kicks are there[361] ?

Les vagabonds qui peuplent le road novel et le road movie vivent à contre-courant d'une société normative : le refus d'une temporalité et d'un espace organisés par la collectivité et le travail, au profit de l'espace-temps ouvert et « organique » de la route, fait alors figure de résistance contre le système en place. Nous allons voir à présent que le rejet du travail et de la notion de productivité qu'il suppose s'accompagne en outre d'un rapport conflictuel à l'argent et à la consommation.

3. Un refus d'une forme de matérialisme

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner que le road novel et le road movie se font célébration de l'instant présent. De ce fait, l'idée d'accumulation de biens devient obsolète : les souvenirs du passé sont inutiles parce qu'ils ramènent à un temps révolu ; et il semble vain d'entasser des objets en prévision d'un avenir qui n'est jamais assuré. C'est également la raison pour laquelle l'argent n'est pas thésaurisé ou placé en bourse, mais doit être dépensé sans compter afin d'assouvir les besoins du moment. Mais plus significativement, le récit de la route peut se comprendre comme l'expression d'une forme de rejet d'un espace et d'une époque marqués par la consommation de masse.

Celui qui erre ne peut s'encombrer d'objets susceptibles d'entraver son mouvement. Quitter un mode d'existence sédentaire revient alors généralement à se séparer des biens accumulés tout au long d'une vie. Partis à la hâte, les héros de la route n'ont souvent pour

---

[361] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 251.

tout bagage que quelques vêtements entassés dans un sac de voyage et laissent derrière eux mobilier et souvenirs, devenus superflus. Une scène de *Natural Born Killers* traduit particulièrement bien ce mouvement de dépossession volontaire. Après avoir assassiné les parents de Mallaury et incendié leur domicile, le couple de hors la loi interrompt sa course et stationne quelques instants sur un pont (parfaite manifestation du chronotope du seuil), le temps de jeter dans le vide les reliques de l'enfance : une valisette rose en toile, une corde à sauter, mais aussi un ballon et une poupée. Ce dépouillement rituel sert de prélude à une petite cérémonie de mariage improvisée et marque simultanément l'entrée dans l'âge adulte et le refus d'une forme de matérialisme au profit des concepts d'amour et de liberté. Quant à Robert, l'un des protagonistes d'*Im Lauf der Zeit*, il troque ses dernières possessions contre une autre abstraction que nous pouvons comprendre comme la faculté de création : lorsque l'homme émerge de sa Coccinnelle Volkswagen qu'il a précipitée dans l'Elbe, il n'emporte avec lui qu'une simple valise métallique, qu'il n'hésite pas à échanger, plus tard, contre le cahier de poésie d'un jeune garçon rencontré par hasard dans une gare désaffectée. Métaphoriquement, l'homme se déleste de ses biens matériels au profit de l'écriture, car seuls comptent les mots pour ce professionnel du langage, fils d'imprimeur et othophoniste de son état. Les mystères de l'inventivité enfantine deviennent alors pour lui plus précieux que tout objet contenu dans sa boîte de métal. Nous pouvons également convoquer le souvenir de Travis, qui, dans les premiers plans de *Paris, Texas*, erre solitaire dans le désert après l'incendie de sa caravane et la destruction de toutes ses possessions. Les héros de la route vieillissants, enfin, incarnent à la perfection ce détachement vis-à-vis du matériel : sentant l'approche de la mort, Alvin Straight et ses semblables délaissent plus ou moins volontairement le confort de leur maison pour embrasser la vie spartiate du vagabond, ce qui constitue en quelque sorte un premier pas vers l'abandon de leur vie terrestre.

D'une certaine manière, les personnages de road novels et de road movies choisissent de quitter l'espace lourd et encombré de la sédentarité pour l'espace vide et éthéré de l'errance ; d'ailleurs, les paysages traversés dans le récit de la route se font le reflet de ce choix personnel : de vastes immensités désertiques prennent progressivement le

pas sur les centres urbains archi-saturés. Le geste de déprise accompli par les personnages s'apparente dès lors à une ascèse : le renoncement aux biens matériels participe effectivement d'une recherche spirituelle et rejoint en cela la démarche ancestrale du pèlerin. Ainsi par exemple, dans un mémoire consacré aux expéditions médiévales sur les chemins de Compostelle, Claire Gagnon explique qu'en préparation au grand voyage, le jacquet « peut aussi répondre à l'invitation de se dépouiller volontairement de ses biens. La donation d'une terre à une abbaye […] ou encore l'attribution d'une rente annuelle à un monastère […] peuvent constituer diverses modalités permettant de vivre la pauvreté évangélique et l'abandon à la Providence[362]. » Le périple du jeune protagoniste d'*Into the Wild* (le film de Sean Penn adapté du récit de Jon Kracauer en 2007), qui vide son compte en banque au profit d'une œuvre de charité – plutôt que de reprendre ses cours à l'université – avant de se lancer dans une équipée jusqu'en Alaska, constitue une sorte de réponse contemporaine au geste du pèlerin médiéval. Son acte est violemment critiqué par les membres de sa famille – ce qui témoigne de leur part d'un attachement viscéral à l'argent et d'une obsession maladive pour leur sécurité financière – et devient ainsi porteur d'un certain degré de résistance. L'accès à une forme de spiritualité (qu'elle s'inscrive ou non dans une religion établie) nécessite donc de la part de l'individu un détachement vis-à-vis du matériel, ce qui peut paraître aberrant dans une société telle que la nôtre, entièrement modelée sur le principe de la consommation. Le héros de la route se démarque donc du reste de la société sédentaire, emmurée entre ses acquisitions ; et parce qu'il adopte un mode d'existence alternatif, il est possible de voir en lui une forme de rebelle.

Le chronotope du seuil apparaît ainsi en creux, dans l'opposition entre deux espaces-temps antithétiques – celui de la norme sédentaire et celui de l'errance –, et son franchissement fait alors figure de rébellion contre les valeurs de la famille, du travail et de la consommation, généralement adoptées et prônées dans la société occidentale contemporaine. L'errance est ainsi précédée d'un mouvement de révolte – le chronotope du

---

[362] Claire Gagnon, *La religion du pelerine de Saint-Jacques de Compostelle du XIe au XVe siècle*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (histoire), Université de Montréal, août 1977, p. 55.

seuil « appelant » en quelque sorte le chronotope de la route. Mais bien plus, il appert que la route est susceptible de constituer *en soi* une forme de seuil, et que se réalise, à travers le road novel et le road movie, la fusion de ces deux chronotopes.

C. La route comme seuil

Lorsqu'il expose, dans ses « Observations finales », les caractéristiques du chronotope du seuil, Bakhtine s'attarde sur ses possibles manifestations dans l'œuvre de Dostoïevski. Le chronotope du seuil s'y inscrit dans un réseau de lieux intermédiaires, qui, tous, servent à exprimer métaphoriquement l'aspect transitoire mais décisif de certains moments de l'existence :

> Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir, qui lui sont contigus, de même que ceux de la rue et de la grand-place qui les prolongent, apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière[363].

La figure du seuil est ainsi associée, dans les romans de Dostoïevski, à un ensemble d'espaces transitoires, qui jouent en quelque sorte le rôle de « sas de décompression », à travers lequel le personnage doit passer pour franchir une nouvelle étape de son développement. Parce qu'on la traverse sans l'habiter réellement, mais surtout parce qu'elle permet d'assurer la liaison entre les habitations, la rue ferait également partie de ces lieux fonctionnant comme des seuils. Dans ces conditions, il devient tout à fait envisageable de concevoir la route comme une forme de « seuil extensible » assurant le lien entre deux moments sédentaires. En tant qu'espace intermédiaire régissant une temporalité autre (nous avons vu que le temps à l'œuvre dans le parcours de la route s'apparente au temps cosmique et se traduit par un rejet des normes sociales), la route répond à certains égards à la définition d'un seuil qui, tel un élastique, s'étirerait à l'infini.

Cette conception de la route comme seuil est particulièrement manifeste dans un roman tel que *Lolita* de Nabokov. Cette œuvre de 1955 est généralement associée au road

---

[363] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 389.

novel, qu'elle préfigure en quelque sorte. Ainsi par exemple, Ronald Primeau l'inclut dans son corpus d'étude, et Laderman en fait l'un des textes annonçant la naissance du road movie. Il établit cependant certaines distinctions avec *On the Road* : « But *Lolita* is more interested in Humbert's relationship with Lolita (and America) than it is with being on the road. It also shares little of Kerouac's celebration of the American landscape[364]. » Si nous repérons effectivement un certain nombre de différences avec le roman de Kerouac (la chronologie du voyage est malmenée, et la cavale proprement dite ne représente que quelques pages), le roman de Nabokov n'en demeure pas moins l'une des œuvres majeures de la route – en ce qu'il tourne en dérision l'espace même de l'errance, mais peut être avant tout parce que le roman constitue une magnifique méditation sur le passage du temps.

L'œuvre de Nabokov se présente comme la confession d'un universitaire sans éclat, Humbert Humbert, obnubilé par son désir pour des préadolescentes au charme ensorcelant, qu'il regroupe dans la catégorie des « nymphettes ». Au moment où il prend pension chez une femme mûre, il s'éprend de sa fillette, Lolita, alors âgée de 12 ans, qui exerce sur lui un pouvoir d'attraction irrésistible. Dès lors, il multiplie les manœuvres pour séduire, en toute discrétion, l'objet de son désir. Suite à la mort très providentielle de sa logeuse, entre-temps devenue son épouse, Humbert obtient la garde de Lolita et entreprend avec elle une frénétique traversée de l'Amérique afin d'assouvir ses illégitimes penchants dans le plus grand secret. Pendant une année entière, Humbert et sa jeune captive ne connaîtront que les motels et *diners* de bord de route, délaissant l'école et autres lieux de sociabilité continue, et agrémentant leur périple de visites de lieux touristiques. Humbert retrace en quelques lignes les méandres de leur parcours :

> Roughly, during that mad year (August 1947 to August 1948), our route began with a series of wiggles and whorls in New England, then meandered south, up and down, east and west ; dipped deep into *ce qu'on appelle* Dixieland, avoided Florida because the Farlows were there, veered west, zigzagged through corn belts and cotton belts […] ; crossed and recrossed the Rockies, straggled through southern deserts where we wintered ; reached the Pacific, turned north through the pale lilac fluff of flowering

[364] David Laderman, *Driving Visions*, p. 11.

> shrubs along forest roads ; almost reached the Canadian border ; and proceed east, across good lands and bad lands, back to agriculture on a grand scale […] and finally returned to the fold of the East, petering out in the college town of Beardsley[365].

Le voyage apparaît de prime abord comme un moyen pour Humbert d'échapper au regard accusateur de ses semblables : il s'agit pour cet homme à la sexualité déviante d'évoluer dans les marges de la société parce que son comportement n'est pas admis (en dépit de toutes les justifications historiques qu'il mobilise pour sa défense). La multiplication des lieux et des détours traduit ainsi le désir de brouiller les pistes et de maintenir un certain anonymat. De fait, alors qu'il vient d'enterrer sa défunte épouse et que Lolita séjourne dans un camp de vacances, Humbert s'interroge sur la marche à suivre et en arrive à la conclusion de l'impossibilité d'une vie sédentaire conforme à la norme pour lui et sa jeune captive :

> Now I must explain *my* reasons for keeping Dolores away. […] I immediately realized it would be madness on my part to have her in the house with all those busybodies milling around and scheming to take her away from me. Indeed, unpredictable Lo herself might – who knows ? – show some foolish distrust of me, a sudden repugnance, vague and fear and the like – and gone would be the magic prize at the very instant of triumph[366].

La nécessité d'un départ se fait jour pour maintenir Lolita sous son emprise et éviter les questionnements d'un entourage trop envahissant. La route devient alors synonyme de liberté en tant qu'elle permet à Humbert de vivre sa déviance dans une relative quiétude – du moins dans les premiers temps de sa cavale[367].

Cependant, à un niveau plus symbolique, on peut voir dans cette fuite éperdue sur les routes d'Amérique, plus que la crainte de la justice et du regard d'autrui, le désir d'échapper à l'emprise du temps. Lolita appartient à cette catégorie des « nymphettes » que vénère Humbert. Il a d'ailleurs échafaudé toute une théorie à ce sujet :

---

[365] Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1955, p. 155-156.
[366] *Ibid*., p. 103-104.
[367] En effet, Laderman remarque : « Initially, when Humbert finally has Lolita to himself and they become lovers, the open road signifies freedom and the pursuit of (his) sensual delights. Gradually though, being on the road becomes a nightmarish prison as he becomes paranoid about being pursued. » David Laderman, *Driving Visions*, p. 11.

> Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac) ; and these chosen creatures I propose to designate as « nymphets »[368].

Cet âge de la vie révéré par Humbert et ceux de son espèce se caractérise par son irrémédiable brièveté : après quelques années de rayonnement, la nymphette est appelée à décliner jusqu'à s'éteindre, perdant à tout jamais ce magnétisme érotique surpuissant qui la caractérise pour se fondre dans la triste masse des gens ordinaires. La qualité de nymphette apparaît ainsi comme une période intermédiaire dans la vie de certaines jeunes femmes, comme un seuil entre l'enfance et l'âge adulte – ce que traduit admirablement le terme « nymphe », qui désigne, chez les insectes, cet état transitoire entre la larve et l'imago[369] (en même temps qu'il renvoie à un élément des parties génitales féminines). Devant l'injustice des ravages du temps, Humbert n'aura de cesse que d'essayer de maintenir l'objet de sa passion dans cet état de grâce, comme il s'en explique lui-même : « A greater endeavor lures me on : *to fix once for all* the perilous magic of nymphets[370]. » On retrouve donc chez le personnage cette volonté de défier le cours naturel des choses, d'empêcher l'inéluctable entrée de Lolita dans la dernière phase de sa puberté. La cavale d'Humbert à travers l'Amérique peut alors se lire comme une forme de course pathétique et vaine contre le passage du temps, et traduit l'illusion de vouloir maintenir la jeune fille dans cet entre-deux de la vie, dans cet état-limite de façon perpétuelle. La route devient alors la matérialisation de ce seuil que l'on s'efforce de prolonger indéfiniment.

L'entreprise d'Humbert est nécessairement vouée à l'échec. Comme il aurait dû s'y attendre, Lolita échappe un jour à sa vigilence, et ce n'est que quelques années plus tard, alors que le temps a déjà fait son ouvrage, qu'Humbert se trouve de nouveau face à l'objet de sa concupiscence, sur le pas de la porte de sa nouvelle demeure :

---

[368] Vladimir Nabokov, *Lolita*, p. 18.
[369] Rappelons à ce sujet la passion de Nabokov pour les papillons qui, en raison de leur grâce fragile et de la brièveté de leur existence, incarnent à souhait l'idée de passage du temps.
[370] Vladimir Nabokov, *Lolita*, p. 136 (nous soulignons).

> Couple of inches taller. Pink-rimmed glasses. New, heaped-up hairdo, new ears. How simple ! The moment, the death I had kept conjuring up for three years was as simple as a bit of dry wood. She was frankly and hugely pregnant. Her head looked smaller (*only two seconds had passed really, but let me give them as much wooden duration as life can stand*), and her pale-freckled cheeks were hollowed, and her bare shins and arms had lost their tan, so that the little hairs showed. She wore a brown, sleeveless cotton dress and sloppy felt slippers[371].

Le temps semble avoir repris ses droits, s'attaquant simultanément à toutes les parties du corps de Lolita, et il ne reste plus rien de la nymphette dont Humbert était jadis épris. La silhouette gracile de la femme-enfant s'est muée en corps de femme accomplie au ventre rebondi ; les couleurs de Lolita se sont fanées, comme si la mort s'était invitée en elle, et cette déchéance physique coïncide avec un état de sédentarité accusé : le foyer modeste avec son mobilier lourd et grossier, la vie de couple de Lolita avec son jeune mari, son changement d'identité (elle est devenue madame Schiller), la naissance attendue, enfin, de son premier enfant. Le seuil de la puberté, ici matérialisé par l'encadrement de la porte, a été franchi, semble-t-il, de façon irréversible : « Against the splintery deadwood of the door, Dolly Schiller flattened herself at best she could (even rising on tiptoe a little) to let me pass, and was crucified for a moment, looking down, smiling down at the treshold […]. She closed the door and followed me and her belly into the dollhouse parlor[372]. » Cependant, là encore, le temps semble se distendre excessivement : les deux secondes nécessaires à embrasser la vision de la nouvelle Lolita s'étirent sur plusieurs lignes, comme si, dans une dernière tentative, Humbert s'efforçait d'empêcher l'inéluctable (l'entrée dans la maison et l'acceptation de la mort de la nymphette). Le franchissement du seuil, qui n'a pas de durée dans la vie réelle puisqu'il se situe à la jonction de deux états, semble là encore affecté d'une distorsion temporelle.

Ainsi, le caractère transitoire de l'errance redouble, dans le roman de Nabokov, la brièveté de la durée de vie nymphique, et la route peut finalement être comprise comme un seuil en soi, en ce qu'elle maintient les êtres qui la parcourent dans un entre-deux presque

---

[371] *Ibid*., p. 271 (nous soulignons).
[372] *Ibid*., p. 272.

hors du temps. Mais il suffit que s'achève le voyage pour que le temps laisse à nouveau sa marque sur les êtres et sur les choses. C'est sans doute la raison pour laquelle les héros de la route, à l'instar de Philip Winter ou de Travis, s'efforcent de prolonger indéfiniment leur nomadisme.

Comme nous avons essayé de le montrer à travers l'étude de ces différents exemples, le chronotope de la route et celui du seuil sont donc indissociables dans le road novel et le road movie, au point où ils en viennent parfois à fusionner : il est ainsi possible de considérer la route comme un seuil à part entière, car en tant que média, elle se situe dans l'interstice, entre deux lieux stables mais également entre deux temporalités (nous avons déjà convoqué la métaphore du pare-brise et du rétroviseur, renvoyant le premier à l'avenir et le second au passé). Cependant, route et seuil ne s'expriment pas toujours avec la même intensité au sein d'un road novel ou d'un road movie. La combinaison de ces deux chronotopes doit alors nous permettre d'établir toute une palette de nuances dans l'actualisation du récit de la route, et ce sont ces variantes qu'il convient d'identifier à présent.

II. Articulation du chronotope de la route et de celui du seuil

Les analyses qui précèdent nous ont permis de mettre en évidence le caractère fondamental du chronotope de la route et de celui du seuil dans la détermination du road novel et du road movie. Nous sommes en effet en mesure d'affirmer que tout récit de la route repose principalement sur la relation d'un voyage entrepris par un personnage en rupture avec son quotidien et l'ordre établi. La table rase à laquelle il procède fait alors le plus souvent figure de renaissance, pour un individu aux prises avec un mal-être existentiel et la nécessité d'une reconfiguration de son identité. Cependant, il convient de souligner que le récit de la route est loin d'être homogène, et l'appellation générique permet de

regrouper des œuvres en réalité fort disparates, dans lesquelles les deux chronotopes précités s'expriment avec plus ou moins d'intensité.

Si les motifs de la route et du seuil apparaissent comme les éléments structurants fondamentaux du road novel et du road movie, il leur arrive parfois d'entrer en concurrence ce qui donne lieu à une palette de récits très différents, dans lesquels prédomine l'un ou l'autre des chronotopes envisagés. Ainsi par exemple, un film tel qu'*Im Lauf der Zeit* de Wenders, qui suit la tournée d'un projectionniste ambulant, se construit presque entièrement autour du chronotope de la route : les protagonistes de l'histoire ne s'attardent jamais plus de quelques heures au même endroit, et passent leur vie dans un camion qui leur tient lieu de maison mobile. L'élément de rupture, en revanche, n'affecte directement que l'un des deux personnages, Robert – dont nous avons évoqué la tentative de suicide dans la scène d'ouverture – tandis que son comparse, Bruno, semble « habiter » la route depuis toujours, et le moment de déprise vécu par le projectionniste n'est jamais montré à l'écran. De la même manière, les principaux protagonistes de *Volkswagen Blues* sont présentés « en cours de route », et le moment de déprise qui a entraîné Jack et Pitsémine sur les traces de Théo n'est jamais réellement donné à lire. Dans ces deux exemples prédomine le chronotope de la route, tandis que l'élément de rupture est beaucoup plus diffus.

D'autres œuvres de notre corpus, en revanche, se construisent presque intégralement autour du chronotope du seuil, rejetant de ce fait le motif de la route dans les marges du récit. Il en est ainsi de *Continental Drift*, que nous reconnaissons comme un road novel, mais dans lequel la relation du voyage en voiture représente à peine quelques pages. La partie du roman de Russell Banks consacrée au personnage de Bob Dubois s'attarde ainsi longuement sur la description du sentiment d'absurdité (jamais explicitement nommé comme tel, mais que nous croyons reconnaître à travers ses manifestations) qui s'empare du jeune homme à l'orée de la trentaine et le pousse à faire table rase de sa vie trop tranquille. Cependant, les détails du périple qui amène la petite famille Dubois en Floride sont excessivement condensés, comme en témoignent les lignes qui suivent :

> They look right through, as if it were invisible, the glut of McDonald's and Burger Kings, Kentucky Fried Chickens and Pizza Huts, a long, straight tunnel of franchises broken intermittently by storefront loan companies and paved lots crammed with glistening Corvettes, T-Birds, Cameros and Trans Ams, and beyond the car dealers, surrounded by chain-like fences, automobile graveyard, vast and disordered, dreary, colorless and indestructible[373].

Les figures emblématiques du road novel – *diners*, points de ravitaillement, automobiles – sont bien présentes, sans pour autant donner lieu à de longs développements : la litanie des noms de chaînes de restauration rapide ou de concessionnaires permet de traduire le défilement de la route à travers les vitres d'un véhicule en mouvement, et éveille en quelque sorte l'image d'un parcours filmé en accéléré. Le récit de la rupture prend donc ici le pas sur celui du voyage proprement dit, réduit à la portion congrue. Au cinéma, citons l'exemple de *Five Easy Piece*, qui comporte ainsi très peu de scènes sur route, comme ne manque pas de le constater David Laderman, ce qui amène l'auteur à douter de la possible affiliation du film de Rafelson au road movie : « the film in fact is not much of a road movie in any literal sense. The journey taken halfway through the film take up approximately 10 minutes of screen time[374]. » Cependant, le personnage de Bobby, incarné par Jack Nicholson, est constamment en rupture : vis-à-vis de son milieu bourgeois d'origine, tout d'abord, qu'il délaisse dans sa jeunesse et cherche en vain à réintégrer ; vis-à-vis du monde ouvrier, ensuite, dans lequel il ne se reconnaît pas d'avantage, ce qui l'amène à abandonner lâchement sa petite amie dans une station-service. Bobby oscille ainsi constamment d'un modèle social à l'autre sans parvenir à faire son choix, jusqu'au geste final qui l'entraîne vers l'inconnu. Dans les exemples mentionnés, la route semble ainsi s'effacer au profit du seuil, transparaissant à travers d'importantes ruptures que nous estimons cependant tout aussi caractéristiques du récit de la route.

Un film tel que *Thelma and Louise*, enfin, semble se positionner quelque part entre ces deux extrêmes, empruntant à la fois au motif de la route, à travers le récit de la longue cavale des deux femmes dans le sud des États-Unis, et à celui de la rupture, beaucoup plus

---

[373] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 61.
[374] David Laderman, *Driving Visions*, p. 88-89.

radicale car sans possibilité d'un retour à la stabilité. Les premières séquences présentent ainsi les deux protagonistes dans leur environnement quotidien : Thelma apparaît comme une ménagère soumise et désorganisée, tandis que Louise est montrée pour la première fois dans son costume de serveuse sur son lieu de travail. Ce sont ainsi l'espace et la temporalité de la norme – caractérisée par une certaine routine à peine bouleversée par la petite escapade entreprise par les deux amies – qui constituent la première partie du récit. L'instant de la rupture, marqué par la tentative de viol dont Thelma est victime et le coup de feu protecteur ou vengeur de Louise, occupe une place centrale dans la diégèse et assurre une transition claire avec le dernier volet de l'intrigue consacré à l'errance. C'est alors la cavale proprement dite qui commence, menant les deux femmes de *diners* en motels, jusqu'au dénouement tragique. Les trois phases du récit de la route font ainsi l'objet d'un traitement relativement équilibré, ce qui permet de distinguer le film de Ridley Scott des autres exemples que nous venons de présenter.

Les œuvres ici mentionnées témoignent donc de la grande diversité du road novel et du road movie, dans lesquels le chronotope de la route et celui du seuil s'expriment à des degrés divers. Tout récit de la route pourrait alors venir s'inscrire entre les deux pôles d'un spectre défini d'un côté par le chronotope de la route et de l'autre par le chronotope du seuil. La particularité de chaque œuvre de la route tiendrait alors à la place occupée sur ce spectre (ce que l'on peut résumer par le schéma figurant à l'Annexe 5).

Ainsi, la préséance d'un chronotope au détriment de l'autre permet de donner lieu à d'infinies nuances et de considérer comme récits de la route des œuvres aussi disparates que *Continental Drift* ou *Volkswagen Blues*, par exemple, qui s'établissent de part et d'autre du spectre que nous avons déterminé. Ce jeu de combinaisons entre les deux chronotopes identifiés permet d'expliquer en partie la variété des récits de la route et, à ce titre, ne constitue pas un cadre d'analyse trop rigide. Rappelons qu'il est par ailleurs possible d'envisager la manifestation d'autres chronotopes qui viendraient s'allier aux précédents pour modifier substantiellement la forme de certaines œuvres de la route. Ainsi par exemple, *Emmenez-moi*, d'Edmond Bensimon, lorgne à plusieurs reprises du côté de la

comédie musicale, avec l'insertion de scènes chantées et chorégraphiées au sein d'un film de facture plutôt réaliste. L'introduction d'un troisième chronotope – qui pourrait être ici celui d'un espace merveilleux dans un temps suspendu – permettrait ainsi de rendre compte de cette hybridation dont nous avons dit plus haut qu'elle affectait traditionnellement le récit de la route.

Pour récapituler ce qui précède, nous avons établi que tout road novel ou road movie reposait invariablement sur une combinaison de deux chronotopes fondamentaux – l'un de ces chronotopes étant susceptible de s'estomper de façon plus ou moins prononcée au profit de l'autre, ce qui viendrait expliquer l'écart existant parfois entre des œuvres du même type. Il s'agit ainsi du chronotope du seuil, qui marque une rupture psychologique et géographique du personnage avec son environnement, et bien évidemment de celui de la route, dont nous avons noté les évolutions depuis le récit picaresque ou le Bildungsroman. Cependant, nous pouvons questionner la capacité de cette proposition à rendre compte du récit de la route dans sa globalité. En effet, ne pourrait-on pas envisager l'existence d'un ensemble d'œuvres répondant à la proposition que nous venons d'esquisser sans pour autant constituer des récits de la route à proprement parler ? L'étude de *The Grapes of Wrath*, dont la reconnaissance comme road novel et road movie est loin de faire consensus, devrait nous permettre d'apporter un élément de réponse à cette question.

III. Analyse chronotopique de *The Grapes of Wrath*

Afin d'éprouver la pertinence de notre hypothèse, nous nous proposons de procéder à l'analyse chronotopique d'une œuvre, dont l'appartenance au récit de la route au sens où nous l'entendons se révèle problématique et demeure soumise à discussion. Notre choix s'est porté sur le film de John Ford, *The Grapes of Wrath* (1940), adapté du roman de John Steinbeck publié en 1939, que les critiques associent généralement à l'histoire du road

movie. Cependant, la place qui est réservée à cette œuvre littéraire et à sa version cinématographique varie d'un auteur à l'autre, et les arguments avancés pour en faire ou non un récit de la route ne sont pas toujours probants.

A. Réception de *The Grapes of Wrath* : une indécision critique

1. Réception du film

Aux yeux de certains critiques, l'adaptation cinématographique de *The Grapes of Wrath* par John Ford fait bel et bien figure de récit de la route à part entière. Ainsi, dans l'un des premiers ouvrages consacrés au road movie, Mark Williams considère *The Grapes of Wrath* comme une œuvre fondatrice du genre : « It's a proposition Steinbeck has mined many times in his writing, and one that lies at the core of what's generally considered as being the earliest proper road movie, Darryl F. Zanuck's 1940 production of *The Grapes of Wrath*[375]. » Cette monographie, qui se présente sous la forme d'un recueil de brèves analyses classées par ordre alphabétique, comporte une fiche entière consacrée au film de Ford, dans laquelle l'auteur regrette simplement le fait que certaines scènes tournées le long de la route 66 aient été coupées au montage : « Ford and Toland were alleged to have shot a lot more "road" footage and several complete theatrical scenes along the Route 66. […] Including this in greater measure might've […] also given *Grapes* a little more of the pace of a classic road-movie[376]. » Cependant, nous avons vu précédemment que Mark Williams confère à l'appellation « road movie » un sens encore très large, incluant dans son corpus des films de motards ou de course automobile, et sa définition demeure insatisfaisante, dans la mesure où il suffirait, à l'en croire, de construire une intrigue autour de la présence d'un véhicule à moteur pour produire un road movie :

> A more accurate definition of the genre is that it embraces almost any film in which a motor vehicle is elemental to the plot. This excludes films which may contain brilliant car chase footage, such as *Bullitt* or *The Blues Brothers*, but includes, on the other hand, movies like *Badlands* and *The Grapes of Wrath* which use vehicles to transport the

[375] Mark Williams, *Road Movies*, p. 7.
[376] *Ibid*., p. 66.

> main characters from scene to scene but are rarely the subject of, or scenario for, dialogue in themselves[377].

Or, si nous avons souligné l'importance du sous-chronotope du véhicule à moteur dans l'histoire du récit de la route – notamment parce qu'il permet d'ancrer cette forme de récit d'errance dans un contexte spécifique – il n'en constitue pas cependant une condition sine qua non. En effet, non seulement nous avons établi précédemment qu'il était possible d'envisager un road movie « sans moteur » (les protagonistes d'*Emmenez-moi* d'Edmond Bensimon se déplacent à pieds), mais encore, nous avons montré que la présence d'un véhicule dans un film ne pouvait suffire à en faire un road movie : quoique tournés d'un bout à l'autre à bord d'une automobile, des films tels que *Grand Prix* ou *Le Mans* ne peuvent ainsi revendiquer leur appartenance au genre. Devant l'insuffisance de la proposition de Williams, nous pouvons alors questionner la pertinence de l'inclusion du film de Ford dans ce corpus pour le moins hétéroclite.

Quelque 20 ans plus tard, la position de David Laderman apparaît plus nuancée. Pour l'auteur, qui consacre au film une analyse de plusieurs pages, *The Grapes of Wrath* annonce la naissance du genre sans pour autant constituer un road movie en tant que tel : « More directly influential on road movies – more « parental » – are Depression-era social conscience films, such as […] *The Grapes of Wrath* (1940)[378]. » Si l'on se fie à l'organisation essentiellement chronologique de l'ouvrage de Laderman, il semblerait que la différenciation entre le film de Ford et le road movie soit avant tout motivée par l'appartenance à deux contextes de production distincts, *The Grapes of Wrath* s'inscrivant, au même titre que *You Only live Once* (1937) ou *Sullivan's Travel* (1942), dans la lignée des grands classiques du Hollywood d'avant-guerre (et plus précisément du temps de la Grande Dépression), tandis que le road movie se développe en marge des studios à partir de 1967[379], dans une société dite postmoderne : « Despite being an independant, postmodernist

---

[377] *Ibid*., p. 20.
[378] David Laderman, *Driving Visions*, p. 24.
[379] « But they do sketch out in embryonic form some of the traits and concerns that are used more deliberately after 1967. » *Ibid*., p. 24.

genre, the road movie should be understood in relation to classical genres[380]. » Si nous partageons la vision de Laderman quant à la délimitation temporelle (et matérielle, pourrait-on dire) du genre, nous regrettons cependant l'absence d'explications franches sur ce qui permettrait, dans sa structure, sa thématique ou son contenu, de distinguer le road movie de cette autre forme de récit d'errance constituée par *The Grapes of Wrath*. L'auteur demeure évasif, se contentant d'une affirmation péremptoire : « Belonging at least partially to other genres (prison film, screwball, gangster), these Depression films are not road movies in any deliberate or self-conscious sense[381]. » Or, nous avons constaté plus haut que le road movie n'était pas dépourvu d'une forme d'hybridation, empruntant tantôt au film de gangsters (*The Getaway*), tantôt à la comédie romantique (*Im Juli*), voire même au film d'horreur (*From Dusk Till Down*, et, pourquoi pas, dans une certaine mesure, *The Texas Chainsaw Massacre*, dont les premières images représentent un groupe de jeunes traversant le Texas en minibus). Aussi, cette appartenance partielle à d'autres genres invoquée par Laderman ne peut constituer une raison suffisante pour exclure *The Grapes of Wrath* du road movie. Et bien que l'auteur s'évertue, dans les pages qui suivent, à faire de l'œuvre de Ford un prédécesseur du film de route en relevant un certain nombre de points de convergence (il insiste notamment sur l'importance de la révélation dans le parcours du personnage de Tom Joad, et donc sur la dimension initiatique du voyage), il passe sous silence les éléments susceptibles de différencier *The Grapes of Wrath* des road movies subséquents. Or ce sont ces dissemblances qui devraient mériter notre attention et qui nous semblent devoir être interrogées afin de faire surgir, avec plus de clarté, les particularités du récit de la route.

The Grapes of Wrath figure par ailleurs sur la liste des 100 road movies ayant marqué l'histoire du cinéma réunis par Jason Wood dans un ouvrage édité récemment par la BFI de Londres. L'auteur, qui s'inspire amplement des travaux de Laderman, émet les mêmes réserves quant à l'appartenance du film de Ford au road movie et le considère davantage

---

[380] *Ibid*., p. 23.
[381] David Laderman, *Driving Visions*, p. 24. De la même manière, peut-on dire des auteurs d'*Easy Rider*, pourtant considéré par Laderman lui-même comme le premier road movie de l'histoire du cinéma, qu'ils avaient conscience de réaliser un road movie ? Nous avons établi plus haut que l'appellation était bien postérieure à la création du genre.

comme un précurseur ayant eu une influence indéniable sur l'esthétique du genre : « Making an important transition towards the contemporary road movie in its suggestion that "road travel has the potential for revelation" (Laderman 2002, p. 28), […] Ford's film also played a significant part in the founding of a number of key road-movie aesthetics[382]. » Reprenant à son compte les propos de Leslie Dick développés dans un article que nous avons eu l'occasion d'évoquer au cours du chapitre précédent, Wood tente d'expliquer ce qui permettrait de différencier *The Grapes of Wrath* d'un road movie « digne de ce nom ». Cependant, les arguments avancés par l'auteur nous semblent sujets à caution. En effet, le film de Ford ne pourrait, selon lui, constituer un road movie à part entière dans la mesure où, contrairement à l'accoutumée, ce n'est pas un couple de fugitifs qui est représenté mais une famille entière dont nous suivons l'itinéraire : « Ford's film differs from more established notions of the genre in that it has an extended family on the road as opposed to the more traditional fugitive couple[383]. » *The Grapes of Wrath*, annoncerait ainsi l'apparition d'un sous-genre, celui du « bus-movie », spécifié par Leslie Dick dans l'article mentionné plus haut, dont l'intrigue reposerait sur le récit d'un voyage effectué par un groupe de personnages à bord d'un véhicule collectif. Si la notion de collectivité nous semble effectivement en jeu dans la différenciation entre *The Grapes of Wrath* et le road movie (nous nous en expliquerons ultérieurement), le nombre de personnages entreprenant le voyage au sein d'un même véhicule ne peut représenter, à nos yeux, un critère d'appréciation pertinent et ne nous semble pas devoir être pris en considération dans l'effort d'appréhension du road movie[384]. En effet, nous ne pouvons que constater l'abondance des récits de la route mettant en scène des couples de gangsters en cavale : *Natural Born Killers*, *Badlands*, *The Sugarland Express*, et même, d'une certaine manière,

---

[382] Jason Wood, *100 Road Movies*, p. 69.

[383] Jason Wood, *100 Road Movies*, p. 68-69. Leslie Dick, dont il s'inspire, écrit quant à lui : « The Grapes of Wrath (Ford, 1940), starring Henry Fonda, is the cinematic representation of this exodus. But here an extended family is on the road, a social microcosm ; in the « classic » road movie, by contrast, it is always a couple, set against the social group and marked as outsiders if not outlaws ». Leslie Dick, *Sight and Sound* p. 24. Leslie Dick se montre donc radical en employant l'adverbe « always ».

[384] La distinction du sous-genre « bus-movie » nous semble d'ailleurs apporter peu de choses, dans la mesure où le véhicule apparaît toujours comme un microcosme, et que le voyage suscite toujours des rencontres.

Thelma and Louise – dont on ne peut pourtant affirmer avec certitude que les héroïnes forment un « couple » en tant que tel – constituent quelques exemples de ce type de road movie. Et en élargissant l'acception du terme, nous pouvons également mentionner des films dans lesquels deux hommes nouent une amitié après une rencontre sur la route (pensons à *Im Lauf der Zeit*, *Western* et *Scarecrow*), ou bien des récits où se tissent des liens de filiation, comme dans *Transamerica*, *A Perfect World* et *Alice in den Städten*. Cependant, les road movies présentant des héros solitaires se révèlent presque aussi nombreux et dérogent à ce qui est énoncé par Dick puis par Wood comme une règle : dès 1971, *Vanishing Point* retrace le parcours de Kowalski dont la solitude est à peine voilée par l'omniprésence de la voix d'un animateur de radio, sorte de coryphée qui accompagne l'évolution du héros jusqu'à l'issue tragique. *The Straight Story*, *Harry and Tonto* ou encore *Schultze gets the blues*, pour ne citer que quelques cas, dépeignent également des individus isolés qui, s'ils font des rencontres en route, se retrouvent le plus souvent livrés à eux-mêmes dans leur véhicule. Par ailleurs, des films tels que *Priscilla Queen of the Desert* ou *Dirty Mary, Crazy Larry* reposent sur le récit d'un périple à trois personnages, et nous reconnaissons *Little Miss Sunshine* comme un road movie, alors qu'à l'instar de *The Grapes of Wrath*, le film relate l'équipée d'une famille en minibus. Compte-tenu de ce que nous venons d'établir, l'argument de Dick, repris par Wood, ne semble pas « tenir la route », et le nombre de passagers au sein d'un même véhicule ne peut en soi constituer un critère d'appartenance au genre ; aussi nous faudra-t-il chercher ailleurs l'élément de différenciation entre le film de Ford et le road movie proprement dit.

Les réponses apportées par les différents spécialistes du road movie concernant le possible rattachement de *The Grapes of Wrath* au genre cinématographique suscitent paradoxalement plus de questionnements qu'elles n'apportent de certitudes. Les uns évacuent le problème d'emblée, en assimilant le film de Ford au road movie sans plus de considérations ; les autres décèlent, certes, l'existence d'une différence mais ne parviennent pas à l'expliquer de façon convaincante, en raison d'arguments trop elliptiques, voire

carrément contestables. Or, cette indécision critique affecte également la version littéraire de l'œuvre, dont on peine à savoir finalement si elle constitue un road novel à part entière.

2. Réception du roman

La version littéraire de *The Grapes of Wrath* est unanimement considérée comme l'une des influences notoires du road movie[385] : Laderman, que nous aurons l'occasion d'évoquer plus bas, mentionne le roman de Steinbeck comme l'une des sources d'inspiration possibles du genre cinématographique qui nous intéresse, et nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens, tant nous retrouvons dans ce texte des éléments formels et thématiques qui préfigurent le récit de la route au sens où nous l'entendons. Cependant, nous estimons que son assimilation au road novel par certains critiques demeure contestable et demande à être débattue. *The Grapes of Wrath* est ainsi souvent absorbé, sans plus de questionnement, dans le vaste corpus des œuvres romanesques de la route, et c'est justement cette relation d'égalité posée explicitement ou implicitement entre le roman de Steinbeck et une œuvre telle qu'*On the Road* qui pose problème et nous semble devoir être déconstruite.

Nous observons cet effet d'indifférenciation dans le recueil dirigé, entre autres, par Jean Morency et publié en 2006, qui constitue l'un des premiers travaux en français sur le thème du rod novel. Ici, on parle plus volontiers de « *road book* » ou même de « roman de la route », puisque l'étude porte essentiellement sur un corpus québécois :

> Or, comme il appert que ce grand roman américain, où s'entrecroisent le geste de l'écriture et la conscience de l'espace continental n'a pas été seulement décliné en anglais, mais aussi en français (Morency, 1997), notamment dans le *road book* québécois contemporain (Chassay, 1995), j'aimerais suggérer, dans le texte qui suit, quelques pistes d'analyse relatives à ce sous-genre romanesque qui, depuis les années 1960, a énormément gagné en popularité au Québec. Le roman de la route québécois apparaît un peu comme l'équivalent, sur le plan littéraire, du *road movie*, du moins tel qu'il est pratiqué au Québec[386].

---

[385] La plupart des textes consacrés à l'histoire du road movie mentionnent le roman de Steinbeck comme l'une des influences probables du genre. Nous en citons quelques exemples dans la suite du développement.

[386] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.

Alors qu'il retrace brièvement l'histoire du road movie, Morency énonce quelques unes des influences littéraires qui ont pu donner lieu à la naissance du genre, et *The Grapes of Wrath* figure en bonne place : « Le *road movie* a emprunté aussi à la littérature, entre autres aux *road books* de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), de Jack London (*The Road*), de Vladimir Nabokov (*Lolita*) et surtout de Jack Kerouac (*On the Road*, 1957)[387]. » Le roman de Steinbeck et celui de Kerouac sont ainsi mis sur un même plan et réunis sous l'appellation générique de *road book*, que Morency ne prend cependant jamais la peine de définir clairement[388]. Or cette assimilation nous semble abusive et demanderait à être discutée, dans la mesure où, nous en avons l'intuition, les aventures de Sal Paradise d'un bout à l'autre de l'Amérique, quoique marquées d'une perpétuelle errance, sont sans commune mesure avec le périple entrepris par la famille Joad pour s'établir en Californie.

Ronald Primeau, en revanche, dont le propos dans *Romance of the Road* est de produire une étude du récit de la route (« road narrative ») au sein de la littérature américaine, trace une ligne de démarcation claire entre *The Grapes of Wrath* et *On the Road* :

> Although road stories are indebted to a variety of older travel forms including the pilgrimage, the *Bildungsroman*, and the picaresque – the genre came to be recognized in its own right only as readers began to recognize familiar patterns of structure, theme, and style closer to home. Beginning about 1900, cross-country auto trips were popular subjects for essays and short stories, and for several decades mainstream writers from Theodore Dreiser (*Hoosier Holiday*, 1916) to John Steinbeck (*Grapes of Wrath*, 1939) included elements of the highway quest in their works. Jack Kerouac's *On the Road* (1957), however, brought formal recognition of the cultural ritual, and the genre began to accumulate its own distinctive features[389].

On the Road apparaît ainsi pour Primeau comme le véritable point d'origine du road novel, même si sa création a été préparée par un demi-siècle de littérature reposant sur le principe d'un voyage en automobile. Cependant, si l'auteur établit bien l'antériorité du roman de Steinbeck dans l'histoire du récit de la route, il n'expose jamais véritablement ce qui

---

[387] Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 18.
[388] Voir chapitre I.
[389] Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 8.

permet de le distinguer intrinsèquement de l'œuvre de Kerouac, et le lecteur reste un peu sur sa faim.

C'est chez David Laderman, dont l'ouvrage *Driving Visions* aborde le roman de Steinbeck par le biais du cinéma, que l'on retrouve un effort d'explication plus soutenu. L'ascendant du roman de Steinbeck sur la formation du road movie est d'emblée reconnu par l'auteur, qui fait figurer *The Grapes of Wrath* parmi les œuvres littéraires ayant pu contribuer à l'émergence du genre cinématographique. Effectivement, alors qu'il passe en revue les grands textes de la littérature mondiale qui ont façonné la légende de la route (depuis l'*Odyssée* d'Homère jusqu'au *Tom Jones* de Henry Fielding, en passant par *Candide* de Voltaire), Laderman en vient à citer le roman de Steinbeck, qui ressortirait de ce qu'il nomme « the American journey narrative[390] » ou encore « the American journey literature » : « *The Grapes of Wrath* (1939) is Steinbeck's best and most famous treatment of these themes, where a mystical affirmation of all life as holy is interwoven with a family's brutal struggle for survival on the road during the Depression[391]. » Pour étayer son analyse, Lademan s'appuie sur les travaux de Janis P. Stout, qui établit, au sein de la littérature de voyage américaine, l'existence de plusieurs sous-catégories. Le roman de Steinbeck s'apparenterait à ce qu'elle appelle « the home-founding journey », par opposition aux autres éléments de sa classification, respectivement nommés « exploration and escape », « return to Europe », « the quest », et surtout « lost and wandering », dans lequel pourraient, selon Laderman, se classer les romans de la route tels que nous les entendons : « Her last category, "lost and wandering", focuses on the twentieth-century journey as one "of uncertain destination or duration, the journey to no-end" (105). This American postwar literary landscape more dramatically influences the road movie[392] ». En reprenant à son compte les propos de Stout (et peut-être aussi en les simplifiant), Laderman opère ainsi une différenciation entre le roman de Steinbeck et une littérature de l'errance apparue ultérieurement, dont *On the Road* constitue le parfait exemple. Cependant, il

---

[390] David Laderman, *Driving Visions*, p. 8 par exemple.
[391] *Ibid*., p. 9.
[392] David Laderman, *Driving Visions*, p. 9.

s'abstient de tout commentaire additionnel – s'en remettant à la classification de Stout sans la questionner ni la nuancer – et n'entre pas dans de plus amples explications concernant les éléments de distinction entre *The Grapes of Wrath* et le récit de la route au sens où nous l'entendons. Or, nous estimons que la citation relevée par l'auteur ne permet pas de justifier cette différenciation de façon suffisamment claire et pertinente. En effet, l'errance des Joad, à l'instar de ce sentiment de *restlessness* qui affecte le personnage de Sal Paradise, ne semble jamais devoir connaître d'aboutissement : ballotée d'un camp de réfugiés à l'autre, la famille dépeinte dans *The Grapes of Wrath* ne peut trouver le repos auquel elle aspire. Il est révélateur, à cet égard, que l'œuvre littéraire, au même titre que son adaptation cinématographique, adopte une fin ouverte qui tend à maintenir les personnages dans un état nomade, bien au-delà des marges du récit. En ce sens, rien ne permet de distinguer le roman de Steinbeck des récits appartenant à la catégorie « lost and wandering » définie par Stout – puisque, pour paraphraser la citation figurant dans *Driving Visions*, l'errance y apparaît perpétuelle et ne mène qu'à une destination incertaine. Ainsi, la présentation de Laderman nous semble encore trop elliptique et ne fait que pressentir la différence entre *The Grapes of Wrath* et le road novel, sans la mettre véritablement au jour ; il est vrai cependant que son propos est avant tout de présenter un genre cinématographique et non de chercher à élaborer un discours sur les caractéristiques du road novel, et il nous reviendra donc d'énoncer les éléments permettant d'opérer cette distinction.

Ainsi, l'indécision théorique entourant la réception de *The Grapes of Wrath* nous semble révélatrice de l'incapacité de la critique à cerner adéquatement le road movie et son pendant littéraire, le road novel. Devant l'absence d'une idée précise de ce qui pourrait constituer la spécificité de ce type de récit, on tend à réunir sous une même bannière des œuvres pourtant disparates, qui demanderaient à être mieux différenciées. Afin d'apporter de nouveaux éléments à cette réflexion, nous nous proposons de procéder à l'analyse chronotopique de *The Grapes of Wrath* dans ses versions littéraire et cinématographique. Il s'agira de vérifier si le chronotope de la route et le chronotope du seuil constituent des catégories pertinentes pour rendre compte de la particularité de cette œuvre. À l'issue de cet

exercice, nous serons amené à nous poser la question de l'existence d'un troisième terme permettant de caractériser en propre le récit de la route au sens où nous l'entendons.

B. Étude chronotopique de *The Grapes of Wrath*

1. Le chronotope de la route comme chemin de la vie

The Grapes of Wrath retrace l'itinéraire des Joad, une famille de métayers de l'Oklahoma qui, comme des milliers de ses semblables, a été expropriée de ses terres par les banques à l'époque de la Grande Dépression. Ayant bientôt épuisé toutes leurs économies, les Joad n'ont d'autre choix que de partir tenter leur chance en Californie, où, paraît-il, l'on recherche de la main d'œuvre pour la cueillette des fruits. Mais à l'issue d'un voyage pénible qui entraîne la mort du grand-père puis celle de la grand-mère, la famille voit ses rêves de prospérité se briser devant la franche hostilité que lui manifeste la population locale, et l'extrême dénuement dans lequel vivent les migrants, parqués dans des ghettos comme des bêtes sauvages. Exploités par les propriétaires terriens qui profitent de l'abondance de main d'œuvre pour réduire les salaires à l'envi, les Joad se heurtent à la vindicte populaire et assistent à la révolte des travailleurs, qui tentent de faire valoir leurs droits en organisant la grève. Tom, le fils aîné, placé en liberté conditionnelle après avoir purgé une peine de prison, est éveillé au syndicalisme par un ancien prêcheur. Et lorsque ce dernier est assassiné par les autorités parce que considéré comme « rouge » et fauteur de trouble, Tom décide de reprendre le flambeau. Condamné à fuir après avoir commis un meurtre en état de légitime défense, Tom reprend la route, seul, et se promet de poursuivre l'œuvre de son comparse afin d'instaurer l'égalité et le respect des droits des travailleurs.

L'adaptation cinématographique de Ford demeure très fidèle au roman de Steinbeck, dont elle reprend scrupuleusement la structure et les péripéties – en dépit de quelques élisions, inévitables lorsqu'il s'agit de transposer une œuvre littéraire à l'écran, et d'une inversion qui confère au récit cinématographique un dénouement plus optimiste[393]. Dans le

[393] La séquence où les Joad résident dans un camp du gouvernement intervient à la fin du film de Ford, et le dernier plan présente la famille en route vers de nouvelles aventures. Les Joad semblent ainsi connaître un peu

livre comme dans le film, la route est amenée à jouer un rôle de premier plan, et ce dès la séquence d'ouverture : on y retrouve Tom Joad en quête d'un transport pour rejoindre la ferme familiale, alors qu'il vient d'obtenir sa libération conditionnelle. Il repère un camion, stationné près d'un *diner* et demande au chauffeur de bien vouloir le prendre à son bord. Le personnage de Tom est ainsi littéralement propulsé dans l'histoire (il traverse un carrefour au milieu de nulle part dans le plan initial du film, et sa première apparition dans le roman est marquée du même dynamisme : « Outside, a man walking along the edge of the highway crossed over and approached the truck[394] »), ce qui, d'emblée, inscrit le récit dans la mobilité et le transitoire. Après un bref épisode de retrouvailles, toute la famille, composée d'une douzaine de personnes, s'installe avec le matériel dans la remorque du camion acheté spécialement pour la traversée jusqu'en Californie. Dès lors, les Joad seront maintenus dans une errance qui ne connaîtra pas de fin, et à la longue, le nomadisme finit par devenir un mode d'existence : « Two days the families were in flight, but on the third the land was too huge for them and they settled into a new technique of living ; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little, they settled into the new life[395]. » Dans ces conditions, la route prend valeur de chemin de la vie, une image qui est d'ailleurs explicitement formulée dans le roman de Steinbeck par le personnage de la mère :

> It's too much – livin' too many lives. Up ahead they's a thousan' lives we might live, but when it comes, it'll on'y be one. If I go ahead on all of 'em, it's too much. You got to live ahead 'cause you're so young, but – it's jus' the road going by for me. An' it's jus' how soon they gonna wanta eat some more pork bones[396].

L'écheveau de routes qui s'offre à la vue des personnages apparaît alors comme le champ des possibles, parmi lesquels chaque individu est amené à faire un choix. Ainsi est exprimé,

---

de répit dans leur quête d'un foyer. En revanche, dans le roman de Steinbeck, cet épisode se place avant une expérience dans une exploitation où les Joad deviennent, involontairement, des briseurs de grève. Et le roman s'achève par un déluge qui menace d'engloutir le wagon où les Joad ont trouvé refuge durant l'hiver. On assiste ainsi à une déchéance des Joad, dont la situation se précarise de plus en plus.

[394] La première apparition de Tom Joad est introduite ainsi : « Outside, a man walking along the edge of the highway crossed over and approached the truck. » John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 215.

[395] *Ibid*., p. 383.

[396] *Ibid*., p. 340.

à l'aide d'une métaphore spatiale, le principe de l'existence, qui revient à se frayer un chemin unique au milieu des différentes voies disponibles, et qui se termine inéluctablement par la mort.

L'abondance des décès qui surviennent en cours de route contribue à forger cette image du « chemin de la vie » évoquée par Bakhtine, en en marquant non seulement la finalité mais aussi les périls qui menacent les voyageurs. Dans une scène évacuée du scénario de Ford, le chien des Joad est tué par une voiture de migrants, alors que la famille effectue son premier ravitaillement au poste à essence :

> The dog wandered, sniffing, past the truck, trotted to the puddle under the hose again and lapped at the muddy water. […] A big swift car whisked near, tires squealed. The dog dodged helplessly, and with a shriek, cut off in the middle, went under the wheels. The big car slowed for a moment and faces looked back, and then it gathered greater speed and disappeared. And the dog, a blot of blood and tangled, burst intestines, kicked slowly in the road[397].

La route apparaît ainsi comme un élément mortifère, en tant qu'elle devient l'instrument même de la mort, et rappelle la vulnérabilité de ceux qui la parcourent. Dans le roman, les séquences où des animaux périssent sous les roues des camions sont légion[398] et alimentent la métaphore du peuple opprimé, écrasé (au sens propre comme au figuré) par les chenilles des caterpillars qui rasent les propriétés au nom des spéculateurs.

Après quelques kilomètres, et avant même d'avoir passé la frontière de l'Oklahoma, c'est au tour du grand-père de décéder, en raison des difficiles conditions de voyage, mais peut-être avant tout par désespoir de devoir quitter sa terre natale. Casy, l'ancien pasteur qui accompagne la famille jusqu'en Californie, rappelle en effet que le vieillard a perdu la

---

[397] *Ibid*., p. 346-347.

[398] C'est tout d'abord une sauterelle « A grasshopper flipped through the window and lighted on top of the instrument panel, where it sat and began to scrape its wings with its angled jumping legs. Joad reached forward and crushed its hard skull-like head with his fingers, and he let it into the wind stream out the window. » *Ibid*., p. 222. Puis une tortue : « And now a light truck approached, and as it came near, the driver saw the turtle and swerved to hit it. His front wheel struck the edge of the shell, flipped the turtle like a tiddly-wink, spun it like a coin, and rolled it off the highway. » *Ibid*., p. 225. Plus loin, un serpent : « A snake wriggle across the warm highway. Al zipped over and ran it down and came back to his own lane. » *Ibid*., p. 598. Etc.

vie au moment même où il a franchi le seuil de sa propriété pour ne plus y revenir : « "[…] An' Grampa didn't die tonight. He died the minute you took 'im off the place". […] "Oh, he was breathin'", Casy went on, "but he was dead. He was that place, an' he knowed it"[399]. » L'état d'errance est ainsi associé à la mort pour la génération la plus ancienne, incapable de s'adapter à ces nouvelles circonstances. Grand-père est significativement enterré au bord de la route, puisque rien ne doit faire dévier les Joad de leur chemin. Dans le roman, Ma s'occupe de la toilette mortuaire et dispose rituellement une pièce d'argent sur chacune des paupières du défunt : « She straightened his limbs, folded his hands over his chest. She held his eyelids down and laid a silver piece on each one. She buttoned his shirt and washed his face[400]. » Le décès apparaît alors comme un voyage dans l'au-delà qui s'inscrit dans le prolongement du trajet sur la route : les pièces d'argent doivent en effet traditionnellement servir à rémunérer le passeur qui accompagne le disparu dans l'autre monde. La route assure donc une forme de continuité entre la vie et la mort[401].

Comme dans la majorité des road novels et des road movies, *The Grapes of Wrath* refuse de clore son récit, et le film de même que le roman adoptent une fin ouverte, laissant la famille Joad, amputée de quelques uns de ses membres, dans l'entre-deux de la route. Ainsi, le film de Ford s'achève sur un plan représentant les Joad en train de s'insérer dans une file d'automobiles pour gagner un autre coin de pays où ils espèrent trouver du travail. En dépit de la fuite solitaire de Tom, la chance semble enfin tourner en faveur de la famille, longuement éprouvée par la misère, mais qui a pu recouvrer un peu de sa dignité dans le camp gouvernemental où elle a séjourné pendant un temps[402]. La route, pleine de promesses, paraît ainsi offrir aux personnages des perspectives plus souriantes. Les dernières pages du roman de Steinbeck, en revanche, présentent les Joad dans le dénuement le plus total. Réfugiée dans un wagon abandonné dans l'attente de la reprise des travaux

---

[399] *Ibid*., p. 364.
[400] *Ibid*., p. 358.
[401] Cette continuité est sans doute exprimée par Rosasharn qui accouche d'un enfant mort-né : « On a newspaper lay a blue shriveled little mummy. "Never breathed", said Mrs. Wainwright softly. "Never was alive" ». *Ibid*., p. 680.
[402] Le camp où les habitants s'autoadministrent fait figure d'utopie.

agricoles, la famille est sur le point d'être engloutie par la crue des eaux. Sans être scellé (puisque le récit s'interrompt alors qu'une partie de la famille vient s'abriter dans une grange), le sort des Joad apparaît fortement compromis. Dépourvus d'argent et de provisions, et bientôt sans abri, les Joad seront selon toute vraisemblance contraints de reprendre la route, poussés par leur instinct de survie, mais dans des conditions encore plus précaires que jamais. L'absence de réel dénouement marque ainsi l'impossibilité pour les personnages de s'installer quelque part à demeure et traduit la *restlessness*, cet appel permanent de la route vers un ailleurs, que l'on retrouve rituellement dans le road novel et le road movie.

La métaphore de la route comme chemin de la vie se traduit, dans *The Grapes of Wrath*, par le recours à différentes figures de style dont nous avons énoncé les caractéristiques précédemment. Sans être exhaustif, notons simplement que David Laderman relève, dans le film de Ford, le recours fréquent au motif du rétroviseur : « The aesthetics of *The Grapes of Wrath* are also quite significant in terms of the development of the road movie genre. […] Another important road movie technique in the film is the use of faces reflected in the glass windshield and rearview mirrors of the car[403]. » Cependant, l'utilisation de ce procédé ne nous semble jamais aussi pertinente que dans une scène-clé du roman où, alors qu'elle est installée à l'avant du camion dans l'attente du départ pour la Californie, Ma veut jeter un dernier coup d'œil sur sa maison. Mais son champ de vision dans le rétroviseur est obstrué par l'immense tas de bagages. Ma doit finalement se résigner à regarder de l'avant, et vient de tirer, métaphoriquement, un trait sur le passé :

> Ma tried to look back, but the body of the load cut off her view. She straightened her head and peered straight ahead along the dirt road. And a great weariness was in her eyes. The people on the top of the load did look back. They saw the house and the barn and a little smoke still rising from the chimney[404].

[403] David Laderman, *Driving Visions*, p. 30.
[404] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 331.

C'est tout un pan de l'existence des Joad – leur mémoire mais aussi leur héritage – qui est ainsi relégué dans un espace-temps devenu inaccessible et qu'on ne peut même plus embrasser du regard.

D'autres figures typiques, telles que la mention de points de repères (« Castle to Paden twenty-five miles[405] », puis « Paden to Meeker is thirteen miles[406] » et plus loin : « Oklahoma City to Bethany is fourteen miles[407] »), qui se traduit cinématographiquement par l'insertion de plans sur des panneaux indicateurs, participent de cette mythologie de la route. On note par ailleurs, l'omniprésence de non-lieux, ces *diners* et autres stations-services où l'on se ravitaille en eau et en combustibles, mais également les camps de réfugiés, que Marc Augé inclut dans son énumération[408] et qui confèrent au récit cette impression de grande instabilité. Ainsi, les pompistes regardent défiler les convois de migrants, en attendant de devoir prendre la route à leur tour, et les bidonvilles sont régulièrement mis à sac par les autorités, ce qui interdit toute velléité de s'installer quelque part à demeure (Tom explique à sa mère : « They gonna burn the camp tonight, Ma. Now you know I ain't got it in me to stan' by an' see our stuff burn up, nor Pa ain't got it in him, nor uncle John[409]. »). L'importance accordée au véhicule collectif qui, de fait, devient le seul élément stable du voyage[410], de même qu'une structure par épisodes, alternant les moments d'errance et les séjours dans des camps de fortune[411], contribuent enfin à

---

[405] *Ibid*., p. 341.
[406] *Ibid*., p. 349.
[407] *Ibid*., p. 350
[408] « Un monde […] où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), […] un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. » Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, p. 101-102.
[409] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 501.
[410] Parce que le camion transporte toutes les possessions, il devient une véritable maison roulante. On y discute, on y meurt (la grand-mère) en même temps qu'on s'y enlace (Connie et Rosasharn font l'amour dans le fond). Les scènes de réparation, typiques dans le road novel et le road movie, abondent (la bielle). Dans le roman, c'est un train immobilisé qui devient une habitation.
[411] Cette structure épisodique du roman de Steinbeck est d'ailleurs relevée par Frohock qui émet cependant certaines réserves quant à sa pertinence : « The tendency of the road-novel to break up into episodes is all the more dangerous to a novelist who tends by nature to write episodically, as does Steinbeck. He can persuade

rattacher, *a priori*, *The Grapes of Wrath* au road novel et au road movie, en tant que le chronotope de la route semble s'y manifester de la même façon. Il faut donc, nous semble-t-il, chercher ailleurs l'élément permettant de différencier l'œuvre de Steinbeck et son adaptation par Ford du récit de la route au sens où nous l'entendons.

2. Le chronotope du seuil comme table rase

Nous avons établi dans les pages qui précèdent que le récit de la route en tant que tel reposait sur une combinaison du chronotope de la route et du chronotope du seuil, ce dernier marquant une rupture dans le cours de l'existence, « le tournant d'une vie » selon les termes de Bakhtine. Or nous retrouvons dans *The Grapes of Wrath* l'expression d'une table rase, conforme à celle qui affecte les héros de road novels et de road movies. En effet, le voyage des Joad, comme celui de leurs voisins et des milliers de leurs semblables, n'appelle pas de retour. Il faut alors effectuer un tri dans ses effets personnels et se débarrasser du superflu. Le roman comporte ainsi une séquence où les familles tentent dans un premiers temps de revendre leur mobilier et les accessoires dont elles pensent pouvoir se passer au cours de la traversée :

> In their little houses the tenant people sifted their belongings and the belongings of their fathers and of their grandfathers. Picked over their possessions for the journey to the west. […] Harness, carts, seeders, little bundles of hoes. Bring 'em out. Pile 'em up. Load 'em in the wagon. Take 'em to town. Sell 'em for what you can get. Sell the team and the wagon, too. No more use for anything[412].

Tout ce qui n'a pu être vendu est alors brûlé avant le grand départ : « And they piled up the goods in the yards and set fire to them. They stood and watched them burning, and then frantically they loaded up the cars and drove away, drove in the dust[413]. » Au cinéma, cet effacement du passé trouve sa manifestation la plus percutante dans une scène où Ma,

---

himself that he has put unity into his work where no one else sees it. » W. M. Frohock, « The Forms of The Grapes of Wrath », dans Gary Wiener (dir.), *Readings on The Grapes of Wrath*, San Diego, Greenhaven Press, 1999, p. 87-91 – ici p. 89, cité dans John J. Han, « A Defense of Steinbeck's Intercalary Chapters in The Grapes of Wrath », dans Michael J. Meyer (dir.), *The Grapes of Wrath. A Reconsideration*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009, p. 603-617 – ici p. 603.

[412] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 301.

[413] *Ibid*., p. 304.

assise près du poêle, ouvre sa boîte à souvenirs et brûle à regret une vieille carte postale qui semble receler une valeur sentimentale, mais dont elle ne peut s'encombrer. La fuite des Joad équivaut ainsi à un renoncement à la mémoire familiale, et ne peut même pas donner lieu à un dernier regard (on se souvient de la séquence du rétroviseur obstrué). On rompt brutalement la chaîne des générations qui se sont succédées sur cette terre :

> Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes. Then a bad year came and he had to borrow a little money. An' we was born here. There in the door – our children born here. […] but it's our land. We measured it and broke it up. We were born on it, and we got killed on it, died on it. Even if it's no good, it's still ours. That's what makes it ours – being born on it, working it, dying on it. That makes ownership, not a paper with numbers on it[414].

Et effectivement, nous avons vu précédemment que le grand-père ne peut survivre à ce déracinement, et que le franchissement du seuil de sa propriété équivaut pour lui à la mort. Arrivent alors les caterpillars, sortes de monstres pilotés par des êtres sans visage, et qui raflent tout sur leur passage. Aucun obstacle ne peut arrêter ces engins de destruction, qui tracent littéralement des voies sur les propriétés :

> The tractors came over the roads and into the fields, great crawlers moving like insects, having the incredible strength of insects. They crawled over the ground, laying the track and rolling on it and picking it up. […] Snub-nosed monsters, raising the dust and sticking their snouts into it, straight down the country, across the country, through fences, through dooryards, in and out of gullies in straight lines. They did not run on the ground, but on their own roadbeds. They ignored hills and gulches, water courses, fences, houses[415].

Ainsi, non sans une certaine ironie, et dans un mouvement d'indifférenciation, alors que la demeure familiale est transformée en route, la route devient pour les Joad un nouveau foyer.

Si le départ hors de la propriété marque le passage d'un seuil pour l'ensemble de la famille, le meurtre commis par Tom constitue un autre tournant, spirituel cette fois, dans

---

[414] *Ibid*., p. 244.
[415] *Ibid*., p. 246.

l'itinéraire du personnage. Tandis qu'il prend part à une réunion syndicale clandestine présidée par l'ancien pasteur Casey, Tom voit surgir un groupe d'hommes armés chargés de les disperser. Casey est assassiné de sang froid, et alors qu'il est menacé de connaître le même sort, après avoir subi un premier assaut, Tom assène de violents coups sur la tête de son agresseur et s'enfuit, le laissant pour mort. Comme précédemment, un point de non retour a été franchi : le crime commis par Tom doit immanquablement le renvoyer derrière les barreaux (d'autant plus qu'il est en violation de sa liberté conditionnelle), et dès lors, le jeune homme doit dissimuler sa présence jusqu'à la cicatrisation de ses plaies[416] : dans la cabane, tout d'abord, où logent les Joad pendant la cueillette des pêches ; puis sous les matelas, dans le camion, alors que la famille reprend la route pour échapper aux autorités ; dans une caverne, enfin, où il joue les « lapins de garenne » pendant que le reste des Joad se trouve aux champs pour ramasser le coton. Cette captivité dans laquelle Tom est maintenu durant cette courte période est propice à l'introspection et, à l'instar d'une retraite au désert, entraîne à la fin du récit le surgissement de la révélation[417]. Désormais, son existence nomade aura pour objectif de perpétuer l'œuvre de Casey et de lutter pour le développement de la justice sociale. Le coup reçu pendant la bagarre apparaît ainsi, *a posteriori*, comme un instant charnière, une illumination à partir de laquelle rien ne sera plus comme avant : « And then a club reached his head, a glancing blow. He felt the stroke as an electric shock[418]. » Le « choc électrique » dont il est question peut aussi bien renvoyer à la douleur physique qu'à la manifestation d'une prise de conscience et à la naissance d'une vocation, ce qui confère à l'œuvre une dimension initiatique et spirituelle en devenir. Comme Thelma, comme Bob Dubois, le personnage de Tom accède en l'espace d'un instant à un niveau de lucidité supérieur qui invalide son mode d'existence et l'oblige à des transformations radicales : une frontière a définitivement été franchie.

---

[416] Des ecchymoses trahissent son implication dans la bagarre et ne manqueraient pas de le faire arrêter.
[417] On note dans le roman de Steinbeck l'entremêlement d'images religieuses et syndicales, le syndicalisme devenant en quelque sorte une autre forme de religion. Il est à ce titre notable de voir que Casy est ancien prêcheur puis leader syndical.
[418] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 621.

Là encore, dans sa déclinaison du chronotope du seuil, *The Grapes of Wrath* s'apparente immanquablement au road novel et au road movie. Les personnages basculent dans le nomadisme du jour au lendemain, laissant derrière eux leur terre et leurs souvenirs, et certains, comme Tom, connaissent une évolution psychologique fulgurante n'appelant pas de retour en arrière. Doit-on pour autant en déduire l'appartenance de l'œuvre romanesque et cinématographique au récit de la route proprement-dit ?

3. Synthèse : nécessité de la mise au jour d'un troisième élément

Compte tenu de ce que nous avons formulé précédemment, le roman de Steinbeck et son adaptation cinématographique par Ford semblent s'apparenter en tous points à l'idée que nous nous faisons du road novel et du road movie, et l'œuvre pourrait trouver sa place dans le spectre que nous avons élaboré plus haut, quelque part à mi-chemin entre les bornes déterminées par le chronotope de la route et le chronotope du seuil, qui semblent ici d'égale importance. Cependant, des réserves se font jour, et nous ne pouvons nous résoudre à assimiler *The Grapes of Wrath* au récit de la route au sens où nous l'entendons : en effet, parce qu'elle est causée par des difficultés d'ordre économique, politique et social, l'errance des Joad ne peut être perçue comme l'exaltation d'une liberté sans entraves, telle qu'énoncée dans l'œuvre de Kerouac et celle de ses successeurs, et apparaît davantage comme l'expression d'une contrainte externe. Le seuil franchi par la famille Joad serait ainsi d'une autre espèce, qu'il reste encore à définir. De la même manière, comment parler ici de marginalité – dont nous avons vu qu'elle pouvait constituer un élément caractéristique du récit de la route – quand ce sont des centaines de milliers d'individus qui, à l'instar des Joad, cherchent refuge en Californie ? Le rapport à la notion de collectivité semble en effet devoir être interrogé. Nous commençons ainsi à mesurer l'écart qui sépare *The Grapes of Wrath* des œuvres de la route proprement dites. Il conviendra donc, dans les pages qui suivent, d'affiner notre analyse en identifiant un troisième élément qui, combiné aux précédents, permettrait de rendre compte de la spécificité du road novel et du road movie. Or, nous posons que ce troisième élément pourrait être de l'ordre d'une réitération parodique.

Chapitre IV Réitération parodique : le carnavalesque

L'analyse chronotopique effectuée précédemment a ainsi permis d'établir l'existence d'un lien de parenté certain entre *The Grapes of Wrath* et le récit de la route au sens où nous l'entendons. L'expression conjointe, dans cette œuvre romanesque et son pendant cinématographique, d'un chronotope de la route fort à travers le long récit d'une errance qui ne semble pas devoir connaître de fin, et d'un chronotope du seuil extrêmement marqué – en raison notamment de la table rase à laquelle sont contraints les Joad et leur semblables, mais aussi à travers la prise de conscience de Tom – pourrait nous inciter, dans un premier temps, à rattacher *The Grapes of Wrath* à la tradition du road novel et du road movie. Cependant, nous percevons, sans parvenir encore à la nommer, une différence sensible entre ce récit de migration d'une famille de fermiers du Middle West au temps de la Grande Dépression et celui des mésaventures d'un Sal Paradise ou même d'un Kowalski. Ceci nous amène alors à conclure à l'insuffisance de notre proposition initiale et à la nécessité de la mise au jour d'un troisième élément qui, couplé aux précédents, permettrait de cerner au mieux la forme littéraire et cinématographique qui nous intéresse. Nous nous proposons donc de reprendre l'analyse de *The Grapes of Wrath* afin de faire émerger ce qui, dans son traitement de l'errance, permettrait de distinguer l'œuvre de Ford et de Steinbeck du récit de la route.

La disparité existant entre les deux formes en jeu pourrait relever à première vue d'un rapport transformé à la collectivité. Nous avons eu l'occasion d'évoquer précédemment la marginalité du héros de la route, qui se livre au nomadisme dans une société foncièrement sédentaire. L'errance des Joad semble, en revanche, participer d'un vaste mouvement migratoire affectant toute une frange de la population : ce sont en effet des centaines de milliers de compagnons d'infortune qui sont poussés sur les routes en direction de la Californie, dans un geste d'appropriation du territoire qui n'est pas sans rappeler la conquête de l'Ouest et la marche des pionniers. En ce sens, *The Grapes of Wrath* serait à mettre en relation avec le western, qui, comme l'œuvre de Steinbeck et de

Ford, procède d'un caractère épique et constitue une forme de récit fondateur pour la nation américaine. Or, nous allons voir que, quoiqu'inscrits dans un lien de filiation avec le western, le road novel et plus particulièrement le road movie en viennent à se distancier de leur prédécesseur, voire même à le réfuter, en présentant de la conquête une vision dégradée. Cette *contestation d'un modèle narratif originel* pourrait constituer un premier trait caractéristique méritant d'être interrogé.

La notion de collectivité ne représente cependant qu'un aspect particulier de ce qui différencie en propre le récit de la route d'une œuvre telle que *The Grapes of Wrath*, car en renversant notre proposition, nous pourrions considérer que le périple des Joad à travers le Nouveau Monde s'apparente autant à une conquête qu'à un exil forcé. En effet, les petits métayers de l'Oklahoma sont chassés de leurs terres par les banques qui revendiquent leurs droits de propriété au lendemain du krach boursier. Le nomadisme, tel qu'il s'exprime dans l'œuvre de Steinbeck et de Ford, résulte ainsi d'une contrainte extérieure et se ramène à une question de survie pour ces familles de paysans déshéritées, quand nous pouvons considérer que les héros de road novel et road movie voient dans leur vagabondage l'expression de leur liberté la plus absolue – c'est-à-dire, en l'occurrence, de leur affranchissement vis-à-vis d'une société opulente et corrompue. Le geste du migrant semble alors avoir été dépouillé de son urgence et de sa nécessité initiales, puisque, contrairement à l'exilé qui aspire à la sécurité, le héros de la route tend à se déposséder de ses richesses pour se mettre volontairement dans une situation de précarité. Ainsi, ce sont, cette fois, les causes de l'errance qui demandent à être examinées à la loupe, et si *The Grapes of Wrath* s'apparente, à nos yeux, à un récit d'exil, nous pouvons alors considérer l'errance dépeinte dans le récit de la route comme un exil à rebours, un « contre-exil » pourrait-on dire, dans la mesure où il est possible d'observer dans les œuvres à l'étude *une forme de retournement du mouvement migratoire*.

Qu'ils s'inscrivent dans un contexte d'après-conquête, ou se fassent le récit d'un contre-exil, le road novel et le road movie semblent donc caractérisés par une sorte d'inversion par rapport à un modèle initial, qu'ils absorbent et qu'ils réfutent à la fois. Bien

plus, on retrouve dans les œuvres de la route un effet d'édulcoration : les héros de la route miment pour ainsi dire les gestes de leurs courageux ancêtres dans une conjoncture de relative stabilité politique et économique, ce qui prive leur entreprise de sa justification première. Il est alors possible de percevoir dans le récit de la route *une forme de « réitération parodique »*, dont on soupçonne qu'elle pourrait constituer le troisième élément que nous recherchons.

I. Récit de la route et récit de conquête : absorption et réfutation

À certains égards, *The Grapes of Wrath* pourrait faire figure de récit de conquête, avec sa description minutieuse de l'invasion de la Californie par des hordes de « Okies ». L'œuvre de Ford et de Steinbeck se place de ce fait dans la lignée du western, dont elle constitue une variation : il est en effet possible de voir dans la migration des Joad et de leurs semblables la réactualisation du geste des pionniers en marche vers l'Ouest. La dimension collective de l'errance est ici sans doute responsable de la création de cet effet.

A. *The Grapes of Wrath* : une autre conquête de l'Ouest

Nous avons eu l'occasion d'évoquer plus haut l'article de Leslie Dick, dans lequel l'auteur se prononce pour l'identification d'un sous-genre du road movie – le *bus-movie* – reposant entièrement sur le principe d'un voyage en autocar. Nous avons brièvement exposé l'aporie d'une telle proposition, la capacité d'un véhicule ne suffisant pas, à notre avis, à déterminer une thématique ou une structure narrative particulière. En revanche, si le nombre de passagers ne peut être tenu comme un critère de distinction pertinent, la quantité de véhicules mobilisés dans un espace défini peut jouer un rôle considérable dans la différenciation entre le road novel/road movie et d'autres récits d'errance. Il nous revient alors d'approfondir cette notion de collectivité pour parvenir à mieux cerner, en retour, les spécificités du récit de la route.

1. *The Grapes of Wrath* et le rapport à la collectivité

À y regarder de plus près, *The Grapes of Wrath* ne consiste pas seulement en la relation des déboires d'une famille de paysans du Middle West, mais permet de retracer le destin de toute une classe de laissés-pour-compte. L'expérience des Joad devient représentative du sort réservé à une catégorie de population au moment de la grande crise économique, qui sévit à la grandeur du continent américain, consécutivement au krach boursier de 1929. Ce sont en effet des cortèges de migrants qui défilent toute la journée sous le regard médusé des travailleurs de la route. Un garagiste fait ainsi part de ses statistiques : « I seen forty-two cars a you fellas go by yesterday. Where you all come from ? Where all of you going[419] ? » et plus loin, il est précisé : « Two hundred and fifty thousand people over the road. Fifty thousand old cars – wounded, steaming. Wrecks along the road, abandoned[420]. » L'errance des Joad n'apparaît donc pas comme le résultat d'une décision individuelle mais se fait l'expression d'un phénomène collectif. De fait, le roman de Steinbeck, bien plus encore que son adaptation cinématographique, permet d'articuler de façon constante ce rapport entre l'un et le multiple, notamment par le truchement de ces fameux chapitres « intercalaires », qui confèrent à l'aventure des Joad son caractère exemplaire. La version littéraire de *The Grapes of Wrath* alterne effectivement les sections consacrées aux épreuves rencontrées par les Joad et d'autres chapitres de portée plus globale, qui renferment des éléments d'explication parfois empreints de didactisme (le chapitre 19 permet ainsi de retracer l'histoire du peuplement de la Californie : « Once California belonged to Mexico and its land to Mexicans[421] » etc.), ou qui reprennent, de façon impersonnelle et en les généralisant, des épisodes vécus par les personnages principaux (comme par exemple le chapitre 9, qui expose les circonstances selon lesquelles les paysans sont amenés à se dépouiller de leurs biens avant de prendre la route : « In the little houses the tenant people sifted their belongings and the belongings of their fathers and of their

---

[419] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 336.
[420] *Ibid*., p. 338.
[421] *Ibid*., p. 456.

grandfathers[422] », etc. Le passage fait écho au chapitre précédent, au cours duquel les Joad procèdent à la sélection et à la revente de leurs effets personnels). On pourrait ainsi dire du roman de Steinbeck qu'il est, en quelque sorte, rédigé « en partie double », car chaque événement de la vie de ces migrants du Middle West est relaté à deux reprises, selon des perspectives à la fois différentes et complémentaires.

À cette structure en miroir, qui renvoie dos à dos le général et le particulier, répond un autre procédé permettant de jouer sur la distance d'observation. *The Grapes of Wrath* abonde en métaphores ou en anecdotes impliquant divers insectes, et le narrateur semble parfois porter sur le milieu qu'il dépeint le regard d'un entomologiste. Les Joad sont ainsi occasionnellement assimilés à des êtres minuscules et négligeables, qu'on pulvérise sans ménagement : la maison des fermiers est broyée comme un hanneton par les « chenilles » du caterpillar (« crushed like a bug[423] »), et les petits métayers en quête d'un travail sont comparés à des fourmis affairées (« Like ants scurrying for work, for food, and most of all for land[424]. »). Les Joad deviennent ainsi tour à tour les sujets et les objets du récit en fonction de la succession des changements d'échelle, qui permettent un détachement propice à la réflexion.

Cette mise en relation constante du micro et du macro[425] confère par ailleurs au roman de Steinbeck une double perspective : à la fois compassionnelle – dans la mesure où tout est fait pour amener le lecteur à ressentir dans sa chair la détresse des Joad – et intellectuelle,

---

[422] *Ibid*., p. 301.
[423] *Ibid*., p. 250.
[424] *Ibid*., p. 258.
[425] Dans un ouvrage consacré au travail de l'historien, Kracauer recommande de porter sur les choses un regard à la fois général et particulier, l'alternance entre le micro et le macro permettant selon lui d'accéder à une plus grande précision et à un meilleur tableau de la réalité : « C'est pourquoi les historiens exigeants qui aspirent à appréhender l'histoire dans sa plénitude plaident pour une interprétation de la macro et de la micro-histoire. […] ce qui est de grande dimension ne peut être restitué adéquatement que par un mouvement permanent de l'ensemble vers quelque détail, puis de retour vers l'ensemble, etc. […] Par conséquent, l'historien doit se situer de façon à pouvoir se mouvoir librement entre les dimensions micro et macro. » Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, ed. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2006, p. 186-187. De fait, Steinbeck, qui passa plusieurs semaines en compagnie des petits fermiers jetés sur les routes se fait en quelque sorte l'historien de cette population par le truchement de ce roman.

puisqu'on inscrit l'expérience de cette famille de métayers dans une problématique d'ordre socio-économique, dont les causes sont examinées à la loupe. *The Grapes of Wrath* parvient ainsi à réunir les contraires (le proche et le lointain ; l'individuel et le collectif ; le sensible et le cérébral) pour donner de cette période historique une vision très compréhensive. C'est le constat que Daniel Griesbach, en conclusion d'un article consacré à ce texte, est amené à formuler :

> Novels commonly rely on the social representativeness of individual characters to evoke the bigger picture. But the uniqueness of Steinbeck's form lies in its ability to emphasize the difference and connection between individual and collective representations. It is a form that makes the reader feel the movement between the general levels of understanding[426].

Le passage constant du « je » au « nous » dans la composition même du roman sert d'ailleurs le propos ouvertement humaniste de Steinbeck, qui, par l'intermédiaire de ses personnages Casey et Tom après lui, en appelle à une prise de conscience individuelle (telle que celle qui affecte le fils Joad à l'issue du lynchage de son ami) devant mener à la mobilisation des masses pour une plus grande justice sociale et la défense des opprimés. Dans *The Grapes of Wrath*, les migrants se constituent ainsi parfois en communes autogérées, où ils votent et appliquent leurs propres règlements – nous pensons par exemple à l'expérience du camp gouvernemental, sorte de cité utopique, dans laquelle les Joad séjournent un temps, et où chaque résident est amené à jouer un rôle dans l'administration quotidienne de la collectivité (voir le chapitre 22). Les familles se regroupent pour s'épauler, comme les Joad et les Wilson, qui prennent la route ensemble durant quelques kilomètres afin d'échapper à l'adversité. Les travailleurs se serrent les coudes et déclenchent une grève, dans l'espoir de contrer la baisse des salaires et de résister aux pressions des grands propriétaires d'exploitations agricoles. Les populations vulnérables de fermiers itinérants décrites ici semblent avoir compris que leur survie dépendait avant tout de leur capacité à s'unir et à s'organiser. Ces différentes situations empruntées au roman de

---

[426] Daniel Griesbach, « "The Whole Texture of the Country at Once" : Steinbeck's General Chapters in *The Grapes of Wrath* », dans Michael J. Meyer, *The Grapes of Wrath. A Re-consideration*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, coll. « Dialogue », 2009, p. 597.

Steinbeck témoignent donc de la nécessité d'une dissolution de l'individualité dans un ensemble qui la dépasse.

The Grapes of Wrath repose ainsi sur le récit d'une aventure collective, exemplifiée par le cas particulier des Joad, et c'est véritablement le portrait d'un peuple en mouvement qui nous est donné à lire, à travers la description des misères d'une famille de fermiers au temps de la Grande Dépression. De ce fait, l'œuvre de Steinbeck – et son adaptation cinématographique par Ford – se charge d'une dimension épique, renforcée par le caractère pour le moins héroïque de ses personnages principaux.

2. Le caractère épique de *The Grapes of Wrath*

Si les miséreux dépeints dans *The Grapes of Wrath* inspirent au lecteur la plus profonde empathie, l'arrivée massive de ces « Okies » aux abois est cependant ressentie comme une menace par les nantis de l'Ouest américain, et fait l'effet d'une véritable invasion barbare :

> And the dispossessed, the migrants, flowed into California, two hundred and fifty thousand, and three hundred thousand. […] And new waves were on the way, new waves of the dispossessed and the homeless, hardened, intent and dangerous. And while the Californians wanted many things, […] the new barbarians wanted only two things – land and food ; and the two were one[427].

Et plus loin, les envahisseurs du Middle West, quoiqu'ayant la langue anglaise en partage, sont assimilés, par les californiens, aux diverses tribus qui ont déferlé sur l'Europe, massacrant et détruisant tout sur leur passage :

> These men were armed when they were children. A gun is an extension of themselves. What if they won't scare ? What if some time an army of them marches on the land as the Lombards did in Italy, as the Germans did on Gaul and the Turks did on Byzantium ? They were land-hungry, ill-armed hordes too, and the legions could not stop them. Slaughter and terror did not stop them[428].

---

[427] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 458.
[428] *Ibid*., p. 462

Parce qu'ils convoitent les vergers qui s'étendent à perte de vue sur les terres fertiles de la Californie, parce qu'ils aspirent à cultiver un jour pour leur propre compte quelques acres de ce paradis terrestre, les « Okies » sont dépeints comme des conquérants cherchant à s'emparer des biens de populations plus fortunées. Or, ce phénomène d'appropriation collective d'un territoire pourrait bien constituer l'un des éléments permettant de différencier les récits d'errance tels que *The Grapes of Wrath* des récits de la route au sens où nous l'entendons. Cette caractéristique participe en effet d'une dimension épique, puisque, au-delà de la peinture des déboires d'une famille de fermiers, c'est véritablement le récit d'une nation en marche qui nous est offert dans le roman de Steinbeck et dans son adaptation cinématographique. Georg Lukács explique en effet :

> De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel mais celui d'une communauté. Avec raison, car le système de valeurs achevé et clos qui définit l'univers épique crée un tout trop organique pour qu'en lui un seul élément soit en mesure de s'isoler en conservant sa vigueur, de se dresser avec assez de hauteur pour se découvrir comme intériorité et se faire personnalité[429].

Or, il apparaît que, de cette foule affamée de pain et de justice, les Joad émergent non pas en tant qu'êtres individués doués d'une « intériorité » ou d'une « personnalité » réelle (pour reprendre les termes de Lukács), mais en tant que figures emblématiques incarnant les vertus d'un peuple opprimé. De fait, le roman de Steinbeck – et dans une moindre mesure le film de Ford – documente l'Histoire d'une certaine Amérique, touchée de plein fouet par la crise économique, par le truchement de personnages au caractère héroïque extrêmement prononcé. Ces derniers persistent en effet à lutter contre l'adversité et les obstacles que le destin a placés sur leur route sans jamais se départir d'une attitude profondément humble, bienveillante et courageuse. Pensons par exemple à l'engagement de Tom et de Casey pour une plus grande équité sociale au mépris du danger que ce choix représente pour leur propre vie ; à la générosité de Ma, qui distribue les restes de son repas entre les enfants du camp de réfugiés, alors que ses provisions sont comptées ; à celle de Rosasharn enfin, qui,

---

[429] Georg Lukács *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 60.

dans un ultime effort, consent à donner de son lait à un pauvre hère à moitié mort de faim, etc. Les différents membres de la famille Joad sont ainsi parés d'une aura, qui les propulse au-dessus de la grande masse des hommes et leur confère une dimension presque surnaturelle. De surcroît, le recours très systématique à de multiples références bibliques permet d'élever le récit de l'expérience des Joad au rang de mythe. Le titre, *The Grapes of Wrath*, est ainsi une citation presque littérale du livre des Révélations[430] ; la Californie, avec ses arbres chargés de fruits, fait figure de jardin d'Éden aux yeux des protagonistes ; l'ultime péripétie du roman est une évocation très claire du déluge, puisqu'on y retrouve les derniers représentants de la famille menacés et finalement emportés par la crue des eaux – dans ces conditions, le camion dans lequel les Joad entassent tous leurs biens terrestres pourrait constituer une sorte d'arche de Noé, etc. Les occurrences de ce type sont légion et il serait fastidieux de chercher à les énoncer de façon exhaustive. Comme en témoignent les différents exemples mobilisés ici, le réseau de références bibliques – qui sous-tend d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Steinbeck (pensons à *East of Eden*, *The Wayward Bus*, etc.) – est particulièrement dense et contribue à inscrire *The Grapes of Wrath* dans une forme épique en magnifiant les protagonistes et la somme de leurs malheurs. Les Joad ne sont plus alors de modestes paysans victimes d'un système économique impitoyable, mais de véritables allégories illustrant la souffrance et surtout la dignité de tout un peuple face à l'épreuve ; et l'image de Rosasharn, sorte de Mère nourricière donnant le sein au mourant dans les dernières pages du livre, en est sans doute la plus puissante illustration.

3. *The Grapes of Wrath* et le western : des récits fondateurs

Avec ses personnages héroïsés incarnant la splendeur et les misères d'une certaine Amérique en ces temps de crise, *The Grapes of Wrath* apparaît bel et bien comme une geste des temps modernes ; et le déferlement par vagues successives de ces populations affamées sur la côte pacifique peut à certains égards faire figure de nouvelle conquête de l'Ouest, les camions des migrants se substituant en quelque sorte aux caravanes de pionniers, qui circulaient jadis en chariot. En ce sens, *The Grapes of Wrath* nous semble devoir être mis

[430] Livre des Révélations, 14 : 1-20.

en relation avec le western, puisqu'il en vient à exercer, dans l'imaginaire collectif, le même rôle de récit fondateur pour la culture américaine (nous y reviendrons plus loin). Il ne s'agit plus, pour Steinbeck et Ford après lui, de relater les circonstances de l'émergence de la nation, mais un moment charnière de son évolution, qui s'est lui aussi traduit par des migrations de masse et une reconfiguration de la donne socio-politique. En s'appuyant sur des faits réels dont il a souvent été le témoin direct, Steinbeck compose un récit épique en l'honneur du petit peuple dont il ne cesse de louer la grandeur. Mais au-delà de ce portrait flatteur, *The Grapes of Wrath* se veut porteur d'un idéal vers lequel les migrants s'efforcent de converger, en dépit des obstacles qui se présentent sur leur route – idéal social qui trouve sans doute sa meilleure expression dans la métaphore du camp gouvernemental que fréquentent brièvement les Joad au cours de leur périple. Nous avons présenté plus haut les caractéristiques de ce refuge temporaire, qui semble figurer à petite échelle une Amérique utopique au sein de laquelle chacun trouverait sa place et dont les richesses seraient partagées équitablement. D'une certaine manière, il n'est plus question, dans le roman de Steinbeck, de réaliser l'unité culturelle du pays (comme ce pouvait être le cas pour le western), mais plutôt son unité sociale, au lendemain de la crise économique, en appelant à l'effacement des inégalités de classe.

Avec sa peinture épique des migrations de masse consécutives à la Grande Dépression et son plaidoyer en faveur d'une réforme de l'organisation sociale, *The Grapes of Wrath* est de ce fait susceptible de tenir lieu de récit rassembleur pour la nation américaine. Il est en cela à rapprocher du western, qui exerce un rôle similaire dans l'imaginaire occidental. Or, ceci constitue peut-être un premier élément de différenciation entre l'œuvre de Ford et de Steinbeck, d'une part, et le road novel et le road movie, d'autre part. Il nous semble en effet que le récit de la route s'inscrive dans un rapport plus complexe au western, qu'il absorbe mais conteste d'un même mouvement. Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'examiner la façon dont le road movie se définit d'emblée dans sa relation distanciée au western, en procédant notamment à l'étude d'*Easy Rider*.

B. Le road movie et le western : absorption et réfutation

Dans un article intitulé « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », Stephanie Watson examine l'influence exercée par le western sur la création du road movie et établit le lien suivant entre les deux genres cinématographiques : « If the road movie follows the route already laid down then in many ways the Western can be seen as the pioneer or progenitor of the route which other American genres would follow[431]. » Et effectivement, comment ne pas reconnaître dans le road movie américain les paysages désertiques mille fois traversés par les pionniers en quête d'une terre promise ? Comment ne pas voir, dans le personnage de Kowalski de *Vanishing Point*, l'image du hors-la-loi solitaire traqué par le shérif ? Nombreuses sont les passerelles formelles et thématiques susceptibles d'être érigées entre les deux types de récit. Cependant, en employant expressément le terme « progenitor » (que l'on traduit par « ancêtre », mais qui présente en anglais une connotation beaucoup plus charnelle), l'auteur établit un lien de filiation directe entre western et road movie[432] : plus qu'un simple avatar, le road movie semble prolonger le western et se substituer à ce genre devenu moribond pour proposer une autre lecture de l'Amérique. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'examiner la façon dont s'opère cette substitution et de montrer comment le déclin du western a, en quelque sorte, rendu possible l'émergence du road movie, avec l'apparition sur les écrans d'*Easy Rider* en 1969. Or, le film de Hopper n'a pas seulement le mérite d'être le premier road movie de l'histoire du cinéma : il constitue, en outre, une excellente transition avec le western, dont il reprend certains des poncifs, tout en marquant ses distances avec son modèle – au point où la critique, comme ses auteurs, sont souvent amenés à parler de « nouveau western » à son sujet. L'analyse du film, et notamment d'une de ses scènes-clés, permettra alors de mettre en évidence cette forme de contestation du mythe de l'Ouest, auquel le road movie doit tout, mais qu'il relègue à un passé définitivement révolu.

---

[431] Stephanie Watson, « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », dans Jack Sargeant et Stephanie Watson, *Lost Highways. An Illustrated Guide to the Road Movie*, Creation Books, 1999, p. 22.
[432] Plus loin, elle file la métaphore en écrivant : « The Western is the *father* of the road movie ». *Ibid*., p. 28 (nous soulignons).

1. L'héritage du western

a. Le western comme texte fondateur

Le dictionnaire Larousse du cinéma définit le western comme un « film qui a pour cadre l'ouest de l'Amérique du Nord à l'époque des pionniers[433] ». Si, bien entendu, certaines œuvres tendent à déborder les marges géographiques posées par cette définition[434], il n'en reste pas moins que ce genre cinématographique reste dans son ensemble fortement identifié à la culture américaine. En 1953, Rieupeyrout rédige un ouvrage, *Le western ou le cinéma américain par excellence*[435], qui retrace les grands moments de l'évolution du western et souligne son impact sur l'imaginaire collectif :

> Longtemps considéré comme un être à part, le « Westerner » ou homme de l'Ouest, créa, à son insu, la saga des Grandes Plaines où il mena son combat. Les légendes naissent des hommes et de la terre qu'ils habitent. Texas, Kansas, Arizona, Oklahoma, noms « maudits » popularisés par la littérature et les films westerns, détiennent, depuis, le redoutable privilège de synthétiser tout un passé de violence et c'est par eux qu'en tous quartiers, en toutes villes du monde, les gosses n'hésitent plus à caractériser l'Amérique[436].

Plus qu'un divertissement, le western permet ainsi de véhiculer une certaine image de l'Amérique, où il devient difficile de distinguer la légende de la réalité. Au même titre que la littérature de l'Ouest qui le précède, le western participe ainsi de la constitution d'une identité nationale et répond à la nécessité de cimenter, par l'intermédiaire d'une mythologie, une Amérique marquée d'une forte hétérogénéité. Yves Kovacs explique en ces termes le mécanisme selon lequel le western est parvenu à conférer une unité à un peuple issu de souches multiples :

> C'est le déracinement qui est à la base du genre le plus riche du cinéma [c'est-à-dire le western] […] les minorités ethniques débarquent quotidiennement sur cette terre promise […] Les nouveaux venus aussi veulent être des américains à part entière

---

[433] Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, p. 818.
[434] De nombreux westerns sont tournés au Mexique, comme *Vera Cruz* de Robert Aldrich (1954).
[435] Jean-Louis Rieupeyrout, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1953.
[436] *Ibid*., p. 20.

> […] La meilleure manière de créer le concept de l'Amérique, c'est de leur donner des racines. […] Les racines de peuples d'origines aussi diverses, il fallait bien les trouver dans la brève histoire de cet amas un peu artificiel d'états. […] Il fallait de cette histoire créer une mythologie, débusquer les héros cachés, les mettre en vedette. […] Alors le cinéma vint : ce moyen que personne n'osait encore appeler un art était évidemment le plus apte à imposer cette mythologie[437].

En des formes simples et accessibles à tous, le western permet ainsi de rassembler sous une même bannière les représentants d'un peuple composite issu de l'immigration. Pour ce faire, il concourt à l'élaboration d'une mythologie en brodant à l'infini sur les personnages et les événements qui ont contribué à la fondation de la nation américaine.

On peut ainsi considérer le western comme un récit de conquête retraçant la mise en œuvre d'un projet collectif (la construction d'une nation) et exerçant des fonctions mythologiques pour le peuple d'Amérique ; et c'est en cela qu'il est possible de considérer, avec Jean-Louis Rieupeyrout, qu'il représente le « cinéma américain par excellence ». Cependant, il convient de rappeler que l'ouvrage de Rieupeyrout paraît en 1953, à une époque où le western est encore l'une des formes cinématographiques les plus prisées à Hollywood – ce qui permet d'ailleurs à André Bazin de proclamer en ouverture de sa préface que : « le western est le seul genre dont les origines se confondent presque avec celles du cinéma et que près d'un demi-siècle de succès sans éclipse laisse toujours aussi vivant[438]. » Yves Kovacs, quelque 15 ans plus tard, tempère ces propos enthousiastes en constatant que le western n'a pas su s'adapter et intégrer les changements qui affectent la société au tournant des années 1960. Le western semble alors dépassé.

b. L'incapacité d'adaptation du western

Yves Kovacs, qui en 1969 contribue à l'élaboration d'un ouvrage collectif sur le western, observe dès les années 1950, et de façon plus évidente dans la décennie suivante, une rupture affectant l'ensemble de la société américaine. Les États-Unis, qui se relèvent de

---

[437] Yves Kovacs, « Mythologie du western », dans Jean A. Gili (dir.), *Le western. Évolution et renouveau du western (1962-1968)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969, p. 253-254.
[438] André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence » [1953], dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, coll. « 7e art », 1994, p. 217.

la Seconde Guerre mondiale et plongent dans de nouveaux conflits, ne peuvent plus se reconnaître dans cette vision idyllique et mensongère de la nation véhiculée par le western.

> Une réaction devait automatiquement venir : les parents avaient trop exalté l'Amérique pour que les enfants n'en soient pas agacés. De plus, les USA avaient été victorieux pendant la seconde guerre mondiale. Les idées dites de gauche avaient fait leur chemin dans les jeunes générations. Cette exaltation de l'Amérique les agaçait. Cette victoire s'était terminée par une guerre froide suivie d'une stupide et inutile guerre de Corée. Inutile donc de faire de l'Amérique un mythe inébranlable alors que la réalité était là pour montrer à quel point ce mythe était fragile[439].

Ainsi, la mythologie de l'Ouest semble en parfait décalage avec la réalité de la société américaine des années 1960 : il devient en effet difficile d'invoquer l'héroïsme des pionniers et la nécessité de l'instauration de la loi quand le pays subit une déroute entre ses propres frontières (avec l'assassinat de Kennedy mais aussi les émeutes qui éclatent dans les ghettos noirs et la répression qui s'ensuit) de même qu'à l'étranger (le conflit au Vietnam ne cesse de s'amplifier et gagne en impopularité). Les mouvements de contestation se développent au sein de la jeune génération, et le western, qui fait alors quelque peu figure de « cinéma de papa », semble largement dépassé. Kovacs conclut son texte, dont la parution coïncide avec la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, par le constat de la mort du western – une mort qui appellerait toutefois une renaissance :

> Après avoir été systématiquement optimiste, il est indispensable, par réaction, que l'on touche le fond avant de pouvoir retourner à la surface […] Le cow-boy n'est plus rien : mais peut-être faut-il qu'il ne soit plus rien pour pouvoir reprendre vie et force. Car il est trop tard aujourd'hui pour tuer le western. Même s'il mourait, il renaîtrait sous une autre forme[440].

Il est vrai que le western survit quelque temps encore à travers sa version dite « crépusculaire[441] » ou même en Italie, par l'intermédiaire du western spaghetti[442]. Mais on

---

[439] Yves Kovacs, « Mythologie du western », p. 259.
[440] *Ibid*., p. 263.
[441] Mais comme le nom lui-même l'indique (le crépuscule n'est qu'un bref moment de lueur avant la noirceur), ces westerns crépusculaires annoncent la fin du genre en présentant des héros fatigués, et en rétablissant une certaine vérité historique au risque d'égratigner le mythe.

ne peut véritablement parler de résurrection, dans la mesure où le mythe de l'Ouest est passablement égratigné dans ces dernières manifestations du genre. Ainsi par exemple, les héros d'hier, comme le général Custer, apparaissent sous un jour moins glorieux (il est parfaitement ridiculisé dans le *Little Big Man* d'Arthur Penn, sorti en 1970), et c'est l'envers de la conquête qui intéresse dorénavant les cinéastes, avec tout ce qu'elle comporte d'atrocités (il apparaît alors clairement que le peuplement de l'Amérique par les Blancs se fait au prix d'un génocide). Ainsi désacralisé, le western finit par s'éteindre pour ne subsister que de manière épisodique, avec la sortie d'œuvres éparses, telles que *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990) ou *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). Peut-être faut-il alors chercher cette « autre forme » appelée par Kovacs dans le road movie, qui se développe précisément à cette époque et reprend à son compte certaines caractéristiques de son illustre prédécesseur pour produire quelque chose de différent.

Ainsi, au tournant des années 1960, le western n'est plus en mesure de refléter les valeurs d'un peuple américain en mutation. Conséquemment, le genre est victime d'une forme de désaffection de la part du public, ce qui se traduit par l'effondrement de la production, en valeur absolue mais aussi, plus significativement, en valeur relative.

c. Déclin de la production du western

Les années 1950 sont marquées à Hollywood par une crise des studios, qui se prolonge jusque dans les années 1960. L'historien du cinéma Georges Sadoul observe à ce sujet : « Cependant à l'ancienne prospérité succédait pour le cinéma américain une dure dépression[443]. » Les échecs successifs rencontrés par des productions à grand déploiement

---

[442] Le western spaghetti, en Italie, connaît un franc succès avec la production de quelque 300 films tournés entre 1963 et 1969. Mais le genre fait long feu et s'éteint au milieu des années 1970, ne permettant pas en cela d'assurer le renouveau du western appelé par Kovacs. Source : Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 47.

[443] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* [1949], Paris, Flammarion, 9e édition, 1972, p. 357-358.

ont des conséquences funestes pour les *majors*[444]. Le développement de la télévision qui, dans un jeu de vases communicants, a pour effet de vider les salles obscures, est probablement en cause dans le déclin du cinéma américain[445] ; mais Sadoul évoque également la médiocrité de la production cinématographique, qui ne parvient plus à susciter l'engouement du public. Si l'on en croit les données avancées par l'auteur dans son *Histoire du cinéma mondial*, le nombre de films réalisés annuellement aux États-Unis qui oscillait, de 1946 à 1953, entre 350 et 400, est inférieur à 200 au cours de la décennie suivante, et tombe même à 121 en 1963[446]. Corrélativement, le nombre de westerns produits durant ces années difficiles s'effondre. Jean-Louis Leutrat précise l'étendue du désastre : « En 1950, cent trente westerns sont tournés, en 1960, vingt-huit. Le chiffre se stabilise autour de vingt pendant les années 1960 pour passer à sept en 1977[447]. » Il ajoute que seulement 4 westerns ont été réalisés en 1978 et un seul en 1983, les années suivantes ne connaissant que quelques épisodes isolés (Annexe 6[448]).

Le déclin de la production du western en valeur absolue est sans doute imputable au climat de crise qui affecte Hollywood à cette époque. Mais nous observons par ailleurs que la proportion de westerns dans l'ensemble de la production cinématographique tend à diminuer elle aussi durant ces années, ce qui est un indice beaucoup plus éloquent, nous semble-t-il, de la désaffection du public américain pour ce genre. En effet, rappelons que sur 1001 films produits aux États-Unis en 1910, 213 (soit 21%) étaient des westerns[449]. Quelques décennies plus tard, en 1946, la proportion de westerns atteint 24%[450]. En 1953,

---

[444] Ainsi par exemple, *Cleopatra* de Joseph Mankiewicz, un péplum de 1963, a représenté un coût d'une quarantaine de millions de dollars mais n'a pas obtenu le succès escompté et a bien failli causer la perte de la 20th Century Fox. Source : Roland Bergan, *Le spécialiste : Le cinéma*, Paris, Éditions Gründ, 2007, p. 56.

[445] Sadoul précise : « On accusa la concurrence (réelle) de la télévision (cinq millions de récepteurs en 1950). » Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, p. 358.

[446] Voir Annexe 6, tableau réalisé à partir des chiffres donnés par Georges Sadoul dans son *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*.

[447] Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 80-81.

[448] *Ibid*., p. 106.

[449] Stephanie Watson, « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », p. 30.

[450] Les statistiques proviennent de Jean-Louis Rieupeyrout, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, p. 160.

le western représente encore 27% de la production hollywoodienne et constitue à cette époque, indubitablement, l'un des genres phares du cinéma américain. Mais la part du western tombe à 9% en 1963[451], ce qui témoigne de façon très nette d'un désintérêt prononcé de la part des spectateurs, qui préfèrent se tourner vers d'autres formes cinématographiques.

Ainsi, en vertu de ces différents constats (celui de l'incapacité du western à intégrer les changements survenus dans la société américaine, et conséquemment, celui du déclin de sa production en valeur absolue et relative), nous pouvons conclure avec Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues qu'« à partir des années 1960 (au moins), [le western] ne peut plus, ne devrait plus pouvoir, semble-t-il, être dénommé "le cinéma américain par excellence"[452]. » Or, c'est précisément à la fin de cette décennie que le road movie fait son apparition, au moment de la sortie en salle d'*Easy Rider*, s'engouffrant ainsi dans la voie laissée libre par le western. Il ne peut s'agir d'un effet du hasard : nous constatons effectivement que les premiers opus du genre – *Easy Rider* en tête mais aussi *Two-Lane Blacktop* et, dans une moindre mesure, *Vanishing Point* – se réclament ouvertement du western et sont quelquefois perçus comme tels par la critique.

2. Les premiers road movies seraient-ils des westerns ?

En 1969, l'apparition sur les écrans d'*Easy Rider*, petit film indépendant produit pour une poignée de dollars, contribue à relancer une industrie cinématographique américaine moribonde. Peter Biskind, qui, dans un ouvrage doublé d'un documentaire, retrace l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes – à laquelle appartiennent Hopper et Fonda – au tournant des années 1970, résume en quelques mots (et en quelques chiffres) le succès phénoménal rencontré par le film à sa sortie :

> *Easy Rider* stunned the counterculture with a shock of recognition. According to Bill Hayward, the picture cost $501,000. It took in $19.1 million in rentals, a

[451] Source : Shari Roberts « Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road », dans Steven Cohan and Ina Rae Hark, *The Road Movie Book*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 50.
[452] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 12.

> phenomenal return on the investment. Said Hopper happily, « We made all of our money back the first week. In one theater[453]. »

Easy Rider semble ainsi répondre aux attentes des jeunes spectateurs, comme en témoigne ce triomphe à la fois public et économique (la critique est toutefois plus mitigée à l'égard du film à sa sortie), et marque la fin d'un cinéma convenu en donnant vie à un genre qui n'a pas encore trouvé de nom. Car Hopper et Fonda n'ont à aucun moment conscience de réaliser un road movie en tant que tel – l'expression, nous l'avons établi, n'apparaissant que quelques années plus tard : il s'agit plutôt pour eux de filmer un « western moderne » à travers l'Amérique. Lee Hill rappelle en effet les circonstances qui entourent l'initiation du projet : tout commence dans une chambre d'hôtel de Toronto où Peter Fonda contemple une photographie prise sur le tournage de *The Wild Angels* de Roger Corman (1966) le représentant en compagnie de Bruce Dern :

> Fonda had suddenly a revelation. He and Dern were modern cowboys ! Instead of John Wayne or Gary Cooper, he saw two hip guys travelling across America on bikes experiencing the freedom of the road […] He told Hopper, who was considering giving up the movie business to teach acting, about reworking the ideas from the Corman biker films to create a modern Western[454].

Ainsi, le premier road movie de l'histoire du cinéma se construit explicitement, dès l'origine, en rapport au western, avec lequel il prendra cependant ses distances, comme nous aurons l'occasion de le montrer.

La critique n'a pas toujours relevé – ou du moins mentionné – cette référence avouée au western dans le film de Hopper : ainsi, la présentation d'*Easy Rider* proposée par Tom

---

[453] Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Touchstone, 1999, p. 74. Pour donner un ordre de grandeur, Lee Hill propose la comparaison suivante : « By contrast, number five, 20th Century-Fox's big-budget musical *Hello Dolly* had cost $24,400,000 and grossed only $15,200,000. » Lee Hill, *Easy Rider*, Londres, BFI Publishing, 1996, p. 30. Les sources divergent cependant quant au coût du film : Lee Hill parle d'un budget de 365 000$ (*Ibid*., p. 21).

[454] *Ibid*., p. 11. Le dépliant accompagnant le coffret DVD édité à l'occasion du 35e anniversaire de la sortie du film rapporte les propos de Fonda sur l'origine du film : « I remember the day when I thought up the idea of *Easy Rider*, September 27, 1967. I was looking at a picture of me and Bruce Dern in front of a motorcycle. We were this big [tiny] in a 8x10 format, fully silhouetted, so that no one could tell who we were. And that's what kicked me off, doing this movie ».

Milne dans le numéro d'automne 1969 de *Sight and Sound* n'emploie jamais le terme « western », même si certains éléments du texte renvoient à l'époque des pionniers[455]. Quant à Paul Warshow, qui, quelques mois plus tard, rédige un article plus substantiel dans la même revue, il ne fait aucune référence au genre en question[456]. C'est dans le *Film Quarterly*, sous la plume de Harriet R. Polt, que l'on retrouve, nous semble-t-il, la remarque la plus pertinente à ce sujet. L'auteur décèle en effet dans le film de Hopper cette forme d'hybridité sur laquelle nous souhaitons insister : « *Easy Rider* is a motorcycle film *and also* a kind of latter-day Western[457]. » Elle n'entre cependant pas dans les détails et abandonne rapidement cette piste d'interprétation. En Allemagne, la critique est tout aussi elliptique. On perçoit tout de même, dans le texte d'Elvira Reitze du journal *Abend*, une évocation des paysages de l'Ouest américain traversés par les personnages, qualifiés de « nouveaux héros de western en moto[458] ». Par ailleurs, Wim Wenders, qui a assisté à une projection du film de Hopper lors de sa sortie aux États-Unis, en a esquissé une critique, plutôt impressionniste, reprise dans son recueil *Emotion Pictures*. S'il proclame qu'« *Easy Rider* est un film sur l'Amérique », il ne mentionne l'héritage du western que de manière indirecte, en renvoyant à son expérience de spectateur[459]. C'est Wolfgang Vogel du journal *Frankfurter Rundschau* qui, de notre point de vue, effectue le rapprochement le plus clair

---

[455] « It was, I think, in *Wagonmaster* that a weary band of Mormon settlers finally came do a hilltop, and paused wondering at the virgin lands of Utah while their elders gave thanks to God for this vision of their promised land. Oddly enough, it is this archetypal image of pioneering days that comes persistently to mind as one watches the two hippy motor-cyclists of *Easy Rider* (Columbia) pursue their odyssey for the 1960's ». Tom Milne, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 38, n° 4, automne 1969, p. 211.

[456] Paul Warshow, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 39, n° 1, hiver 1969-1970, p. 36-38.

[457] Harriet R. Polt, « *Easy Rider* », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, automne 1969, p. 22-24, ici : p. 22 (nous soulignons).

[458] « In langen, tändelnden Fahrten durch eine berückende, romantisch hochgespielte Landschaft, die man kaum je im Western so schön sah, genießen sied as Glücksgefühl, Herren über Raum und Zeit zu sein, die neuen Westernheldern im Motorradsattel. » Elvira Reitze, « Und der Tag ist dein Freund », *Abend*, 30 janvier 1970.

[459] Wenders laisse entrevoir un rapport de proximité et de distanciation entre les deux genres, dans leur effet produit sur le spectateur : « Quand je suis sorti de la projection de la Columbia […] je me suis senti, de manière insolite, *comme dans un film*. Non pas comme après un western où on allume une cigarette dès la sortie, où on respire profondément et où on parcourt le chemin vers la voiture comme si on traversait la rue du saloon à l'écurie ; plutôt comme après un film qu'on a déjà vu très souvent mais pendant lequel, celle (sic) fois-ci, on s'est endormi à plusieurs reprises […] dont on émerge soudain, dans la rue, pas tout à fait éveillé, mais en plein rêve de cinéma ». Wim Wenders, *Emotion Pictures. Essais et critiques*, p. 53.

avec le western en proposant une comparaison presque terme à terme entre les mœurs du temps de la conquête et celles de la nouvelle génération[460]. En France, la plupart des critiques passent sous silence ce lien qui rattache le film de Hopper au western. Certains auteurs de presse écrite, cependant, se permettent une allusion. Ainsi, Claude-Jean Philippe résume dans *Télérama* en juillet 1969 : « C'est un western à l'envers, dont les héros non-violents se font tranquillement insulter puis massacrer par les descendants des pionniers[461]. » Guy Allombert, la même année, définit *Easy Rider* comme « un anti-western en quelque sorte[462] », et Louis Chauvet parle d'un « western tragique où le cheval est remplacé par un "deux-roues" scintillant[463] ». Enfin, si le compte-rendu du film publié dans *Positif* rappelle simplement que « la Harley Davidson a remplacé le cheval[464] » sans aller plus loin dans la référence au Far-West, Bernard Eisenschitz, dans les *Cahiers du cinéma*, propose pour sa part de rapprocher *Easy Rider* des westerns de Monte Hellman[465].

Cette hésitation critique témoigne admirablement du caractère encore indéfinissable d'*Easy Rider*, qui parachève sans doute cette transfiguration du western appelée par Yves Kovacs et annonce l'émergence d'un genre nouveau. En ce sens, le film de Hopper constitue une véritable charnière entre les deux formes cinématographiques[466], et les road

---

[460] « Man ist verführt, an einen epischen Film zu denken. Oder man Glaubt, John Fords Interpretation der amerikanischen Legende wiederzufinden […] Dazu : Faszination durch schwere Motorräder : chromglitzernde, kühle Wundermaschinen : auf dem Rücken der Pferde : doch zwanzigste Jahrhundert und Asphaltpisten. Alkohol kontra Hasch. Wieder Western mit Billy the Kid une Wyatt Earp. » Wolfgang Vogel, « Die Mythen sind jenseits », *Frankfurter Rundschau*, 7 mars 1970.

[461] Propos publiés dans *Télérama* n° 1017, juillet 1969 et repris dans « Easy Rider, Dennis Hopper », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 117, septembre 1971, p. 45.

[462] Voir la critique d'*Easy Rider* par Guy Allombert, *Image et Son*, n° 234, décembre 1969, p. 135.

[463] Louis Chauvet, « Les cavaliers tranquilles et le sergent tourmenté », *Le Figaro*, 1er juillet 1969.

[464] Critique d'*Easy Rider* par Michel Ciment, *Positif*, n° 107, été 1969, p. 40.

[465] « Le film, assez proche en cela des deux westerns de Hellman, est un point de vue réaliste et sans espoir sur un certain nombre de mythes américains. » Bernard Eisenschitz, critique d'*Easy Rider* publiée dans *Les cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969, p. 64. Quant à Marcel Martin, rédacteur en chef de la revue *Cinéma 69*, il se contente simplement de rappeler que Jack Nicholson, qui interprète le rôle de George, est également producteur des westerns de Monte Hellman, sans s'aventurer plus loin dans la comparaison : Marcel Martin, « Les anges rebelles », *Cinéma 69*, n° 138, juillet 1969, p. 31-32.

[466] D'une certaine manière, *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, lui aussi sorti en 1969, peut également faire figure de pivot entre les deux genres : le titre évoque le crépuscule des héros du Far-West, absorbés par la pauvreté et perdus dans la ville tentaculaire de l'Est. Le film se termine significativement par une fuite des

movies ultérieurs portent encore les traces de cet héritage. À ce titre, il semble significatif que plusieurs éminents réalisateurs de westerns se soient très vite tournés vers la production de films de route : c'est le cas de Sam Peckinpah, avec *The Getaway* en 1972, ou encore de Monte Hellman, évoqué précédemment, et à qui l'on doit *Two-Lane Blacktop* (1971). Ce dernier, lors d'un entretien qu'il accorde à Michel Ciment, inscrit d'ailleurs son film directement dans la continuité de son travail sur le western, en observant : « L'équivalent des scènes où ils enlevaient les selles dans les westerns, c'est lorsqu'ils sortent les outils de la voiture avant chaque course. C'est une sorte de rituel qui devient très ennuyeux ! En un sens les westerns sont des films sur la route et *Two-Lane Blacktop* est un western[467]. »

Le road movie s'origine ainsi dans le western, dont il est en quelque sorte une émanation et auquel il finit par se substituer sur les écrans. Ce lien de filiation est parfaitement assumé par les réalisateurs des premiers opus du genre, dans la mesure où le terme « western » revient fréquemment dans leur discours afin de qualifier leur œuvre. Mais il s'agit avant tout, pour ces pionniers du récit de la route, de proposer une lecture critique de la mythologie de l'Ouest, ce que traduisent, par exemple, les différents qualificatifs déployés par les analystes du cinéma mentionnés plus haut au moment de la sortie d'*Easy Rider* : « latter-day Western » ; « anti-western » ou encore « western à l'envers »[468]. La « matière-western » n'est pas reprise telle quelle dans le road movie et semble subir un certain remodelage, dont l'examen du film de Hopper devrait nous permettre d'exposer les enjeux.

3. *Easy Rider* : absorption, distorsion et réfutation du western

Avant d'être considéré comme l'œuvre fondatrice du road movie, *Easy Rider* est ainsi défini comme un « western moderne » par ses auteurs mais aussi par certains critiques, qui

---

personnages principaux en Floride, comme un road movie qui s'amorce, mais qui échoue dès la première étape, avec la mort de Ratzo (le personnage incarné par Dustin Hoffman).

[467] Michel Ciment, « Entretien avec Monte Hellman », *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 51 à 64. Ici, p. 62.

[468] Lorsque *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian sort sur les écrans, il est également perçu comme un « western contemporain » par la critique. Patrick Sery considère en effet qu'« il s'agit en fait d'un western contemporain agrémenté de sauce contestataire ». Patrick Sery, « Point limite zéro », *Le Monde*, 1er juin 1971.

ont pu relever, au moment de la sortie du film, un certain nombre de points de convergence avec le genre-phare de la culture américaine. De fait, nous retrouvons dans l'œuvre de Hopper et de Fonda quelques éléments directement empruntés au western : nous apercevons des cow-boys avec leurs bottes et leur chapeau au détour d'une séquence se déroulant dans un ranch, et les paysages désertiques aux tonalités ocres entrent en résonnance avec les images de films tels que *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950). Par ailleurs, on dénombre dans *Easy Rider* pas moins de cinq épisodes se déroulant autour d'un feu, qui scandent le récit et rythment la balade des personnages. Or, la scène de bivouac est également l'un des motifs caractéristiques du western, comme le rappelle Jean-Louis Leutrat : « Plus d'un western a raconté le périple du convoi des pionniers à travers le continent et des cowboys sur la piste. Les rites des deux types de voyage se recoupent, et leurs péripéties sont les mêmes : le campement, le soir et le cercle des chariots, les veillées[469]. » Au-delà de cet ensemble d'accessoires, *Easy Rider* reprend à son compte un certain nombre de passages obligés de son illustre ancêtre et confirme de ce fait sa proximité avec le western.

a. Absorption du western

Si André Bazin rappelle qu'« on s'efforcerait en vain de réduire l'essence du western à l'un quelconque de ses composants manifestes[470] », il est impossible de faire abstraction d'un certain nombre de scènes typiques du genre, qui contribuent à créer la légende de l'Ouest. Pensons, par exemple, à l'attaque de la diligence par les tribus indiennes ou encore au règlement de compte dans un saloon. Le lynchage fait partie de ces éléments fondateurs du western, comme le soulignent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues : « Si les hors-la-loi n'hésitent pas à se servir de leurs armes, les honnêtes gens ne répugnent pas à mettre en pratique la loi de Lynch. La scène montrant des citoyens zélés, extrayant de la prison un homme dont ils ont peur que les juges ne l'acquittent, est fréquente[471]. » L'hystérie collective et l'exécution sommaire qu'elle entraîne sont le sujet de *The Ox-Bow*

[469] Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 21.
[470] André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », p. 219.
[471] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 101.

Incident de William A. Wellman (1943), où une population, au mépris de la loi, met à mort trois hommes accusés à tort d'avoir dépouillé et tué un éleveur de bétail, avant de réaliser sa méprise. Or, le récit d'*Easy Rider* repose sur le lynchage en règle d'un des personnages et reprend en cela un motif caractéristique du western. Alors qu'ils font halte dans un *diner*, Wyatt et Billy, accompagnés de George, suscitent les railleries des villageois qui leur reprochent leur « accoutrement ». Si les personnages se sortent indemnes de la rencontre, celle-ci annonce le drame à venir, dans la mesure où les *rednecks* ne semblent pas opposés à l'idée de remettre les jeunes gens dans le droit chemin en usant de la force. En effet, l'un des clients lance aux autres convives : « You name it and I'll throw rocks at it, Sheriff. » En outre, les villageois semblent obsédés par la chevelure abondante des « survenants », ce qui se traduit, dans leurs échanges, par des moqueries telles que : « Check that one with the long hair […] I think she's cute » ou encore « Wonder where they got those wigs from ? They probably grew them ! » D'ailleurs, la tonte des hippies semble être un sport très prisé sous ces latitudes ! En effet, dans la cellule qui réunit les trois voyageurs pour la première fois, George met en garde Wyatt et Billy contre certaines coutumes locales : « They got this here… scissor-happy "beautify America" thing going on around here. They try to make everybody look like Yul Brynner. They used rusty razor blades on the last two longhairs that they brought in here and I wasn't here to protect them. » Ainsi, les *rednecks* n'hésitent pas à scalper à l'occasion ceux qui heurtent leur sensibilité, poussant au comble de l'abject un acte barbare injustement attribuée aux autochtones. Ce n'est que la nuit suivante, alors que les voyageurs sommeillent autour du feu, que George succombe sous les coups répétés d'inconnus venus les agresser. Le film de Hopper met ainsi en évidence, à travers le lynchage de George, la survivance d'une certaine violence sévissant dans l'Amérique profonde, mais qui se serait déplacée pour viser la jeunesse des villes et la liberté qu'elle incarne[472]. La reprise de cette scène emblématique au sein d'*Easy Rider* témoigne donc d'un phénomène d'absorption du modèle westernien, dont on souligne la pérennité.

---

[472] Alors qu'ils viennent d'installer leur campement pour la nuit, George et ses compagnons de route dissertent sur le rejet dont ils ont été victimes dans le *diner* : « You know, this used to be a hell of a good

Il est également possible de percevoir, à travers les attributs des personnages d'*Easy Rider*, un hommage appuyé au western. On a en effet beaucoup glosé sur l'identité des motards interprétés par Peter Fonda et Dennis Hopper. Nous rappellerons simplement à ce sujet que Billy est sans doute un avatar de Billy the Kid, et que Wyatt renvoie très certainement au personnage mythique de Wyatt Earp. Le surnom qui lui est accolé, Captain America, achève d'ancrer les protagonistes dans l'histoire des États-Unis. Les costumes, enfin (une veste de peau à franges éveillant le souvenir de Daniel Boone, ornée d'un collier de dents et d'un chapeau de cowboy pour le premier ; un blouson de cuir sur le dos duquel on a cousu un drapeau de l'Amérique pour le second), participent également de ce jeu de références à la conquête de l'Ouest. Cependant s'opère, dès le choix du nom des personnages, une mise à distance du modèle cinématographique. Ainsi, Peter Fonda, qui est l'interprète de Wyatt, est le fils de Henry Fonda, dont la carrière est riche de plusieurs westerns, parmi lesquels, *My Darling Clementine* de John Ford (1946), dans lequel il incarnait d'ailleurs le marshal Wyatt Earp[473]. D'une certaine manière, il est possible de voir, dans le recours à ce nom évocateur, une marque de considération mais aussi une forme de recul vis-à-vis des héros de la légende de l'Ouest : métaphoriquement, on pointe ainsi le passage à la nouvelle génération, et le Wyatt de Fonda-fils n'a plus grand-chose à voir avec le Wyatt Earp de Fonda-père.

Ainsi, certains poncifs du western – comme les paysages désertiques ou la scène de lynchage – sont repris tels quels dans *Easy Rider*, mais le film imprime le plus souvent à sa matière première un certain nombre de transfigurations, voire d'inversions, qui, en bout de ligne, donnent lieu à une sorte de réfutation du mythe de l'Ouest. Le premier élément

---

country. I can't understand what's gone wrong with it […] They're not scared of you. They're scared of what you represent to 'em. » Et Billy de répondre : « Hey, man, all we represent to them is somebody who needs a haircut. » À cela, George rétorque : « What you represent to them is freedom. »

[473] Il est en outre l'interprète de Tom Joad, ce qui renforce la parenté existant entre *The Grapes of Wrath* et le western.

perturbateur dans l'univers stable du western est sans doute le rôle conféré à la vitesse qui imprime au paysage une distorsion particulière[474].

b. Distorsion du western : le rôle de la vitesse

L'introduction de la vitesse, symbolisée par les Harley Davidson que chevauchent les protagonistes du film, au sein d'un décor westernien entraîne une déformation de l'espace, auquel on fait subir une forme d'élongation : l'environnement semble alors perçu à travers le prisme d'une drogue hallucinogène (la séquence tournée à la Nouvelle-Orléans fonctionne d'ailleurs entièrement sur ce mode). Il en va ainsi de la ville de l'Ouest, que Jean-Louis Leutrat décrit originellement comme :

> une bourgade constituée principalement d'une rue bordée de trottoirs surélevés […]. De chaque côté de cette unique rue, une théorie de façades juxtaposées, identifiables souvent par une enseigne qui signale l'un des organes vitaux de cette société : la boutique du barbier, l'église, la forge, le *general store*, l'imprimerie, la banque. Tout au bout, un peu à l'extérieur, se trouve le cimetière […]. Le saloon et le bureau du shérif constituent les deux pôles de ces cités sommaires[475].

Les villes de l'Ouest, encore très grossièrement dessinées, sont toutes construites selon le même modèle et consistent en une enfilade de lieux emblématiques, tels qu'énumérés par Jean-Louis Leutrat, le long d'une rue principale. Or il est remarquable de constater que le film de Hopper, quoique tourné sur plusieurs États (du Mexique à la Floride), recompose l'espace urbain du western à partir d'éléments disparates puisés çà et là au fil du voyage. Ainsi, Wyatt et Billy font halte dans une forge pour réparer leur moto et dînent dans un véritable ranch. Les deux protagonistes sont ensuite entraînés dans une parade au milieu de la rue principale d'un quartier de Las Vegas, ce qui leur vaudra d'ailleurs d'effectuer un séjour en prison – autre lieu mythique de l'Ouest – dans une cellule au confort spartiate et aux murs recouverts de graffitis. Plus tard, Wyatt et Billy s'attardent dans un bordel de la Nouvelle-Orléans, sorte de survivance du saloon dans la ville moderne, et la fête se

---

[474] La vitesse est bien évidemment présente dans le western, avec les poursuites à cheval ou l'apparition du train. Mais on met l'accent dans le récit de la route sur la jouissance qu'elle procure et le raccourcissement des distances.

[475] Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 23-24.

prolonge au cimetière, autre passage obligé du western, rejeté aux marges de l'agglomération[476]. D'une certaine manière, *Easy Rider* propose une vision distendue de la ville de l'Ouest, dont les différents éléments se répartissent à présent sur l'ensemble du continent. L'intrusion de la moto, et par conséquent de la vitesse, permet effectivement ce changement d'échelle, ce « raccourcissement des distances », et constitue l'une des transformations que le film apporte au western.

Ainsi, *Easy Rider* retrace, à la mesure d'un continent, les contours de la ville de l'Ouest et en présente une vision déformante. Cet effet d'optique engendré par la vitesse constitue sans doute l'une des innovations du film, et participe de cette modernisation du western annoncée. Or, nous allons voir que la vitesse occasionne également la transfiguration d'une des scènes majeures de ce genre cinématographique. Nous voulons parler du duel, dont on peut dire qu'il constitue la pierre angulaire de tout western, au point de devenir parfois le moteur de l'intrigue[477].

La scène du duel s'est considérablement modifiée au fil des âges, comme l'explique Jean-Louis Leutrat :

> Des variations sont particulièrement visibles dans le traitement des scènes dites « obligées ». Celle du *gunfight* (duel), qui, pour avoir traversé toute l'histoire du genre depuis *Le ranch Diavolo* (1917) de John Ford, a été mise en scène différemment selon l'époque, le physique des acteurs, et bien sûr le réalisateur, prend dans les année 1950 une forme particulière[478].

Or, *Easy Rider* semble apporter au *gunfight* sa transformation la plus radicale en le métamorphosant en poursuite automobile, motif qui finira par constituer le ressort narratif des premiers road movies. Comme il se doit, le duel, ou plutôt les duels – puisque nous assistons à deux assauts qui impliquent tour à tour Billy et Wyatt – interviennent à la fin du

---

[476] En revanche, l'échoppe du barbier n'apparaît pas en tant que telle. Et pour cause : comme l'exige la mode dans les années 1960, les protagonistes portent les cheveux longs. Évoquons également la commune hippy qui accueille les deux motards. Les tipis qui la composent la transforment en campement indien.
[477] Par exemple, *High Noon* de Fred Zinnemann (1952), repose entièrement sur l'attente de cet affrontement entre le personnage du shérif incarné par Gary Cooper et celui du bandit, Frank Miller, venu se venger.
[478] Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 84-85.

film et en constituent le dénouement (voir le découpage de la scène à l'Annexe 7). Quelques *flash forward*, sortes d'images subliminales annonçant la mort tragique des personnages et disséminées tout au long du récit, contribuent à souligner l'importance de la scène et son caractère inéluctable. Alors qu'ils roulent en direction de la Floride après leur séjour à la Nouvelle-Orléans, Billy et Wyatt sont pris en chasse par deux hommes en *pick-up*. Lorsque ces derniers arrivent à la hauteur du personnage interprété par Hopper, ils tirent, et le jeune homme s'effondre sur le bas-côté de la route. Wyatt s'arrête pour porter secours à son camarade, puis repart en direction de la ville la plus proche. Mais il est rattrapé par les agresseurs et tombe à son tour sous les balles. Le film s'achève par un plan en plongée sur la Harley Davidson en flammes[479]. L'affrontement représenté ici déroge à toutes les conventions : il est en effet contraire à l'honneur d'abattre un homme désarmé ou inconscient du danger qui le guette (c'est la raison pour laquelle Tom Doniphon, dans *The Man Who Shot Liberty Valence* de John Ford, sorti en 1962, cède à l'avocat interprété par James Stewart la gloire d'avoir éliminé le célèbre brigand[480]), et le duel, quoiqu'illégal, répond à un code précis. Ici, les règles du jeu ne sont jamais explicitées, et on ne laisse aucune chance aux jeunes motards : pris par surprise, ils demeurent jusqu'à la fin ignorants de leur sort.

Dans sa forme, le combat présente également d'importantes variantes : alors que, pour le western, le duel a traditionnellement lieu dans la rue principale, et que les deux adversaires immobiles se font face à quelques pas de distance, la confrontation se fait ici sur la route, et lors du premier duel, les combattants, lancés à toute allure, évoluent dans la

---

[479] D'une certaine manière, cette séquence finale s'apparente elle aussi à un lynchage dans la mesure où des hommes innocents et sans défense sont mis à mort dans un geste purement gratuit. Nous avons choisi cependant d'opérer une distinction avec la scène du meurtre de George, qui est collective (si dans la scène finale on repère deux personnes dans la camionnette, il n'y a cependant qu'un seul tireur) et qui marque un déchaînement de haine et de violence beaucoup plus intense (George est tué à force de coups de bâtons).

[480] En effet, Tom Doniphon n'a pas abattu Liberty Valance « à la loyale » mais caché derrière une bâtisse, alors que le véritable duel opposait le bandit à Ransom Stoddard. L'avocat incarné par James Stewart étant peu aguerri à l'usage des armes, il allait à la rencontre d'une mort certaine, et l'intervention de Tom Doniphon lui a très certainement sauvé la vie. Mais parce qu'il a agi dans l'ombre, dérogeant aux règles du duel, Doniphon ne peut revendiquer la victoire. Aux yeux du public, c'est donc l'avocat qui passera pour le véritable vainqueur de Liberty Valance.

même direction, ce qui préfigure la scène de course-poursuite emblématique des premiers road movies : en effet, des films tels que *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian (1971), *Badlands* de Terrence Malik (1973) ou encore *The Sugarland Express* de Steven Spielberg (1974), sortis quelques années plus tard, reprendront à leur compte ce moment d'affrontement sur route opposant le héros à la justice, maintenant en cela leur lien avec le western[481]. Après l'effondrement de Billy, le premier à tomber sous les balles, la camionnette fait demi-tour, sans doute dans le but d'éliminer le seul témoin de l'exécution. Un montage alterné présente alors le face à face entre Wyatt et ses adversaires, et ce deuxième duel, qui, par sa configuration, s'inscrit davantage dans la tradition du western, s'achève par l'explosion de la moto et la mort du jeune homme.

Le *gunfight* vient donc de subir une évolution fondamentale à travers *Easy Rider* – évolution qui se poursuivra ultimement jusqu'à l'abandon des armes, dans *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman (1971), par exemple. En effet, la bravoure y est alors mesurée à l'aune de la vitesse, et l'antagonisme se résout dans un affrontement sportif. La rivalité qui oppose GTO (Warren Oates) aux deux personnages principaux (incarnés par James Taylor et Dennis Wilson) prend ainsi la forme d'un rallye dont l'enjeu est sans doute, outre l'attention de la jeune autostoppeuse qui les accompagne, la satisfaction de l'orgueil des différents compétiteurs[482]. À aucun moment il n'est question de supprimer l'adversaire, le passage de la ligne d'arrivée en première position suffisant à affirmer la supériorité de l'un sur l'autre[483]. La violence initiale du *gunfight* finit ainsi par s'estomper progressivement, par s'édulcorer, et ce qui constitue l'une des scènes-clés du western semble vidé de sa substance, puisque l'affrontement n'exige plus la même témérité de la part des combattants.

---

[481] Mentionnons également le téléfilm de Spielberg, *Duel*, qui dans son titre porte bien les traces de cet héritage du western.

[482] Les personnages du film de Hellman se lancent un défi comme on jetait jadis son gant pour provoquer l'adversaire en duel : « Driver (interrupting) : We'll race.
GTO : Sure, we'll race. You're damn right, we'll race […] Where to ?
Driver : You name it.
GTO (laughing sardonically) : Well, in that case, smart-ass, I'll race you to Washington, D.C. »

[483] Les premiers road movies sont souvent assimilés à des *chasing movies* ou films de poursuite et que cet aspect sportif et spectaculaire tend à s'estomper par la suite au profit d'un récit plus introspectif.

On observe donc, dans le film de Hopper, une reprise mais aussi une forme de distorsion et d'atténuation de certains des poncifs du western – distorsion occasionnée essentiellement par la vitesse, qui permet dans un premier temps un « raccourcissement » des distances, et qui reconfigure également le rituel du duel, le transformant ultimement en course poursuite. Mais nous allons voir que la transfiguration du western occasionnée dans *Easy Rider* ne se limite en rien à la déformation de certains de ses passages obligés. Il s'agit d'une révision beaucoup plus radicale du mythe de l'Ouest qui s'apparente à une forme de réfutation.

c. Réfutation du western

« Par western, il est commun d'entendre un épisode particulier de l'histoire des États-Unis, la conquête de l'Ouest », rappellent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, dans un ouvrage de référence sur le sujet[484]. C'est effectivement ce moment particulier de la constitution de la nation américaine qui intéresse ce genre cinématographique. Or le terme « conquête » prend une acception particulière lorsqu'il s'agit de l'Ouest américain. Dans le langage courant, « conquérir » signifie : « se rendre maître par les armes[485] » et suggère ainsi l'idée d'un affrontement direct et sanglant entre deux forces ennemies, aboutissant à une reconfiguration de la frontière qui les sépare. Si le déploiement des pionniers sur le territoire américain donne inévitablement lieu au massacre des populations autochtones, il semblerait que la conquête de l'Ouest repose davantage sur l'avancée graduelle de la civilisation que sur des faits de guerre proprement dits et une redéfinition politique des limites étatiques : comme le précise Turner, la frontière américaine est avant tout une frontière de peuplement[486]. En effet, si les limites du territoire américain ont été

[484] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 58.
[485] Définition du petit Larousse.
[486] « Pour les Américains, la frontière est plus une frontière de peuplement qu'une frontière politique de type européen ». Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États*-Unis, trad. Annie Rambert, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, p. 35.

posées lors de la signature de divers traités[487], c'est avant tout la progression des pionniers qui permet la formation de la nation.

Le peuplement des États-Unis, amorcé au début du 19e siècle, continue pendant les décennies qui suivent, favorisé par le développement des moyens de transport, notamment le Pony Express – un réseau de diligences qui, en 1865, comprend 8 000 kilomètres de pistes[488] – et le chemin de fer reliant, à partir de 1869, le Missouri au Pacifique. Mais il arrive un temps où il devient impossible de poursuivre plus avant la marche vers l'Ouest : l'ensemble du territoire semble avoir été occupé, au point où l'on est en mesure de parler de la fin de la frontière. C'est le constat qu'est amené à formuler Frederick Jackson Turner dans un discours resté célèbre, prononcé devant l'Association d'Histoire américaine à Chicago le 12 juillet 1893 :

> Dans un bulletin récent, le directeur des Recensements tirait, pour l'année 1890, les importantes conclusions suivantes : « Jusqu'en 1880, notre pays avait une frontière de peuplement. Mais actuellement, la région non peuplée a éclaté en de si nombreux petits îlots de population qu'on ne distingue pratiquement pas de frontière. La frontière, en ce qui concerne son étendue, son recul vers l'Ouest et autres éléments de cette nature, ne peut donc plus faire l'objet d'un recensement. » Cette brève déclaration officielle marque la fin d'un grand mouvement historique[489].

Ainsi, la frontière, définie par la progression des pionniers en direction de l'Ouest, n'est plus perceptible à compter de 1890 environ, dans la mesure où des unités de peuplement sont réparties sur l'ensemble du territoire. Et même si cette occupation demeure encore partielle, elle suffit néanmoins à mettre un terme à la conquête proprement dite.

Durant sa période de peuplement, l'Amérique est une contrée encore ouverte aux possibles, et tous les audacieux peuvent y tenter leur chance : à partir de 1862, le *Homestead Act* accorde à chaque colon un droit de propriété de 65 hectares pour le

---

[487] Aux 13 États fondateurs vont venir se rattacher, au fil des années : la Louisiane, rachetée à la France en 1803 pour une bouchée de pain ; la Floride, cédée par les Espagnols en 1819, mais aussi le Texas, la Californie et le Nouveau Mexique obtenus en 1848 suite à la signature d'un traité avec les Mexicains.

[488] Source : William Bourton, *Le western, une histoire parallèle des États-Unis*, Paris, Les Presses universitaires de France, 2008, p. 26.

[489] Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États*-Unis, p. 1.

domaine qu'il a exploité pendant un minimum de 5 années consécutives, et ce sans exiger de paiement. La loi vient ainsi légitimer une appropriation des terres et confère un statut social aux pionniers, ce qui a de quoi séduire les nouveaux arrivants. Cependant, l'annonce de la fin de la frontière met un terme à l'euphorie jadis suscitée par la disponibilité des sols : « Ce fut un choc pour l'opinion américaine qui avait toujours considéré l'Ouest comme une possibilité ouverte à tout citoyen entreprenant[490]. » La fermeture de la frontière amène ainsi son lot de désillusions, comme le note Jean-Louis Leutrat :

> Après la Guerre Civile, l'Ouest peut encore apparaître comme une terre promise. Mais après les années 1870, alors que les meilleures parties du territoire ont été distribuées, la crainte de l'épuisement inévitable de ces richesses se fait de plus en plus vive. […] l'Ouest a cessé de fonctionner comme « structure d'attentes irrationnelles »[491].

Or, c'est précisément ce sentiment de désillusion qui imprègne le road movie et le distingue de son prédécesseur. Alors que le western se penche sur un moment mythique de la construction de la nation où tous les espoirs sont encore permis, le récit de la route ramène ses personnages à leur propre finitude. S'ils reproduisent le geste de la conquête en traversant le continent américain de part en part, il leur manque cependant la substance, car cette errance s'inscrit en dehors de tout projet collectif[492]. Et c'est sans doute cette absence de justification, de nécessité, qui fait l'objet d'un film comme *Easy Rider*.

Significativement, les personnages interprétés par Hopper et Fonda traversent les États-Unis d'Ouest en Est, à rebours de la marche des pionniers : partis de la frontière entre le Mexique et la Californie, où ils s'approvisionnent en drogue, Wyatt et Billy se proposent de rejoindre la Nouvelle-Orléans afin de prendre part au carnaval. De là, ils aspirent à gagner la Floride sans formuler de projets plus précis, mais ils sont fauchés en cours de route et ne parviennent jamais à destination. Ce voyage en sens inverse repose d'emblée sur

---

[490] Denise Artaud et André Kaspi, *Histoire des États-Unis*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U-U2 », 1971, p. 112.
[491] Jean-Louis Leutrat, *Le western. Archéologie d'un genre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 11.
[492] Si l'on retrouve cet élément de désillusion dans *The Grapes of Wrath*, avec le désespoir des fermiers chassés de leur sol au lendemain du krach boursier, le récit reproduit bien le modèle de la Conquête de l'Ouest en décrivant une deuxième vague de peuplement qui s'abat sur la Californie.

un constat d'échec, si l'on en croit la phrase de présentation qui accompagne le film durant sa promotion : « A man went looking for America and couldn't find it anywhere. » Cet énoncé est bien évidemment susceptible de donner lieu à de multiples interprétations. Peut-être faut-il simplement comprendre entre les lignes que la conquête de l'Ouest n'ayant pas apporté le bonheur attendu à ceux qui l'ont entreprise, il ne reste plus aux personnages qu'à revenir aux sources, là où tout a commencé, sans concevoir d'autre espérance.

Et effectivement, le périple de Wyatt et Billy débute symboliquement en dehors des États-Unis, au Mexique, comme si les deux protagonistes avaient cherché à prolonger l'Amérique au-delà de ses frontières naturelles et politiques, outrepassant en cela les aspirations de leurs ancêtres pionniers. Cependant, ce qu'ils trouvent au bout du chemin n'est que misère (la pauvreté des Mexicains est ici représentée par un bar délabré, quelques visages édentés et un cimetière de voitures où s'amoncellent tôles froissées et détritus en tous genres) et corruption : Wyatt et Billy y achètent la drogue dont la revente doit servir à financer leur expédition. Ainsi, cet Ouest mythique, longtemps considéré comme un Eldorado, n'a pas tenu ses promesses. Les américains ont été dans l'incapacité de tirer profit de ce nouveau monde et n'ont fait qu'y importer les vices et les plaies qui affligeaient leurs pays d'origine. L'exclamation de Wyatt, « We blew it ! », permettrait alors d'exprimer l'amère prise de conscience d'un naufrage collectif.

Easy Rider apparaît donc comme une sorte de réponse au western, qu'il contient mais qu'il conteste d'un même mouvement. Il est, dans le film, un épisode qui semble cristalliser cette réfutation du western et qui, d'une certaine manière, joue le rôle de pivot dans la transition entre les deux genres. Sur la route qui les mène à la Nouvelle-Orléans, Wyatt et Billy connaissent un ennui mécanique : l'un des pneus de la Harley Davidson de Wyatt vient de crever, et les deux protagonistes demandent de l'aide à un propriétaire terrien installé à proximité. L'homme, âgé d'une quarantaine d'années, met sa forge à leur disposition pour leur permettre d'effectuer la réparation. Tandis que Wyatt et Billy procèdent aux ajustements qui s'imposent, leur hôte, aidé de son partenaire, travaille un fer à cheval qu'il installe ensuite sous le sabot de l'animal. Une série de plans détaille tour à

tour les gestes des groupes d'hommes affairés à l'entretien de leurs montures respectives (Annexe 8). Le montage alterné permet ainsi de présenter deux modes de vie de façon contrastée : celui, traditionnel et révolu, du cowboy, et celui de Wyatt et Billy, deux citadins incarnant les valeurs d'une jeunesse en mouvement[493]. Cette dualité, qui parcourt l'ensemble du film, n'est jamais mieux exprimée que dans cette séquence réunissant, autant qu'elle les oppose, deux visions de l'Amérique.

Plus tard, Wyatt et Billy sont invités à partager le repas du cowboy en compagnie de son épouse autochtone et de leurs nombreux enfants métis. La hache de guerre semble avoir été enterrée, et les indiens assimilés (le cowboy précise en effet que sa femme est catholique). Au cours de la conversation, il apparaît que la famille s'est quelque peu retranchée du monde. Ainsi, l'homme ne comprend pas que l'appellation « L.A. » renvoie à la ville de Los Angeles. Il précise également qu'il devait à l'origine se rendre en Californie mais qu'il s'est arrêté en chemin, comme s'il avait abandonné en cours de route la caravane des pionniers avant d'avoir atteint son objectif initial. Le ranch apparaît ainsi comme un îlot suspendu hors du temps et de l'espace.

Métaphoriquement, la séquence sonne le glas du western en laissant entrevoir un mode de vie appartenant à un autre âge, qui fait sans doute figure de paradis perdu pour Wyatt, comme le suggère son commentaire empreint de nostalgie et peut-être aussi d'une forme d'envie : « Well you sure got a nice spread here […] No, I mean it. You've got a nice place. It's not every man that can live off the land. You do your own thing in your own time. You should be proud. » Le travail de la terre présente une certaine noblesse aux yeux du personnage, mais d'importantes incompatibilités (le montage alterné lors de la scène de la forge, nous l'avons vu, souligne une opposition entre les deux groupes d'hommes, et Wyatt et Billy déparent quelque peu dans ce repas de famille, avec leur tenue et leur langage urbain) lui interdisent finalement d'envisager comme sienne l'existence simple des éleveurs et cultivateurs. Wyatt mesure ainsi la distance qui le sépare du mythe, et c'est sans doute là

[493] Hopper parvient également à exprimer cette tension en jouant sur la profondeur de champ : le cowboy, au premier plan, ferre son cheval, tandis qu'à l'arrière-plan, Wyatt et Billy changent le pneu de la moto.

qu'il faut chercher la principale différence entre western et road movie. On vient en effet d'abandonner le monde des possibles – celui de l'Ouest au temps de la conquête, où tout homme pouvait envisager de créer sur terre son propre jardin d'Éden – pour pénétrer dans un territoire aux contours bien définis, où règnent la violence et l'intolérance, et surtout dont on ne peut plus rien attendre. La fin de la frontière marque la fin des illusions et s'ensuit un sentiment de perte et de vacuité qui finit par teinter le voyage même entrepris par les personnages. À ce titre, on pourrait considérer que le road movie s'inscrit dans une spatio-temporalité d'après-conquête.

On repère ainsi, dans *Easy Rider* mais aussi dans *Two-Lane Blacktop* et les premiers road movies de l'histoire du cinéma, une forme d'absorption du western à travers la reprise d'un certain nombre de ses poncifs, qu'il s'agisse des paysages désertiques, du rapport à la loi, ou de ses scènes emblématiques. Cependant, alors que *The Grapes of Wrath* semblait se situer dans le prolongement du genre phare de la culture américaine, en proposant le récit d'une nouvelle conquête de l'Ouest et en se voulant porteur d'une forme d'idéal et d'un appel à sa concrétisation, le récit de la route s'inscrit dans une logique autre, privilégiant le point de vue de la marge au détriment de celui de la masse, et s'intéressant au sort particulier d'un petit groupe de personnages, qui ne sont plus les vecteurs d'un projet collectif, mais en révèlent l'aporie. Le western constitue alors un hypotexte à partir duquel se construit un discours critique, puisque c'est finalement l'impossibilité de l'utopie et son caractère fallacieux qui sont constatés dans ces œuvres d'un genre nouveau. Il s'agit donc là d'un premier point de divergence fondamental entre *The Grapes of Wrath* et ce que nous regroupons sous l'appellation de récit de la route. Mais nous allons voir que le travail de distanciation du road novel et du road movie vis-à-vis d'un récit d'errance antérieur, tel que nous venons de le mettre en évidence, s'accompagne aussi d'une forme d'édulcoration. Ceci est particulièrement manifeste si l'on s'intéresse aux motivations qui président au départ des personnages et aux circonstances mêmes du voyage entrepris.

II. Le récit de la route : un exil inversé

S'ils relèvent manifestement du récit de conquête, avec leur portrait de ces « hordes de barbares » convoitant les terres fertiles de Californie, le texte de Steinbeck et son adaptation cinématographique se font concomitamment les dénonciateurs de la situation tragique que connaissent les métayers du Middle West en cette période de Grande Dépression. En effet, ce n'est pas simplement par goût de l'aventure ou du pouvoir que les Joad et leurs semblables se délestent de leurs possessions pour entreprendre un périple aussi dangereux qu'incertain. Leur incapacité à répondre aux exigences de plus en plus pressantes de banquiers inflexibles les amène à rechercher ailleurs un havre de paix. C'est donc poussées par la misère que les caravanes de fermiers empruntent la route 66 après avoir coupé, non sans regrets, leurs dernières attaches, et leur nomadisme s'apparente de ce fait à un exil forcé[494]. La migration de ces représentants du peuple résulte ainsi de leur incapacité à subvenir à leurs propres besoins et à ceux de leur famille, et procède pour eux d'une question de survie. Or, l'errance dépeinte dans le road novel et le road movie serait, à notre avis, d'un autre ordre. Nous allons voir en effet que c'est précisément cette notion de nécessité et de contrainte extérieure qui fait défaut aux héros de la route. Le plus souvent, ces derniers prennent le volant par défi ou par jeu, comme pour se distraire d'une vie rongée par une forme d'ennui existentiel, et, tandis que les Joad n'aspirent qu'à un peu de répit dans leur lutte permanente pour la préservation de leur intégrité physique, ils se livrent au frisson d'un danger librement consenti. Il est ainsi possible de repérer, dans les causes mêmes de l'errance et son déroulement, un élément de distinction fondamental entre le road novel et le road movie, d'une part, et ce que nous pourrions appeler le récit d'exil, dont

[494] Le Larousse définit l'exil comme suit : « Situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie » ou encore : « Situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre. » http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/32134. Par exil, nous entendons donc mettre en évidence le caractère obligatoire du départ : la migration des personnages est indépendante de leur volonté mais résulte de circonstances et de contraintes extérieures.

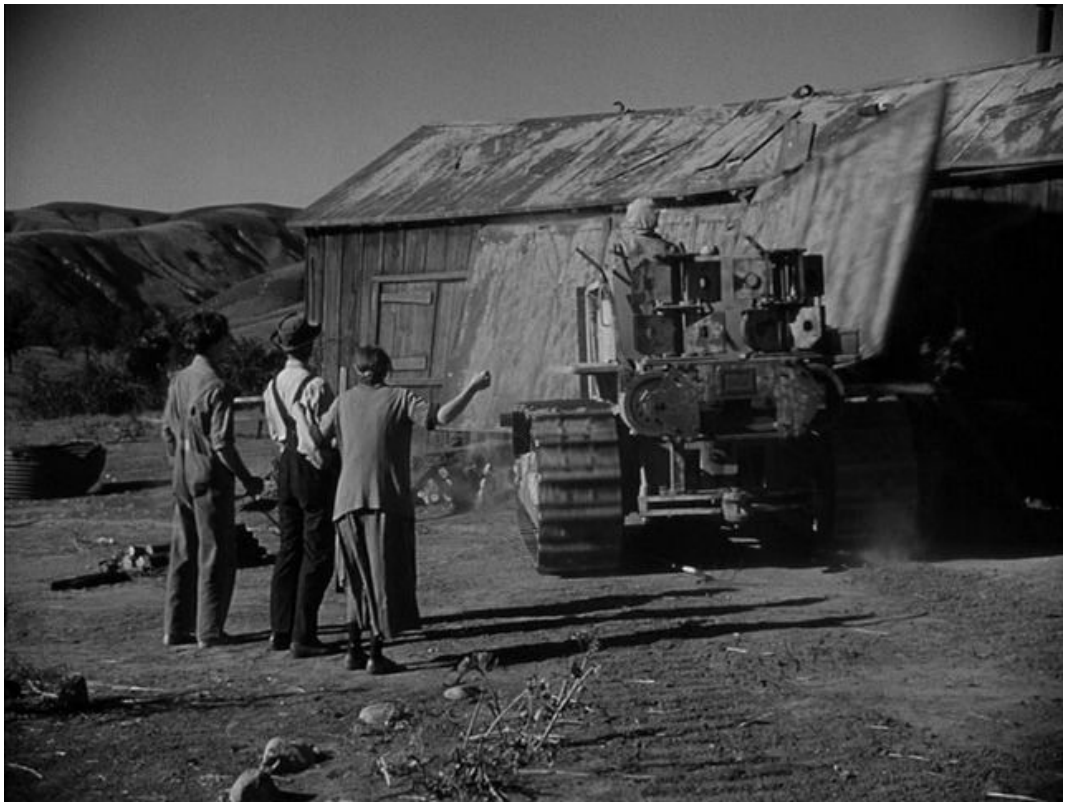
l'œuvre de Steinbeck et de Ford serait emblématique. Le récit de la route pourrait alors se comprendre comme la peinture d'un exil à rebours, comme un « contre-exil ».

A. Les causes de l'errance : la contrainte extérieure et la contrainte intérieure

1. *The Grapes of Wrath* ou le récit d'exil : un nomadisme forcé

Les personnages de *The Grapes of Wrath*, nous avons eu maintes fois l'occasion de le rappeler, évoluent dans le contexte particulier de cette période de crise économique que représente la Grande Dépression. Le climat d'insécurité alimentaire affecte une frange importante de la population et suffirait en soi à pousser à l'exil les moins bien nantis. Mais c'est véritablement l'arrivée massive de caterpillars envoyés par les grands propriétaires fonciers qui sonne l'heure du départ (Fig. 9).

Figure 9 : photogramme extrait de *The Grapes of Wrath*, John Ford



La migration des Joad et de leurs semblables résulte alors le plus souvent de l'intervention d'une force extérieure, qui entraîne l'anéantissement de la demeure familiale et interdit toute marche arrière :

> The tenant sat in his doorway, and the driver thundered his engine and started off […]. Across the dooryard the tractor cut, and the hard, foot-beaten ground was seeded field, and the tractor cut through again ; the uncut space was ten feet wide. And back he came. The iron guard bit into the house-corner, crumbled the wall, and wrenched the little house from its foundation so that it fell sideways, crushed like a bug[495].

Expulsés des terres qu'ils cultivent depuis plusieurs générations, les Joad se voient sommés d'embrasser un mode de vie nomade, dans l'attente de trouver un nouvel endroit où s'installer. L'errance n'est donc jamais présentée comme un idéal d'existence, mais apparaît plutôt comme l'expression d'une défaite et de l'incapacité des petites gens à résister à la charge des puissants. De fait, les Joad sont des sédentaires dans l'âme, comme ils aiment parfois à le rappeler : « Pa spoke generally to the circle. "It's dirt hard for folks to tear up an' go. Folks like us that had our place. We ain't shif'less. Till we got tractored off, we wa people with a farm"[496]. » Le nomadisme, résultant ici d'une oppression, ne doit durer qu'un temps, et la famille n'aspire au fond qu'à recommencer sa vie en Californie qui, avec ses vergers à perte de vue, lui tient lieu de jardin d'Éden : « Maybe we can start again, in the new rich land – in California, where the fruit grows. We'll start over[497]. » Un contexte économique et social particulièrement funeste est donc à l'origine de cette migration de masse qui affecte plusieurs centaines de milliers de « Okies », alors contraints de se frayer un chemin dans une société d'accueil, dont ils troublent l'équilibre et qui leur est manifestement hostile. En ce sens, il est possible de considérer l'œuvre de Steinbeck et de Ford comme un récit d'exil.

Si nous avons insisté, dans de précédents développements, sur le caractère collectif de l'aventure dépeinte dans *The Grapes of Wrath*, il est cependant possible d'envisager

---

[495] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 250.
[496] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 410.
[497] *Ibid*., p. 302.

l'existence d'un récit d'exil se concentrant sur un parcours purement individuel. Nous pourrions, par exemple, évoquer le film *America, America* d'Elia Kazan (1963), qui présente le périple d'un jeune habitant d'Anatolie, témoin des oppressions dont sont victimes les Arméniens de son village au début du 20e siècle. Il se décide alors à fuir les violences orchestrées par les Turcs pour gagner New York afin de s'y réfugier. On retrouve, dans l'itinéraire suivi par ce personnage, quelque chose de l'urgence qui caractérise la situation des Joad. Comme eux, il est prêt à braver tous les dangers et à accepter toutes les humiliations dans l'espoir d'atteindre un jour cette Amérique mythique et salvatrice. Des conditions d'existence misérables (il est un simple livreur de glace et subit quotidiennement les contrôles et les vexations de l'autorité turque) couplées aux horreurs dont ses proches ont été victimes (le massacre perpétré dans son village, qui laisse entrevoir le génocide dont seront systématiquement victimes les Arméniens dès 1915) l'amènent à partir seul en quête d'une terre d'asile.

Ainsi, l'existence de conditions économiques ou politiques extrêmement préjudiciables devient l'élément déclencheur de l'errance dans ces œuvres littéraires ou cinématographiques que nous considérons comme des récits d'exil. Or, nous allons voir qu'il n'en va pas de même dans le road novel et le road movie, dont l'intrigue se déroule le plus souvent dans des pays connaissant une situation de stabilité à l'intérieur de leurs propres frontières et met en scène des personnages relativement épargnés par la misère. Leur nomadisme n'est plus alors motivé par un climat menaçant affectant l'ensemble de la société dans laquelle ils vivent, mais au contraire par une sorte d'impulsion trouvant sa source dans une insatisfaction existentielle : les héros de la route semblent en effet obéir à un besoin impérieux qui ne leur est pas imposé de l'extérieur, mais qui s'origine dans les profondeurs de leur être et qui pourrait s'apparenter à ce que Freud désigne comme étant le principe de plaisir.

2. L'errance dans le récit de la route : célébration du principe de plaisir

Nous avons vu précédemment que les héros de la route éprouvent certaines difficultés à se satisfaire de la vie rangée dans laquelle ils ont progressivement sombré au fil des années.

Ces personnages aspirent alors à mettre leurs obligations sociales et familiales de côté afin d'entreprendre un périple à travers lequel ils pourront donner libre cours à leurs envies. Ainsi, l'héroïne d'*Alice Doesn't Live Here Anymore* s'adonne enfin à sa passion pour la chanson après le décès de son mari, entraînant son fils avec elle de motel en motel ; la jeune aveugle de *Erbsen auf Halb Sechs* abandonne son fiancé et se livre sans mesure à son amour naissant pour le metteur en scène auquel elle sert de guide ; le héros d'*Into the Wild* renonce à la carrière que ses parents avaient tracée pour lui afin d'adopter un mode de vie plus conforme à son idée de la nature, etc. Les exemples de ce type abondent et permettent de traduire l'importance accordée à l'immédiateté du désir : désormais, l'existence des personnages de road novels et de road movies se cantonne à un « ici et maintenant ». Or, en se délestant de leurs responsabilités pour jouir du moment présent, les héros de la route se livrent tout entier à ce que Freud désigne comme étant le principe de plaisir (ou *Lustprinzip*), qui se trouve au fondement même de notre psychisme et dont le mécanisme s'explique comme suit :

> Nous savons notamment que notre appareil psychique cherche tout naturellement, et en vertu de sa constitution même, à se conformer au principe du plaisir, mais qu'en présence des difficultés ayant leur source dans le monde extérieur, son affirmation pure et simple, et en toutes circonstances, se révèle comme impossible, comme dangereuse même pour la conservation de l'organisme. Sous l'influence de l'instinct de conservation du moi, le principe du plaisir s'efface et cède la place au principe de la réalité qui fait que, sans renoncer au but final que constitue le plaisir, nous consentons à en différer la réalisation, à ne pas profiter de certaines possibilités qui s'offrent à nous de hâter celle-ci, à supporter même, à la faveur du long détour que nous empruntons pour arriver au plaisir, un déplaisir momentané[498].

En d'autres termes, la recherche du plaisir vers laquelle nous sommes entièrement tournés s'avère parfois risquée et peut-être contrariée par la présence d'éléments extérieurs. Notre instinct de survie nous dicte alors de délaisser momentanément notre quête du plaisir afin d'assurer notre sécurité. C'est la raison pour laquelle nous acceptons de nous soumettre à certaines obligations (par exemple, travailler plutôt que de flâner) et nous nous imposons un

---

[498] Sigmung Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, [1920], trad. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1968, p. 7-42, édition en ligne réalisée par Gemma Paquet : www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p. 9-10.

certain désagrément qui devient supportable dans la mesure où il doit nous éviter un danger, maintenir notre conservation et seulement différer la concrétisation d'un désir. C'est ce que l'on entend ici par principe de réalité. Or, c'est justement l'idée d'une renonciation, même provisoire, au plaisir qui devient insupportable aux yeux des personnages de road novels et de road movies. De fait, les héros de la route ne parviennent plus à se contenter de promesses de jouissance et cherchent l'assouvissement instantané de tous leurs penchants, même si ceux-ci s'avèrent potentiellement périlleux pour leur propre survie. Ainsi par exemple, les personnages d'*On the Road* ont, semble-t-il, érigé le principe de plaisir en art de vivre. Leur comportement n'est plus déterminé par leur raison, mais régi par leurs pulsions, comme nous le constatons dans ce court extrait, pourtant très éloquent, alors que Dean se trouve au volant de son automobile :

> This was when Dean started telling his life story and when, beyond Mobile, he came upon an obstruction of wrangling cars at a crossroads and instead of slipping around them just balled right through the driveway of the gas station and went right on without relaxing his steady continental seventy. We left gaping faces behind us[499].

Dans une telle situation, les règles de sécurité et de courtoisie auraient exigé de la part du personnage un peu de patience. Mais plutôt que d'attendre sagement que la circulation ne se rétablisse, Dean prend le risque de provoquer un accident en adoptant une trajectoire fantaisiste. Manifestement, le jeune homme refuse de différer la satisfaction de son désir (celui de se mouvoir à tout prix), même s'il doit, pour cela, se mettre en danger et risquer la vie d'autrui. Il ressemble, par ce geste, à un petit garçon capricieux, ce qui n'a rien d'étonnant, car, comme le rappelle Freud, le refus du principe de réalité ramène en quelque sorte les individus au stade de l'enfance :

> Le malade doit renoncer seulement aux satisfactions qui sont immanquablement suivies d'un dommage, il doit se priver pour un temps seulement, il doit apprendre à échanger le gain de plaisir immédiat contre un autre mieux assuré, même s'il est différé. Ou bien, en d'autres termes, il doit, sous la conduite du médecin, accomplir

---

[499] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 241.

> cette progression du principe de plaisir au principe de réalité, par laquelle l'homme mûr se distingue de l'enfant[500].

Il arrive que cette régression infantile affectant les héros de la route s'exprime visuellement dans les œuvres à l'étude, comme, par exemple, dans la séquence d'ouverture de *Paris, Texas*, dont nous avons précisé plus haut qu'elle s'apparentait à une résurrection. Travis, qui vient d'errer pendant des jours dans le désert dans un état d'hébétude, doit réapprendre la vie en société, et c'est son frère Walt qui veille à sa ré-éducation : avec une infinie tendresse, il chausse, transporte et répond aux caprices d'un homme qui n'est manifestement plus en mesure de s'occuper de lui-même.

Quoique observable dans l'ensemble des œuvres de notre corpus, la prévalence du principe de plaisir est encore plus manifeste dans les récits de la route mâtinés d'une intrigue criminelle. Les personnages y sont amenés à commettre, comme par défi, une infraction ou une série d'infractions qui les contraint, certes, à une fuite perpétuelle et sans retour, mais qui présente pour les malfrats des vertus euphorisantes irrésistibles. Ainsi, c'est à la suite d'un pari que Kowalski, dans *Vanishing Point*, excède les limites de vitesse et pulvérise tous les barrages de police. L'errance meurtrière des personnages de *Natural Born Killers* trouve sa source dans le jeu et la provocation, et c'est l'impatience qui pousse l'héroïne de *The Sugarland Express* à organiser l'évasion de son époux afin de récupérer la garde de leurs enfants, confiés aux services sociaux depuis l'incarcération du jeune père de famille. Cette incapacité des héros de la route à se conformer à la loi est très symptomatique de leur refus du principe de réalité : entièrement soumis à leurs envies, ils se laissent entraîner dans des situations potentiellement dévastatrices pour jouir de l'instant présent, sans mesurer pleinement les conséquences de leurs actes. Ainsi, par exemple, les personnages de *The Sugarland Express* auraient pu, s'ils l'avaient voulu, patienter 3 mois supplémentaires jusqu'à la libération du jeune homme avant d'entreprendre des démarches légales afin de récupérer la garde de leurs enfants ; l'évasion n'était donc qu'une option risquée, parmi un éventail d'alternatives plus raisonnables. Un crime en entraînant un autre,

---

[500] Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p 140.

c'est finalement la mort qui attend le jeune couple à l'issue de la cavale. Le récit de *The Sugarland Express* (dont le titre renvoie d'ailleurs à une certaine idée de l'enfance) illustre ainsi parfaitement les propos de Freud exposés précédemment, selon lesquels l'effacement du principe de réalité au profit du principe de plaisir peut s'avérer funeste pour l'individu qui s'y soumet.

Ainsi, alors que les Joad et leurs semblables abandonnent leur foyer contraints et forcés, dans un contexte économique et politique extrêmement défavorable, le nomadisme des héros de la route apparaît comme la manifestation d'un choix délibéré : celui de se soumettre au principe de plaisir, au mépris de la menace que cela représente parfois pour leur propre personne. De fait, quoique volontaire, l'errance des héros de road novels et de road movies n'est pas exempte de dangers : nous avons vu que pour certains d'entre eux (Kowalski, Thelma et Louise, le couple du film de Spielberg, etc.), la mort est la seule issue possible, et l'errance comporte son lot de désagréments (panne, vol, etc.). Cependant, le rapport au danger et à l'inconfort diffère d'un type de récit à l'autre et permet là encore de tracer une ligne de partage entre ces deux formes.

B. Un rapport inversé à l'inconfort et au danger

Si les personnages de road novel et de road movie prennent la route de leur propre chef, sans faire l'objet de pression autre que celle de leur propre désir, le danger et l'inconfort n'en représentent pas moins des éléments fondamentaux de leur périple : nous venons de voir que leur parcours, généralement semé d'embûches (mauvaises rencontres, ennuis mécaniques, etc.), pouvait connaître une issue fatale, notamment dans les récits hybrides mâtinés de films de gangsters, qui s'achèvent le plus souvent dans le sang (voir *Dirty Mary, Crazy Larry*, *Vanishing Point*, *Thelma and Louise*, etc.). Cependant, loin d'effaroucher les héros de la route, le facteur risque devient un élément éminemment attractif, car la décharge d'adrénaline provoquée par une course poursuite ou toute autre confrontation à une forme d'insécurité contribue à insuffler un peu de vie dans une existence terne et sans éclat. Ainsi par exemple, si Thelma, dans le film de Ridley Scott, procède au pillage d'une station-service, c'est, pensons-nous, autant pour réunir l'argent

nécessaire à la cavale que pour assouvir son propre fantasme de transgression. Tout en pointant son revolver sur l'employé de la boutique, elle répète avec application le petit laïus appris auprès de J.D., l'autostoppeur avec lequel elle a eu une brève liaison, et s'échappe avec le butin dans un mouvement d'exaltation, visiblement satisfaite de sa prestation. La fuite des deux femmes se mue ainsi progressivement en parcours ludique, émaillé de gestes plutôt incongrus dans les circonstances (elles enferment un policier dans le coffre de sa voiture après lui avoir dérobé ses lunettes de soleil, ou incendient le camion d'un routier misogyne par pure provocation), mais qui participent de cette recherche de jouissance caractérisant les personnages de road novels et de road movies.

Cette perspective diffère totalement de la peinture de l'errance qui est offerte dans un ouvrage tel que *The Grapes of Wrath* : l'auteur y insiste davantage sur les désagréments représentés par les incidents de parcours que sur leur aspect jubilatoire. Par exemple, le manque de confort constitue, pour les Joad, un inconvénient majeur : ainsi, on se relaie dans la cabine du camion pour se remettre des courbatures développées dans la remorque. Alors qu'elle vient d'accompagner l'agonie de la grand-mère, Ma supplie Tom de prendre place à ses côtés à l'avant du véhicule afin de reprendre quelques forces : « Can – Can I set up front ? I don' wanna go back there no more – I'm tar'd. I'm awful tar'd[501]. » Les repas sont expédiés à la va-vite (Ma se réjouit, lors de leur premier arrêt dans un camp, d'être enfin en mesure de cuisiner un repas digne de ce nom), et on se lave avec difficulté, les pompistes répugnant souvent à mettre leur accès à l'eau courante à la disposition des voyageurs. Le trajet représente donc une épreuve pour ces petits paysans déracinés, qui ressentent dans leur corps chaque kilomètre parcouru. L'entassement de la famille dans un espace aussi réduit que celui du camion occasionne également une promiscuité pesante et parfois malsaine : c'est ainsi que Rosasharn et Connie s'étreignent dans le fond de la remorque, à quelques centimètres de leur grand-mère mourante :

> Connie loosened a blanket from the load and covered himself and Rose of Sharon with it, and in the heat they struggled together, and held their breaths. And after a

[501] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 454.

> time Connie threw off the blanket and the hot tunneling wind felt cool on their wet bodies. On the back of the truck Ma lay on the mattress beside Granma, and she could not see with her eyes, but she could feel the struggling body and the struggling heart ; and the sobbing breath was in her ear[502].

La jeune femme en conçoit plus tard une grande culpabilité (« She was a-dyin' right when we…[503] », s'exclame-t-elle devant son fiancé), qui contraste fortement avec la joyeuse proximité charnelle des héros d'*On the Road*. En effet, il arrive que Dean et Marylou s'enlacent sans pudeur sur la banquette arrière, tandis que Sal conduit l'automobile sur le chemin de la Californie : « Dean insisted I drive thru Baltimore for traffic practice ; that was allright except he and Marylou insisted on steering while they kissed and fooled around. It was crazy ; the radio was on fullblast[504]. » Ici, les manifestations amoureuses des jeunes gens pimentent l'expédition et participent de l'atmosphère de folie tant recherchée par Sal – même s'il doit éprouver, ce faisant, un brin de jalousie.

À l'instar du périple des Joad, le voyage narré dans le road novel et le road movie comporte son lot de difficultés matérielles, mais les personnages semblent s'en accommoder et même en retirer un certain plaisir. Les ennuis mécaniques, dont nous avons dit qu'ils constituaient un passage obligé du récit de la route, sont souvent perçus comme des occasions de sympathiser avec d'autres vagabonds ou les habitants des communes traversées : à la suite d'un problème de freins qui aurait pu lui coûter la vie, Alvin Straight, le principal protagoniste du film de David Lynch, est pris en charge par une famille accueillante, le temps des réparations. Nous avons parlé également de la scène de la forge dans *Easy Rider*, au cours de laquelle les deux motards partagent le repas d'authentiques cow-boys après avoir changé le pneu de leur Harley défaillante, tandis que le couple mère-fils de *Transamerica* est pris en stop par un indien après le vol de leur automobile, et l'on sent se dessiner les prémisses d'une histoire d'amour entre l'héroïne et leur sauveur. Les petits incidents de parcours donnent ainsi lieu à des rencontres enrichissantes pour les héros de la route, sans avoir de répercussions funestes sur le déroulement de l'expédition. En

---

[502] *Ibid*., p. 450.
[503] *Ibid*., p. 454.
[504] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 236.

revanche, loin de représenter d'amusantes anecdotes de voyage, les difficultés rencontrées par les protagonistes de *The Grapes of Wrath* sont autant d'obstacles à leur propre survie : un pneu crevé, et c'est l'expédition tout entière qui peut prendre une tournure dramatique. Alors qu'ils bivouaquent le long de la route 66, les Joad se lient d'amitié avec une autre famille restée en rade à la suite d'un incident mécanique. Partis du Kansas trois semaines auparavant, les Wilson sont tombés en panne, et, incapables de procéder aux réparations, ils ont dû s'immobiliser, dans l'attente d'un miracle, jusqu'à épuisement de leur provisions. Les Joad ne sont pas insensibles à l'infortune de cette famille qui leur ressemble. Aussi se proposent-ils de réparer le camion des Wilson et d'effectuer le voyage en leur compagnie. Mais l'association est de courte durée : les Wilson doivent renoncer à reprendre la route peu après le passage de la frontière de l'Arizona, en raison de l'état de santé alarmant de l'un des leurs. À regret, les Joad n'ont pas d'autre choix que de les laisser à leur triste sort et de poursuivre leur chemin jusqu'en Californie. Sans travail, sans argent et sans possibilité de se mouvoir, les Wilson semblent promis à une mort prochaine.

Le moindre incident de parcours peut donc se révéler fatal pour les personnages du roman de Steinbeck, et cette perspective, loin d'éveiller le sentiment de jouissance qui anime parfois les héros de la route, apparaît davantage ici comme une source d'angoisse insurmontable. Comment, dans ces circonstances, s'abandonner à l'ivresse du voyage, lorsque ses besoins les plus pressants ne sont même pas comblés ? La notion d'insécurité matérielle nous semble ainsi devoir entrer en ligne de compte dans la différenciation entre des œuvres telles que *The Grapes of Wrath* et les récits de la route au sens où nous l'entendons, et à ce titre, il pourrait être intéressant de mobiliser le concept de hiérarchie des besoins développé par Maslow. Nous allons voir en effet que, contrairement aux récits d'exil, qui semblent se conformer plus ou moins fidèlement au modèle développé par le psychologue, les œuvres de la route procèdent à une réorganisation de la pyramide des besoins telle que nous la connaissons.

C. Une réorganisation de la hiérarchie des besoins

Dans un article de 1943 intitulé « A Theory of Human Motivation », Maslow identifie 5 types de besoins qu'il classe par ordre de priorité, leur hiérarchisation pouvant être présentée sous la forme d'une pyramide. Pour rappeler brièvement la répartition proposée, les besoins physiologiques (« physiological needs ») apparaissent donc en premier lieu et constituent la base de la pyramide. Il s'agit de besoins vitaux (respirer, boire, manger, dormir, etc.) qui, s'ils ne sont pas comblés, entraînent la mort du sujet à plus ou moins brève échéance. Le besoin de sécurité (« safety needs ») occupe le deuxième niveau de la pyramide et amène les individus à rechercher une forme de stabilité parfois marquée par une certaine routine. Lorsqu'on parvient à répondre à ces exigences, on atteint le troisième niveau de la pyramide (« love needs »), qui correspond au besoin affectif d'appartenance. Il s'agit ici d'obtenir la reconnaissance et l'amour de son entourage, et cette étape précède le quatrième niveau, le besoin d'estime personnelle (« esteem need »). À ce stade, le sujet cherche à se réaliser dans une activité de travail ou de loisir, ce qui permet d'aboutir, ultimement, à la cinquième catégorie de besoins identifiée, qui correspond à la recherche d'épanouissement personnel (« need for self-actualisation »). Selon le modèle élaboré par Maslow, on ne peut parvenir au sommet de la pyramide sans avoir au préalable comblé les besoins définis par les quatre niveaux précédents : « Human needs arrange themselves in hierarchies of pre-potency. That is to say, the appearance of one need usually rests on the prior satisfaction of another, more pre-potent need[505]. »

La théorie de Maslow a depuis fait l'objet de nombreuses remises en question de la part de chercheurs, qui lui reprochent notamment son caractère normatif ou contestent les catégories de besoins identifiées par le psychologue. L'auteur admet lui-même la rigidité du cadre qu'il expose, et il apporte un certain nombre de nuances à son propos au sein de l'article en question, expliquant par exemple qu'il n'est pas toujours nécessaire de satisfaire

---

[505] Abraham Maslow, « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, n° 50, 1943, p. 370-396 (en ligne : http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm).

entièrement un niveau avant de prétendre au suivant[506]. Notre objet n'est pas ici d'énumérer l'ensemble des incomplétudes et approximations de la théorie de Maslow, ou d'en produire une analyse critique. Cependant, quelles que soient les limites de ce modèle, il nous paraît présenter un certain intérêt dans le cadre de notre étude, dans la mesure où il permet de mettre en évidence le caractère atypique du récit de la route dans le vaste corpus des œuvres de l'errance. En effet, alors que la recherche de satisfaction des besoins représentée dans la plupart des récits reposant sur la relation d'un voyage semble répondre plus ou moins scrupuleusement au schéma pyramidal présenté par Maslow, nous assistons, à travers le road novel et le road movie, à une réorganisation et même à un renversement de la hiérarchie qui nous semble particulièrement significatif.

Comme nous venons de le mettre au jour, les protagonistes de *The Grapes of Wrath* peinent à assouvir leurs besoins les plus basiques et à compléter le premier niveau de la pyramide ainsi identifié. La faim tenaille les Joad en permanence, et les maigres salaires récoltés ne suffisent pas à se procurer les denrées nécessaires : « Tom swallowed the last of his bread. "Got any more, Ma ?" "No", she said. "That's all. You made a dollar, an' that's a dollar's worth". […] "I ain't full", said Tom[507]. » Dépossédée de sa maison, la famille ne connaît depuis lors que des abris de fortune, de moins en moins sûrs : le camion et la tente que l'on déploie à chaque étape, puis les cabanes répugnantes dans lesquelles les propriétaires terriens parquent leurs ouvriers agricoles, et enfin le wagon désaffecté qui menace d'être emporté par les eaux dans les dernières pages du roman. La sécurité de ces petits paysans est donc passablement compromise, et le roman s'achève dans l'incertitude la plus complète, puisque les quelques survivants du déluge se retrouvent dépourvus de toit. L'errance des Joad s'apparente donc à une lutte permanente pour la survie, à une tentative désespérée de parvenir à dépasser cet état de précarité qui est devenu leur quotidien depuis

---

[506] Ainsi écrit-il par exemple : « So far, our theoretical discussion may have given the impression that these five sets of needs are somehow in a step-wise, all-or-none relationships to each other. We have spoken in such terms as the following: "If one need is satisfied, then another emerges." This statement might give the false impression that a need must be satisfied 100 per cent before the next need emerges. In actual fact, most members of our society who are normal, are partially satisfied in all their basic needs and partially unsatisfied in all their basic needs at the same time. » Abraham Maslow, p. 388.

[507] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 613.

qu'ils ont été chassés de chez eux. Si le clan constitue un cadre affectif solide, soutenant Tom alors qu'il est recherché par la police, la structure familiale se délite cependant, avec la mort successive des deux ancêtres, puis la disparition du fiancé de Rosasharn – qui semble vouer à l'échec toute forme de relation amoureuse – et le décès consécutif de l'enfant que portait la jeune femme. La précarité vient ainsi contrecarrer l'actualisation du besoin d'amour, qui constitue le troisième niveau défini par Maslow. Préoccupés uniquement de leur situation matérielle, les membres de la famille Joad en viennent même parfois à aller à l'encontre de leurs principes moraux, comme lorsqu'ils offrent leurs services à un propriétaire terrien et brisent de ce fait la grève des cueilleurs de pêches. D'abord inconscients de la portée de leur acte, ils ne consentent pas moins à travailler pour un salaire de misère, car cela représente leur seule chance de survie. Et s'ils quittent l'exploitation agricole deux jours après leur arrivée, c'est essentiellement pour protéger Tom de possibles représailles (puisqu'il vient de se rendre coupable de meurtre), et non dans un geste de solidarité envers les autres travailleurs. Ainsi, la nécessité de manger vient contrarier la recherche d'estime de soi et des autres. Tom constitue une exception notable dans la famille, dans la mesure où les nombreuses scènes de misère dont il est le témoin privilégié l'amènent à former le projet de défendre les travailleurs au péril de sa propre vie. Maslow fait d'ailleurs mention de cette catégorie d'individus qui semblent échapper à la rigueur de son modèle, et dont Tom Joad est le parfait exemple : « Perhaps more important than all these exceptions are the ones that involve ideals, high social standards, high values and the like. With such values people become martyrs ; they give up everything for the sake of a particular ideal, or value[508]. » Dans le cas de Tom et de ceux que le psychologue réunit sous l'appellation de « martyrs », le besoin de justice est tellement vital qu'il semble ainsi prendre le pas sur la nécessité de pourvoir à sa propre sécurité. Mais dans l'ensemble, les aspirations des protagonistes de *The Grapes of Wrath* se conforment au schéma de la hiérarchisation des besoins proposée par Maslow, et regrettablement, la famille Joad peine à se maintenir au premier niveau de la pyramide.

---

[508] Abraham Maslow, p. 387.

Cette tentative d'élévation de la part de personnages confrontés à une situation d'insécurité permanente apparente l'œuvre de Steinbeck et de Ford au roman picaresque, qui fait son apparition dans la littérature espagnole à partir du milieu du 16e siècle. Selon toute vraisemblance, le terme *picaro* proviendrait directement du verbe espagnol *picar* que l'on pourrait traduire par « piquer », « picorer ». Le picaro est alors initialement celui qui vole : le gueux, le brigand, et répond à la définition suivante, empruntée à M. Molho : « Sont picanos ou picaros les vagabonds, maraudeurs et griveleurs, qui vivent sur le pays et grouillent autour des gens de bien, à l'affût d'une aumône ou d'un méfait à commettre[509]. » Dès les origines de ce type de récit, on retrouve un personnage de mendiant aspirant à une certaine ascension sociale et qui finit, à l'issue d'une série de mésaventures, par embrasser une profession relativement respectable. Ainsi, *La vie de Lazarillo de Tormès*, premier opus méritant l'appellation de roman picaresque, relate les épreuves rencontrées par un jeune garçon d'abord confié à un aveugle auquel il doit servir de guide, mais qui, devant l'avarice de ce dernier, se voit contraint de chercher le soutien d'un nouveau maître. Les différents épisodes qui constituent le récit consistent en la description des astuces déployées par le jeune garçon pour parvenir à se procurer la nourriture qui lui fait cruellement défaut et à tromper la vigilance de ses protecteurs successifs. L'auteur conte ainsi la façon dont Lazarillo est parvenu à dérober une appétissante saucisse au nez et à la barbe de l'aveugle (« […] entraîné par l'odeur savoureuse de la saucisse […] sans réfléchir à ce qui pourrait m'arriver, refoulant toute crainte pour satisfaire mon désir, pendant que l'aveugle tirait son argent de sa bourse, je retirai la saucisse de la broche et , en un tournemain, je mis à sa place le navet[510] »). Plus tard, il expose la ruse du garçon qui lui a permis de grignoter des jours durant les petits pains du prêtre au service duquel il se trouvait tout en faisant croire qu'il s'agissait là de l'œuvre des souris. La vie de Lazarillo est donc une lutte permanente pour la survie, comme en attestent ces diverses réflexions : « Bref, je crevais de faim[511] » ou encore : « Au bout de trois semaines passées avec lui, je tombai dans un tel état de

---

[509] M. Molho, *Romans picaresques espagnols* (préface), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968.
[510] *La vie de Lazarillo de Tormès*, p. 113.
[511] *Ibid*., p. 125.

faiblesse que je ne pouvais plus, tellement j'avais faim, me tenir sur mes jambes. Je me vis clairement aller droit au tombeau[512]. » Finalement, après bien des tracas, et dans un dénouement accéléré, Lazarillo parvient à acquérir une place tout à fait honorable dans la société : « Grâce à l'aide de certains seigneurs de mes amis, toutes les peines et les misères que j'avais jusqu'alors endurées furent récompensées : j'obtins, ce à quoi je prétendais, une charge royale ; hors de là, en effet, nul ne peut prospérer[513]. » Et le jeune homme conclut le récit de sa vie par un constat empreint d'une réelle autosatisfaction : « En ce temps-là, j'étais en pleine prospérité, au comble de toute bonne fortune[514]. » Ainsi, la structure du roman picaresque est elle aussi à mettre en relation avec la pyramide de Maslow, dont elle suit de façon plus ou moins linéaire la progression : parti de rien, un jeune crève-la-faim parvient à l'issue du récit à s'assurer une certaine sécurité matérielle et à fonder une famille, tout en jouissant d'un titre honorifique qui lui assure une forme d'assise sociale[515].

Il est à noter que l'aspiration des personnages à l'assouvissement de besoins de plus en plus complexes, si déterminante dans *The Grapes of Wrath* et dans le roman picaresque, permet également de caractériser le Bildungsroman, à ceci près que les personnages représentés dans cette forme littéraire sont issus de milieux plutôt privilégiés, la quête prenant d'emblée une autre tournure. Ainsi, il est établi que Wilhelm Meister appartient à une riche famille :

> Le vieux Meister, sitôt après la mort de son père, avait converti en espères sonnantes une précieuse collection de tableaux, dessins, gravures et antiquités, avait transformé sa maison de fond en comble et renouvelé son mobilier selon le goût du jour, et avait fait valoir le reste de sa fortune par tous les moyens possibles. […] Mais le vieux Meister n'avait pas de plus grand désir que de donner à son fils les attributs et les qualités dont il se sentait démuni, et de laisser à ses enfants des richesses dont la possession représentait pour lui le bien suprême[516].

---

[512] *Ibid*., p. 127.
[513] *Ibid*., p. 223.
[514] *Ibid*., p. 227.
[515] Cependant, la réussite du picaro finit par plafonner : les infidélités probables de l'épouse de Lazarillo tempèrent sa réussite et l'empêchent de parvenir à la respectabilité absolue à laquelle il aspire.
[516] Johann Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhlem Meister*, p. 73-74.

Si le jeune Wilhelm n'a pas à lutter pour sa survie en raison de ses origines sociales aisées, on n'en retrouve pas moins chez lui un désir d'ascension qui serait ici de l'ordre d'une élévation spirituelle, marquée tout d'abord par la découverte de l'amour vrai en la personne de Nathalie, puis par la concrétisation de son projet théâtral et, ultimement, par son introduction dans la confrérie secrète appelée la Société de la tour (ce qui l'amène à atteindre l'ultime échelon de la hiérarchie proposée). Le roman présente là encore une certaine conformité avec le schéma pyramidal esquissé par Maslow (même si les trois quêtes s'entreprennent de façon simultanée), dans la mesure où il apparaît qu'une fois comblés les besoins de base (se nourrir, se loger, etc.), il devient possible pour l'individu de se consacrer à la pleine réalisation de son accomplissement personnel[517].

The Grapes of Wrath, dont le récit s'attache aux pas d'un petit groupe de paysans en exil, est ainsi à mettre en relation, dans sa structure, avec le roman picaresque et le Bildungsroman. L'errance des personnages y est motivée par un désir d'ascension sociale, conforme au schéma pyramidal proposé par Maslow : même si les catégories définies par le psychologue en viennent parfois à se chevaucher dans les différents textes envisagés, la satisfaction des besoins primaires y apparaît comme la condition sine qua non à l'atteinte d'aspirations plus élevées. Or, nous allons voir que cette hiérarchisation des besoins est considérablement malmenée dans l'ensemble des œuvres de la route qui constituent notre corpus d'étude.

Il est intéressant de constater qu'alors que les Joad sont jetés sur les routes en raison de la crise économique qui sévit à grandeur du continent américain, les personnages de road novel et de road movie ne semblent pas confrontés aux mêmes difficultés matérielles et jouissent d'un statut social relativement privilégié, qui, sans les mettre au niveau d'un Wilhelm Meister, leur assure une certaine aisance. De fait, Morris Dickstein remarque, au détour de son analyse de l'histoire du roman américain contemporain, ce glissement de l'errance économique vers une errance de type « identitaire » :

---

[517] Le roman de chevalerie repose également sur ce schéma, puisque les héros chevaliers n'ont de cesse que d'accomplir différentes prouesses afin de jouir d'une certaine renommée et de l'amour de leur belle.

> Though *On the Road* seemingly turned his back on the world of marriage, families, and jobs, it was very much in tune with the new mobility that peace and prosperity afford to many Americans in the 1950s. The jobless, penniless drifters of the Depression were turning into the white-collar transients of the postwar world[518].

Et plus loin, il précise : « In Kerouac's work, going on the road is less a matter of economic need, as it had been during the Depression, more a myth of rebirth, as in literary and religious parables[519]. » Ainsi, le voyage entrepris par les personnages de road novels et de road movies ne trouve plus sa source dans des difficultés d'ordre matériel, comme ce pouvait être le cas dans le roman picaresque ou les récits de la Grande Dépression. Au contraire, nous pourrions avancer que c'est peut-être l'excès de confort et la surabondance inhérents aux sociétés occidentales au lendemain Seconde Guerre mondiale qui suscitent l'écœurement des héros de la route et leur désir de fuite.

Dans les moments qui précèdent la rupture, les protagonistes des différents road novels et road movies qui nous intéressent semblent pour la plupart avoir actualisé leurs besoins les plus criants, se plaçant de ce fait presque au sommet de la pyramide de Maslow. En effet, le récit de la route présente généralement des hommes dans la force de l'âge, caractérisés pour la plupart par ce qu'on pourrait appeler une « honnête médiocrité » : ni excessivement riches, ni véritablement pauvres, et relativement bien installés dans la société, ils s'identifient généralement à ce qu'on appelle la « middle class », la classe moyenne représentative de l'American Way of Life[520]. Travis, Philip Winter, Rabbit, Bob Dubois, comme beaucoup d'autres héros de la route, sont des hommes accomplis. Arrivés au seuil de la trentaine, ils ont construit pierre à pierre l'édifice de leur existence et tous exercent une profession plus ou moins gratifiante : lorsqu'il n'écrit pas, Sal Paradise s'improvise agent de sécurité ou cueilleur ; Bob Dubois est chauffagiste ; quant à Travis, il travaille dès qu'il a besoin d'argent. D'autres, comme Philip Winter ou Jack Watermann,

---

[518] Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 96.
[519] *Ibid*., p. 97.
[520] En parlant de son ouvrage, John Updike écrit : « Coeur de lièvre est un roman beatnik. Écrit en 1959 à l'apogée du mouvement, quatre ans après *Sur la route*, ce livre est à la fois une réponse et une réplique au roman de Kerouac. Je me suis efforcé de situer le problème dans la perspective de la classe moyenne, ce que Kerouac ne fait pas. » Cité par Liliane Kerjan dans John Updike, *Cœur de lièvre*, p. I-II.

sont des écrivains en mal d'inspiration qui jouissent d'une bonne formation intellectuelle tout en menant une existence des plus modestes. En un mot, ce sont des adultes « responsables » qui subviennent sans trop de difficultés à leurs besoins les plus pressants, sans toutefois se satisfaire de cette relative sécurité matérielle. Certains ont une famille (Bob Dubois dans *Continental Drift* ; le narrateur de *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* ; les Kowalski dans *The Year Dolly Parton was my Mum*), et il leur arrive de jouir d'une forme de notoriété (les professeurs d'université du *Voyageur distrait* ; le metteur en scène d'*Erbsen auf halb sechs*). Ce sont ainsi des hommes et des femmes qui se sont pleinement réalisés, et qui, avec les années, sont parvenus à un certain degré d'aisance matérielle et affective. En cela, on peut considérer qu'ils semblent plus ou moins avoir atteint sommet de la hiérarchie des besoins définie par Maslow.

Cependant, loin d'apporter la félicité escomptée, l'accumulation de biens et d'honneurs laisse plutôt entrevoir un sentiment d'incomplétude. Le portrait que Russel Banks trace de son héros, Bob Dubois, dans *Continental Drift*, résume parfaitement la perception de ces individus à l'heure du bilan :

> He is thirty years old, « happily married », with two children, daughters, aged six and four. [...] His wife Elaine loves and admires him, his daughters Ruthie and Emma practically worship him, his boss, Fred Turner, says he needs him, and his friends think he has a good sense of humor. He is a frugal man. He owns a run-down seventy-five-year-old duplex in a working-class neighborhood on the north end of Butterick Street [...]. He owns a boat, a thirteen-foot Boston whaler he built from a kit, with a sixteen-horsepower Mercury outboard motor [...]. He owns a battered green 1974 Chevrolet station wagon with a tricky transmission, He owes the Catamount Savings and Loan Company – for the house, boat and car – a little over $22,000. He pays cash for everything else. He votes Democratic, as his father did, goes occasionally to mass with his wife and children and believe in God the way he believes in politicians – he knows He exists but doesn't depend on Him for anything. He loves his wife and children. He has a girlfriend. He hates his life[521].

L'existence de Bob Dubois est donc entièrement placée sous le signe de la possession, comme nous pouvons le constater à travers cet inventaire à la Prévert de ce qu'il a

[521] Russell Banks, *Continental Drift*, p. 13-14.

accumulé au fil des années. Y figurent pêle-mêle les êtres qui forment son entourage, l'appartement et les véhicules de qualité médiocre qu'il a achetés à crédit, ainsi que les convictions politiques et religieuses héritées de la tradition familiale et conservées par habitude. Bob Dubois ne manque pas d'amour, avec sa femme et sa petite amie, et semble également jouir de l'estime de ses proches et de la reconnaissance de son patron, ce qui témoigne d'une certaine réussite sociale. Cependant, l'American Way of Life n'a pas tenu ses promesses de bonheur : la vie entière de Bob se réduit à cette liste insipide, et c'est ce qui le terrifie. Ainsi, alors qu'il pourrait atteindre le stade ultime de la réalisation de soi défini par Maslow, le personnage du roman de Banks comprend que ce qui est supposé mener à la dernière phase de sa prospérité (une aisance financière, une famille aimante, une vie professionnelle estimable) entrave en réalité sa quête de plénitude et l'éloigne du sens de la vie. Il décide alors de se départir de la plupart de ses biens et de rompre avec sa situation stable pour tenter de tout recommencer en Floride, avec le danger que comporte une telle décision (celui, notamment, de trouver une situation matérielle bien moins florissante). Ainsi, paradoxalement, l'accès au dernier degré de la pyramide – celui de l'accomplissement personnel – semble conditionnel d'un retour à la case départ, à un sentiment d'insécurité matérielle permettant de renouer avec une forme d'authenticité. Et c'est sans doute la raison pour laquelle la plupart des héros de la route procèdent à un dépouillement rituel au moment de leur entrée en errance. D'une certaine manière, ils retournent à un état de précarité qui les ramène au plus près de la vérité : nous nous souvenons que Robert se débarrasse de ses dernières possessions – une valise métallique réchappée de son naufrage – en échange du cahier de poésie d'un jeune garçon, la clé de la créativité ayant à ce moment de sa vie plus d'importance que les pauvres effets contenus dans la mallette. Nous observons donc, dans le road novel et le road movie, une forme de réorganisation de la hiérarchie des besoins proposée Maslow. En cette ère de consommation excessive, il devient nécessaire pour les héros de la route de procéder à une sorte de régression, de mise en danger volontaire – la réalisation de soi ne devant plus passer par la vaine accumulation de richesses, mais au contraire par une confrontation plus ou moins intensive à un état de vulnérabilité matérielle. Cependant, il convient de noter que

la simplicité recherchée par les personnages de road novels et de road movies n'est jamais du même ordre que la situation de pauvreté effective des Joad et de leurs semblables : à tout moment, les héros de la route sont en mesure de mettre un terme à leur expérience de l'humilité : ainsi par exemple, Sal Paradise se réfugie ponctuellement chez sa tante, lorsque l'argent vient à manquer, et quoique peu enchanté à l'idée de retrouver sa famille, Philip Winter s'apprête à emmener Alice chez ses parents alors qu'il vient de dépenser ses derniers billets. On pourrait donc considérer qu'il s'agit pour ces personnages d'une précarité choisie et réversible, qui n'a rien à voir avec le calvaire des petites gens décrit dans *The Grapes of Wrath*. Or, c'est justement cet écart inconciliable entre le récit de la route et ce que nous avons choisi de nommer la littérature d'exil que permet de mesurer une œuvre telle que *Continental Drift*.

D. Le récit de la route comme contre-exil : l'exemple de *Continental Drift*

Le roman de Russell Banks s'avère remarquablement intéressant pour notre recherche en ce qu'il repose sur l'entrelacs de deux histoires d'égale importance : celle de Bob Dubois, tout d'abord, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement attardé et qui relève selon nous du récit de la route ; celle de Vanise, ensuite, une jeune haïtienne qui fuit la misère de son île afin de trouver refuge en Floride. *Continental Drift* est ainsi rédigé « en partie double » : le destin de ces deux protagonistes se déploie dans une alternance de chapitres, dont les séries finissent par converger dans les dernières pages du texte, sur une plage du sud des États-Unis. Cependant, la démarche suivie par les personnages ne relève pas de la même nécessité. Nous avons évoqué plus haut l'ennui existentiel dont est victime Bob Dubois. À 35 ans, il a l'impression d'être pris dans une impasse :

> In fact, what he hates about his life is precisely what he usually points to with pride : he has a steady job, he owns his own house, he has a happy, healthy family, and so on. […] He's alive, but his life has died. He's thirty years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personnally[522].

[522] *Ibid*., p. 14.

C'est alors que germe en lui l'idée de rejoindre son frère en Floride et de l'assister dans la gestion de sa petite affaire commerciale. Bob met alors en jeu tout ce qu'il possède pour recommencer à zéro, dans l'espoir de vaincre le sentiment d'inanité qui s'est emparé de lui. Vanise, elle, ne possède rien : ni travail, ni maison digne de ce nom, ni mari pour la défendre elle et son enfant. Le personnage est présenté pour la première fois alors qu'un ouragan se déchaîne sur la petite île d'Haïti, et que l'inquiétude commence à monter :

> The noise was immense, a howling, like a beast made nervous and then frantic, a beast crazed by the drumming of the rain against the tin roof and shuttererd window and closed door of the cabin. The children cried, and we adults tried to calm them, but we, too, were frightened, because it did not seem to us that the cabin could hold itself against the force of the wind and rain, even though it had stood against many hurricanes over the years[523].

Son abri de fortune n'est pas en mesure de la protéger contre les éléments, ni même contre certains prédateurs. Vanise doit en effet fuir Haïti, avant qu'Aubin, le « chef » de la police, ne l'arrête avec sa famille pour le vol d'un jambon : « Vanise said in a low voice, Aubin will find out. He'll find out, and he'll come here and take away your son to punish him and you. And he'll take away my baby to punish me. She began to tremble and then to weep[524]. » Si le déménagement de Bob Dubois ressemble à un caprice, la fuite de Vanise est, quant à elle, une question de survie. Cette différence fondamentale est perceptible dans la manière dont se déroule le voyage pour chacun des deux personnages. Pour sa part, Bob n'éprouve pas trop de difficultés à quitter son travail et à rassembler ses affaires. L'expédition est brève et sans encombres : une simple formalité. Nous avons plus haut donné les détails du trajet qui emmène la famille Dubois jusqu'en Floride. Par ailleurs, tout ce qui concerne l'installation proprement dite fait l'objet d'une ellipse entre les chapitres 1 et 2 de la partie intitulée *Making a Killing*. Ce silence nous incite à penser que tout s'est déroulé sans le moindre accroc. Pourtant, Bob et Elaine se sentent en péril : « For they have done a terrible and frightening thing : they have traded one life for another, and this new

---

[523] *Ibid*., p. 53.
[524] *Ibid*., p. 55.

life is now the only one they have[525]. » La migration des Dubois ressemble ainsi à un coup de poker pour ces individus qui ont conscience de troquer ce qu'ils ont de plus précieux pour un rêve possiblement chimérique.

Le périple de Vanise est d'un autre ordre, et le danger qu'elle rencontre, beaucoup plus immédiat, comme lorsque, cachée dans les cales d'un bateau dont elle est le passager clandestin, elle subit les violences répétées de l'équipage sans pouvoir se défendre :

> Sometime later, as in a dream, though it was not a dream, the slender, brown-skinned man and the white man with the long brown hair appeared in the hold together, the white man sending Claude and the baby after with a gesture, then holding the flashlight on Vanise while the other man silently raped her. When it was the white man's turn, he gave over the light, pulled down his trousers, said a few words in English that Claude overheard, *Cunt*, and, with irritation, *Bloody Christ, just relax now, I ain't gonna hurt ya*, and after a while it was over, and the men had gone, once again dropping the Haitians into their pit of darkness, their cave, their black nest where the only sounds they heard were their own thoughts and the hammering of the engine and the slap of the low waves against the bow of the boat as it drove steadily west toward Great Inagua[526].

À l'issue d'une série d'épreuves plus effroyables les unes que les autres, Vanise parvient sur les côtes américaines, seule rescapée d'un carnage au cours duquel ont péri tous ses compagnons de voyage, haïtiens comme elle, venus chercher refuge en Floride, et jetés par-dessus bord par l'équipage du Belinda Blue :

> A mile south of where the other bodies came to shore at Golden Beach, and five miles south of Hollywood, while ambulance crews are lugging the bodies away from the water and up the beach to the ambulances, a woman struggles through the last few waves to the shore. She is alone, a young black woman with close-cropped hair, her dress yanked away from her by the force of the water, her limbs hanging down like anchors, as she staggers, stumbles, drags herself out of the water and falls forward onto the sand. Her name is Vanise Dorsinville ; she is the only Haitian to survive the journey from Hew Providence Island to Florida on the *Belinda Blue*[527].

Si la douleur de Bob Dubois est bien réelle (on ne peut nier l'existence du désespoir qui s'empare de son être), elle n'a cependant rien de commun avec les meurtrissures dont

---

[525] *Ibid*., p. 62.
[526] *Ibid*., p. 208-209.
[527] *Ibid*., p. 365.

Vanise est victime dans sa chair, et Banks parvient à faire ressentir au lecteur l'accélération des battements de son cœur à chaque fois que s'abat sur sa vie un nouveau coup du sort. Pourtant, Vanise survit à toutes les blessures et les humiliations, et sa force lui vient sans doute de sa croyance en l'existence d'une force supérieure :

> But when, like Vanise, you have no control over your destiny, it's reasonable to assume that someone or something else does, which is why it's reasonable, not irrational, for Vanise to believe that the bizarre fact of her survival, her destiny now, is due to a loa's intervention, and because of the particulars, it's reasonable for her to assume that the loa is Ghede[528].

Dans la culture haïtienne, Ghede est le loa de la mort, et Vanise lui est entièrement soumise. Les souffrances qui lui sont infligées trouvent alors à ses yeux leur pleine justification en ce qu'elles résultent de la volonté des dieux et doivent mener à l'accomplissement de son destin. Bob, en revanche, à l'image de l'homme occidental, semble dépourvu de toute croyance religieuse, ce qui suscite en lui le sentiment d'absurdité dont nous avons parlé précédemment et se trouve probablement à l'origine de son errance.

La composition en miroir adoptée par l'auteur nous permet ainsi de mesurer l'écart extraordinaire entre ces deux parcours individuels que sont celui de Bob et celui de Vanise. L'errance du premier trouve sa source dans une forme d'ennui existentiel caractéristique du road novel et du road movie, tandis que le nomadisme de la seconde s'origine dans la misère et tient à ce titre d'un exil forcé. D'une certaine manière, la mise en regard permanente de ces deux récits de vie nous permet d'envisager l'histoire de Bob Dubois comme un double dégradé de celle de Vanise – ses moments de doute étant sans commune mesure avec les horreurs dont est victime la jeune haïtienne tout au long de sa traversée. Cette idée de réduplication atténuée, mais aussi d'inversion du mouvement – dans la mesure où le voyage entrepris par Bob l'entraîne d'une condition sociale florissante à une situation plus qu'incertaine, tandis que Vanise ne laisse derrière elle que pauvreté et

---

[528] *Ibid*., p. 369.

insécurité – nous amène alors à concevoir le récit de la route comme un exil à rebours ou un contre-exil[529].

Ainsi, en dépit d'indéniables affinités formelles et compositionnelles, *The Grapes of Wrath* ne nous semble pas devoir mériter l'appellation de road novel – ou de road movie pour son adaptation sur grand écran. Nous venons d'établir en effet que sa représentation d'une migration de masse consécutive à une crise économique touchant l'ensemble de la nation américaine tend à rapprocher l'œuvre de Ford et de Steinbeck du cinéma et de la littérature d'exil, tandis que dans le récit de la route au sens où nous l'entendons, le nomadisme relève davantage d'une pulsion désirante et semble trouver sa source dans une forme d'ennui existentiel qui affecte une partie de l'humanité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dès lors que ses besoins les plus impérieux ont été comblés. En ce sens, road novels et road movies apparaissent comme une version distordue et dégradée d'autres récits d'errance – qu'ils soient d'exil ou de conquête –, dont ils pourraient constituer, en quelque sorte, le contrepoint parodique. C'est du moins la conclusion à laquelle nous parvenons à partir de la lecture d'un roman tel que *Continental Drift*, qui, avec sa structure duelle, permet de mettre en évidence ce rapport de réduplication-distanciation, dont nous avons dit qu'il déterminait déjà les premiers road movies dans leur lien avec le western. Cet effet de réitération parodique pourrait alors constituer le troisième élément de caractérisation du récit de la route que nous recherchons.

III. Réitération parodique : la marque du carnavalesque

La composition en miroir d'une œuvre telle que *Continental Drift* permet de mettre au jour l'existence d'un rapport de réduplication-distanciation entre ce que nous

[529] Au cinéma, l'idée de contre-exil se traduit parfois par la présence d'un plan très caractéristique par lequel les personnages de road movie en viennent à croiser en sens inverse un groupe de migrants. Il en va ainsi dans *Exil* de Tony Gatlif. Le couple dont il est question cherche à rentrer en Algérie afin de retrouver ses origines et en vient à passer la frontière clandestinement à rebours d'un mouvement de foule regroupant des familles fuyant la misère. Le titre ne fait pas référence au trajet effectué par les personnages mais plutôt à l'exil de la génération précédente, venue s'établir en France et qui s'est coupée de ses racines.

considérons comme un road novel et une seconde forme romanesque, qui tiendrait dans ce cas précis de la littérature d'exil. La mise en relation constante de ces deux parcours de vie permet l'établissement d'un discours critique, l'histoire de Bob Dubois apparaissant finalement comme une version déformée et édulcorée de celle de Vanise. Or, nous allons voir que l'ensemble des œuvres représentatives de notre corpus reposent justement sur la présence plus ou moins manifeste d'un hypotexte relevant d'une autre catégorie de récit d'errance, dont on retourne certains des poncifs comme pour mieux s'en démarquer. En ce sens, il est possible de considérer que le road novel et le road movie tiennent de ce que nous avons choisi d'appeler une réitération parodique, dont il conviendra d'expliciter le mécanisme.

A. Le récit de la route comme réitération parodique

1. Présence d'un hypotexte au sein du récit de la route

Continental Drift, avec sa structure bipartite, permet à notre avis de révéler un trait fondamental du récit de la route : son rapport avec d'autres récits d'errance qu'il absorbe et conteste d'un même mouvement. Nous avons exposé plus haut les raisons qui nous ont poussé à travailler sur trois aires géographiques particulières : les États-Unis, l'Allemagne ainsi que le Canada et notamment sa partie québécoise. Or, il est intéressant de constater que, sans que cela ne constitue une règle, les hypotextes sous-tendant les différentes œuvres de la route à l'étude relèvent parfois de traditions artistiques propres à chacune de ces régions : ainsi, les récits de la route américains pourront s'inspirer de la figure du cow-boy ou du hobo ; le corpus allemand puisera volontiers dans le Bildungsroman, tandis que les œuvres québécoises connaîtront l'influence de récits ramenant aux premiers instants de la colonisation française du continent. Il est ainsi possible de mettre au jour dans notre corpus un certain nombre de nuances relatives à l'origine culturelle des œuvres à l'étude.

a. Le corpus américain

Si le roman de Russell Banks s'établit de façon évidente sur l'entrelacs de deux récits distincts – un road novel et un récit d'exil – dont l'un constitue le pendant dégradé de

l'autre, nous constatons que les œuvres de la route qui composent notre corpus d'étude semblent également se construire en relation avec un autre type de récit d'errance qu'elles contiennent et à partir duquel s'établit une forme de distanciation. Ainsi par exemple, *On the Road*, qui, rappelons-le, constitue en quelque sorte le road novel originel, est d'emblée défini par son auteur comme une version altérée d'un roman picaresque. En effet, dans une lettre datée du 4 juillet 1957 qu'il adresse à son éditeur Malcolm Cowley, Kerouac met de l'avant son projet d'un nouvel opus, dont l'intrigue serait calquée sur le modèle d'*On the Road*. Il précise à son sujet : « It will be another "Road" picaresque[530]. » La référence à une forme littéraire tutélaire est ainsi non seulement assumée mais programmatique. Si l'on repère surtout, dans *On the Road*, une référence aux récits de la Grande Dépression dans lesquels des vagabonds traversent l'Amérique à bord de wagons de marchandise[531], il est vrai que l'on retrouve, dans le personnage du hobo, quelque chose du picaro : tous deux ont en partage cette même rage de survivre dans un contexte de grande précarité, quitte à employer des moyens illicites pour parvenir à leurs fins. On pense par exemple à la figure de Bertha Boxcar, l'héroïne du roman de Ben Reitman (1937), qui, jetée à la rue à la mort de son père, s'allie à une bande de malfaiteurs et circule clandestinement par voie de chemin de fer pour échapper aux autorités. Et de fait, les différents voyages entrepris par Sal Paradise et Dean Moriarty s'inscrivent dans la lignée des exploits du père de Dean – un vagabond fameux dont l'ombre plane sur l'ensemble du récit[532]. Ce sont les traces de cet homme d'une autre génération que s'efforcent de suivre les jeunes gens, Dean recherchant dans chaque clochard croisé sur le chemin les traits de son géniteur disparu. Cependant, alors que la route constituait la seule alternative pour le vieux Moriarty et qu'il s'y est probablement perdu, les deux protagonistes disposent chacun d'un filet de sécurité : ainsi,

---

[530] Lettre du 4 juillet 1957 à Malcolm Cowley, son éditeur, parlant de *Desolation Angels*. Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940*-1956, p. 48.

[531] Laderman note l'importance de la figure du hobo dans On the Road : « A related figure comprising the novel's frame of reference is the hobo, symbol of the Depression era who is idealized by Sal and Dean for his unattached, ramblig lifestyle, and for the implicit critique of materialism he represents. They embrasce the hobo lifestyle as the debris of a failed economic system. » David Laderman, *Driving Vision*, p. 10.

[532] Nous avons d'ailleurs indiqué plus haut que la dernière phrase du texte mentionne ce père mythique dont on ne retrouva jamais la trace : « I even think of Old Dean Moriarty the father we never found. » Jack Kerouac, *On the Road*, p. 307.

Dean s'établit ponctuellement auprès de Camille et de leur petite fille sur les côtes de la Californie, entre deux épisodes de frénésie routière, tandis que Sal se réfugie dans les jupes de sa tante dès que les temps deviennent difficiles. Nous voyons donc poindre cet effet d'édulcoration déjà mentionné au sujet de *Continental Drift* : les protagonistes du roman de Kerouac reproduisent le geste du hobo, dépourvu cette fois du danger et de la nécessité qui le caractérisent initialement. Le terme « Road », que l'auteur associe à l'idée d'un roman picaresque pour évoquer l'originalité de son œuvre, permettrait alors d'exprimer cet élément de distanciation parodique que nous nous efforçons de mettre au jour[533]. De la même manière, nous avons eu l'occasion de montrer précédemment comment *Easy Rider* et les premiers road movies de l'histoire du cinéma se sont appropriés les caractéristiques du western, qu'ils ont remodelées et détournées afin d'établir l'impossibilité de l'utopie américaine. Nous constatons donc que dès ses origines, littéraires et cinématographiques, le récit de la route se construit dans une relation d'absorption et de distanciation par rapport à une autre forme de récit d'errance, dont la quête – que nous pourrions qualifier de « sérieuse » car motivée par des raisons politiques ou par un instinct de survie – est dévoyée et détournée de ses buts initiaux.

b. Le corpus germanique

Quoiqu'inscrites dans un contexte culturel sensiblement différent, les œuvres de notre corpus allemand produisent le même effet de mise à distance vis-à-vis d'un récit d'errance sous-jacent, ce qui tend à nous conforter dans notre hypothèse. Ainsi, la trilogie de Wim Wenders, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement étendu, semble elle aussi s'appuyer sur un ensemble d'hypotextes à partir desquels s'élabore un discours critique. *Alice in den Städten*, rappelons-le, débute par la relation du périple d'un écrivain allemand le long de la côte Est des États-Unis. Le voyage effectué par Philip Winter a pour objet de le confronter à la réalité du rêve américain et redouble, à quelques dizaines d'années de distance, le mouvement des migrants débarquant à Ellis Island après une interminable

[533] À ce sujet, rappelons que le récit picaresque se comprend lui-même comme une parodie de roman de chevalerie, ce qui permet de renforcer l'élément parodique associé dès les origines au récit de la route.

traversée de l'Atlantique. On songe bien évidemment au héros d'*America, America* de Kazan, qui, à l'issue de son périple, découvre la statue de la liberté depuis le pont d'un navire, et perçoit dans ce symbole la fin de son calvaire. L'Amérique représente alors à ses yeux l'espérance d'une vie meilleure, où chacun peut tenter sa chance et accéder à la réussite. Cependant, l'image du Nouveau Monde véhiculée par le film de Wenders est sensiblement ternie et laisse entrevoir le caractère fallacieux du mythe américain : nous renvoyons par exemple à l'abondance de panneaux publicitaires qui dénaturent le paysage ou encore à la télévision qui diffuse en boucle des réclames pour des paradis de pacotille. Il semblerait que la société n'ait rien d'autre à offrir qu'une existence vaine, fondée sur le principe d'une consommation excessive. Devant l'ampleur du mensonge auquel il est confronté, Winter est comme aspiré par le vide et se révèle incapable de créer. Ayant dépensé ses derniers dollars, il décide finalement de rentrer chez lui en Allemagne et, tout comme les motards désabusés d'*Easy Rider* avant lui, il parcourt à rebours le chemin des migrants. À l'instar des œuvres évoquées précédemment, *Alice in den Städten* se construit donc sur un hypotexte relevant du récit d'exil, dont il prend le contre-pied.

Le contenu d'*Im Lauf der Zeit* renvoie pour sa part à deux moments de conquête successifs qui impriment leur marque sur l'histoire allemande. Ainsi, nous avons évoqué plus haut l'omniprésence du spectre de la Seconde Guerre mondiale dans le dernier volet de la trilogie de Wenders. Nous pensons notamment aux noms de village (*Machtlos*, *Friedlos*, *Toterman*) qui permettent d'évoquer les horreurs des combats, mais aussi à tous ces symboles du nazisme, qui sont ici détournés de leur fonction première : la croix de fer associée au régime militaire, devenue croix de Malte entre les mains de Bruno Winter ; la jeune ouvreuse rencontrée à la fête foraine qui cache sous sa veste une bougie à l'effigie du Führer, Hitler apparaissant alors sous un jour à la fois kitsch et inoffensif, etc. *Im Lauf der Zeit* se présente alors comme l'écho distancié d'un film tel que *Ich war 19* de Konrad Wolf, dont l'intrigue ramène le spectateur aux derniers instants de la Seconde Guerre mondiale, en avril 1945. Tourné en 1968 sous le patronage de la DEFA, ce récit à teneur hautement autobiographique permet de suivre le parcours d'un jeune allemand de 19 ans ayant passé

sa jeunesse en Russie, et qui retourne dans son pays d'origine en tant que soldat, lors de l'invasion du territoire allemand par les troupes soviétiques[534]. Au fur et à mesure d'un voyage qui dépeint l'avancée de l'armée russe vers l'Ouest, nous assistons, à travers le regard de ce personnage, à la débâcle des nazis et à la chute du III[e] Reich. L'errance du jeune soldat est ici liée à une nécessité d'État – celle pour la Russie d'assurer sa domination sur une Allemagne en perte de vitesse. En ce sens, *Ich war 19* relèverait plutôt de ce que nous désignons par l'appellation de « film de conquête[535] » – au même titre que le western dans la culture américaine – et *Im Lauf der Zeit* en convoque le souvenir tout en faisant montre, à l'égard de cette période, d'une raillerie discrète mais constante. À ce premier récit sous-jacent vient se superposer la représentation d'un autre temps fort de l'histoire, à savoir celui de la Guerre Froide, qui aboutit à la création des deux Allemagnes. C'est en effet la frontière entre la RFA et la RDA que longent les protagonistes du film, sans jamais la traverser. Quoique omniprésente à l'image, cette ligne de démarcation est en quelque sorte banalisée, et sa dangerosité est continuellement donnée à voir sous un jour comique. Ainsi, au cours de la séquence d'ouverture, Robert plonge avec sa Coccinelle dans les eaux de l'Elbe, qui permettent de tracer la séparation entre les deux États, et en ressort piteux et dégoulinant, sous le regard amusé de Bruno. Le geste suicidaire du personnage est ainsi désamorcé par le rire, et le caractère mortifère de la frontière est signalé tout en étant ridiculisé. De la même manière, la boutade lancée par le projectionniste à son partenaire en repérage dans le bunker (« Attention, tu vas te faire tirer dessus ! ») entre en résonnance avec la réminiscence des milliers d'Allemands qui ont perdu la vie en tentant de passer le Rideau de fer, mais d'un même mouvement, elle permet de tourner en dérision un péril qui ne semble plus d'actualité[536]. *Im Lauf der Zeit* est donc imprégné du souvenir de récits de

---

[534] Le parcours du jeune metteur en scène aveugle d'Erbsen auf halb sechs présente lui aussi le parcours à rebours, puisqu'il retourne en Russie, la patrie d'origine de sa mère.

[535] On montre à travers le film le déplacement de la frontière, renvoyant à l'étymologie : frontière = ligne de front.

[536] On retrouve alors dans l'œuvre de Wenders quelque chose de *Karbid und Sauerampfer* (1963), une sorte de proto-road movie de Frank Beyer s'intéressant à l'itinéraire d'un ouvrier de Dresde nommé Karl Blücher qui, au lendemain de la défaite allemande de 1945, est envoyé sur les routes par ses camarades en quête de bidons de carbure pour relancer la production de leur fabrique de cigarettes. Karl part ainsi le long de l'Elbe et chemin l'amène à longer les lignes ennemies, où, de part et d'autre du fleuve, s'affrontent russes et

conquête, qui font l'objet d'une forme de détournement et à partir desquels s'établit un commentaire humoristique.

La présence d'un hypotexte est encore plus évidente dans le deuxième volet de la trilogie, puisque, alors qu'*Alice in den Städten* et *Im Lauf der Zeit* étaient des scénarios originaux que nous devons à Wim Wenders lui-même, *Falsche Bewegung* est ouvertement inspiré du *Wilhelm Meister* de Goethe. Le travail d'adaptation et de modernisation de ce Bildungsroman est le fruit d'une collaboration entre le cinéaste allemand et l'auteur autrichien Peter Handke, dont l'œuvre est elle-même traversée par la question de la réécriture, comme nous aurons l'occasion de le constater un peu plus loin. Lors d'un entretien accordé à Hubert Niogret pour la revue *Positif* à l'occasion de la sortie du film, Wenders revient sur les circonstances qui ont donné lieu au projet :

> Avec *Faux mouvement*, c'était différent. Cela faisait trois ans que l'on pensait faire une adaptation du *Wilhelm Meister* de Goethe. Tous les deux par hasard, on avait relu le livre de Goethe. On en a parlé et on a eu l'idée d'en faire un scénario, mais on a voulu oublier un peu le roman[537].

Il y a donc, dès l'origine de ce road movie, l'établissement d'un lien de filiation direct avec un autre récit d'errance, dont on reprend quelques-uns des éléments représentatifs (les personnages de premier plan, le principe d'un voyage initiatique, le découpage sous forme d'entretiens, etc.), mais auquel on apporte un certain nombre d'ajustements qui font basculer *Falsche Bewegung* du côté du récit de la route. Ainsi, par exemple, alors que le roman de Goethe se déploie sur un temps « biographique » (pour reprendre le terme de Bakhtine) relativement long, s'attardant sur l'enfance et la prime jeunesse de Wilhelm, le film de Wenders s'attache à dépeindre un moment de crise rencontré par le personnage.

---

américains. On assiste alors aux derniers jours de la « dévoration » de l'Allemagne par les deux super puissances, et à la mise en place d'un nouvel antagonisme : la Guerre Froide. La frontière est dépeinte ici comme une ligne de front d'un genre nouveau, qui met en évidence un conflit désormais plus politique que militaire, opposant l'Est à l'Ouest, et dont l'Allemagne devient l'enjeu. Voir à ce sujet l'article de Thomas Lindenberger, « On the Road to the New Beginning : History and Utopia in Frank Beyer's *Karbid und Sauerampfer* (*Carbide and Sorrel*) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 91-107.

[537] Hubert Niogret, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 27.

Celui-ci n'est plus un homme de théâtre mais un auteur à la recherche de l'œuvre de sa vie – dont la quête n'aboutit pas réellement d'ailleurs, puisque la scène ultime sur le Zugspize est empreinte de doutes. Par ailleurs, le souvenir de la Seconde Guerre mondiale est rendu omniprésent par l'intermédiaire du vieux musicien, dont on apprend qu'il est un ancien nazi, et qui fait l'objet d'un règlement de comptes sur un traversier. L'œuvre de Goethe est ainsi transposée dans le contexte spécifique de l'Allemagne d'après-guerre et est remodelée en fonction des questionnements (celui, par exemple, de la culpabilité) qui habitent la société de l'époque.

Falsche Bewegung est donc entièrement placé sous la tutelle du Bildungsroman. L'influence du roman d'apprentissage dépasse cependant le cadre unique de ce film pour s'étendre à l'ensemble du cinéma de la route de Wenders, ce dont il s'ouvre lors de cet échange avec Hubert Niogret :

> Question : Au niveau de la référence au cinéma américain, il y a celle par rapport aux « road-movies »… Vous avez parlé à La Rochelle d'un courant de la littérature allemande qui y correspond…
>
> Réponse : Littéralement cela s'appelle les romans de développement (Entwicklungsroman). Ce sont ceux qui parlent surtout de voyages, comme *Wilhelm Meister* qui en fait partie. Il y avait, au 19e siècle, toute une série de romans où un jeune homme quittait tout pour trouver tout. Un jeune homme faisait un voyage d'initiation. C'est tout un genre de la littérature du 19e avec des descriptions de voyages qui sont autant extérieurs qu'intérieurs. Je ne crois pas que cela existe dans d'autres pays. J'ai rencontré aux U.S.A. une étudiante germaniste qui en faisait sa thèse, et qui m'a raconté que c'était unique dans la littérature mondiale[538].

Les films d'errance de Wenders semblent ainsi reposer sur le mariage de deux traditions : celle, naissante, du road movie américain, d'une part, représenté entre autres par *Easy Rider*, mais aussi celle proprement germanique du Bildungsroman, d'autre part, qui confère à son œuvre de la route une identité particulière. En transposant en sol allemand ce nouvel objet filmique venu des États-Unis, Wenders tire ainsi le road movie du côté du récit initiatique, conférant au genre cinématographique une dimension existentielle alors encore

---

[538] Hubert Niogret, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 32.

peu marquée – les premiers opus, quoique empreints d'un sentiment d'absurde, accordant encore une place prépondérante au motif de la course-poursuite. Le roman d'apprentissage constitue donc un texte sous-jacent de *Falsche Bewegung*, dont l'influence se fait également sentir sur les œuvres de la route subséquentes.

Cet effet de mise à distance d'un récit d'errance antérieur, dont nous venons de constater qu'il traverse l'œuvre de Wenders dans son ensemble, imprègne également le travail de Peter Handke, et notamment l'un de ses road novels intitulé *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*[539], publié en 1997. Ce texte, encore peu commenté, présente un intérêt particulier pour notre recherche, dans la mesure où sa construction repose entièrement sur l'existence d'un autre récit de voyage qui le précède et qui est précisément désigné : il s'agit du roman de chevalerie de Chrétien de Troyes intitulé *Yvain ou le chevalier au lion*[540], dont le texte de Handke constitue une subtile réécriture. Nous proposons donc de nous arrêter un instant sur le système de correspondances déployé dans l'œuvre de Handke.

Yvain ou le chevalier au lion est le troisième roman de Chrétien de Troyes. Il aurait été rédigé entre 1177 et 1181, sensiblement à l'époque de l'écriture de *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, avec lequel il constitue une sorte de diptyque, en raison de multiples points de contact entre les deux œuvres. L'intrigue qui s'y déploie pourrait se résumer comme suit : attiré par le récit d'un des chevaliers de la table ronde au sujet d'une fontaine merveilleuse capable de provoquer le déluge, Yvain part à la rencontre de ce prodige et parvient à en vaincre le défenseur. Il tombe alors amoureux de la veuve du gardien, Laudine, qui consent à l'épouser. Cependant, très vite gagné par l'ennui, il demande à sa femme la permission de partir en tournoi. Laudine consent à son départ, mais elle exige qu'il soit de retour auprès d'elle dans un délai d'un an jour pour jour. Pris dans le tourbillon de la vie chevaleresque, Yvain en oublie son serment, dépasse le délai qui lui a

---

[539] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille* [1997], trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
[540] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, trad. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2000.

été accordé, et Laudine, blessée, le renie. Fou de douleur, il erre pendant des jours et échoue auprès d'un ermite qui le recueille. Il revient à la vie après cette période de dénuement, et sauve un lion de l'attaque d'un serpent. Il a alors la révélation de son identité et devient le Chevalier au Lion. Accompagné de ce fauve merveilleux, il accomplit alors prouesse sur prouesse, non plus par goût de l'exploit, mais pour venir en aide à ceux qui souffrent ; et à force de courage et de persévérance, il parvient à reconquérir le cœur de sa belle, avec qui il peut enfin couler des jours heureux.

Ce sont également les thèmes de l'amour, de l'errance et de la quête identitaire qui se trouvent au cœur de *Par une nuit obscure*. Il y est question du pharmacien de Taxham, une petite ville enclavée en proximité de l'aéroport de Salzburg. Ce personnage, dont nous ne connaîtrons jamais le nom véritable, quitte un jour le domicile conjugal, qu'il partage avec une épouse fantomatique, pour une errance muette et sans but apparent. Après un souper dans une auberge, il s'attache la compagnie d'un poète et d'un sportif qui l'entraînent dans leur dérive à travers les Alpes. Ils échouent dans la demeure d'une veuve, qui, pour une raison inconnue, se jette sur le pharmacien et le roue de coups, mais semble exercer sur le personnage un charme irrépressible. Puis les trois compagnons de voyage poursuivent leur périple jusqu'en Espagne, dans un village du nom mythique de Santa Fe, où le poète a jadis connu une femme dont il a eu un enfant. Ils arrivent au moment du carnaval et prennent part aux festivités. Le chemin du pharmacien le conduit ensuite aux frontières de la ville, dans la steppe, qu'il traverse en solitaire, apercevant, de loin en loin, une silhouette qui pourrait être celle de la veuve. Une nuit, le pharmacien vit une sorte de révélation et revient à la civilisation. Il retrouve la veuve, et ensemble, ils traversent l'Europe, jusqu'à Taxham, où le pharmacien reprend le cours de son existence.

En dépit de leurs divergences apparentes et des quelque huit siècles qui séparent leurs compositions respectives, ces deux romans présentent une indéniable parenté, au point où l'on pourrait considérer *Par une nuit obscure* comme une véritable réécriture du récit de Chrétien de Troyes. Le souvenir d'*Yvain* ne cesse en effet de traverser le roman de Peter Handke, et ce, tout d'abord, par le truchement d'allusions plus ou moins directes. Ainsi,

l'œuvre de Troyes est nominalement citée au terme de l'intrigue développée dans *Par une nuit obscure*. Le pharmacien de Taxham, revenu de son périple à travers l'Europe, regagne sa demeure et retrouve le livre qu'il était en train de lire avant d'entreprendre son voyage. Le dernier paragraphe du road novel se lit alors comme suit :

> Remonté lire. Lampe de lecture allumée. Un regard sur ses lacets, quelque chose y était entremêlé, jauni, dépassait et frappait le regard : la tige d'une herbe de steppe. Il ouvrit l'épopée *Yvain ou le chevalier au lion*. Où en était-il resté alors ? Il était donc parti si brusquement qu'il avait oublié de mettre un signet[541] ?

Il s'agira de l'unique référence directe à *Yvain*. Cependant, tout au long du roman de Handke, il est constamment fait allusion à « l'épopée du Moyen Âge » (périphrase dont nous savons à présent qu'elle désigne *Yvain ou le chevalier au lion*) que lit le pharmacien de Taxham : « et comme de coutume en été il lut l'une des épopées de chevaliers et d'enchanteurs du Moyen Âge[542] » ; ou bien « Lecture de l'épopée du Moyen Âge[543] » ; ou encore : « Ce matin, il n'avait pas lu le livre, l'épopée du Moyen Âge et c'était comme s'il lui manquait le "pain du matin"[544] ». Comme on peut le constater, cette référence au texte médiéval, dont la lecture est si précieuse au personnage de Handke, devient une sorte de leitmotiv et finit par constituer un point d'ancrage dans le récit des errances du pharmacien. Un pont semble ainsi établi de façon continue entre les deux romans.

Bien plus, Handke instaure un véritable système de correspondances entre le monde fictif de l'épopée et la réalité dans laquelle évolue son personnage. Ainsi, dans un mouvement de transposition, certains éléments du quotidien vont trouver leur équivalent chevaleresque. Il est précisé, par exemple, que la voiture « se cabra une fois, deux fois[545] », comme pourrait le faire la monture d'un homme du Moyen Âge, ou encore, autre passage significatif, que « même la taupe noire morte sur le chemin du retour, le museau pointu de

---

[541] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 215.
[542] *Ibid*., p. 40.
[543] *Ibid*., p. 58.
[544] *Ibid*., p. 87.
[545] *Ibid.*, p. 168.

profil, lui avait rappelé une visière de chevalier[546] ». L'environnement du pharmacien semble ainsi interprété à la lumière de l'épopée, et les deux univers en viennent à se superposer, et parfois même à se confondre.

Au-delà de ces allusions répétées à la culture chevaleresque, le lien de filiation qui unit le roman de Handke à celui de Troyes se traduit dans la structure même du récit. Ainsi, il est intéressant de constater que l'œuvre de Chrétien de Troyes, qui puise son inspiration dans ce que l'on nomme la matière de Bretagne, c'est-à-dire un ensemble de légendes, de personnages, de thématiques d'origine celtique (comme le roi Arthur ou la quête du Graal), finit par constituer un cycle – terme emprunté à la littérature épique, mais qui s'applique également à l'organisation romanesque médiévale[547] –, que l'on peut définir comme un ensemble cohérent de récits relatant les aventures de personnages appartenant à une même famille, à un même lignage. On retrouve en effet dans l'œuvre de Chrétien de Troyes les mêmes protagonistes, engagés dans des aventures qui s'entremêlent d'un roman à l'autre. Pour ne donner qu'un exemple, monseigneur Gauvain, neveu du roi Arthur qui détourne Yvain de Laudine pour l'entraîner avec lui dans une vie de tournois, est aussi celui qui est envoyé au secours de la reine Guenièvre dans *Lancelot ou le chevalier à la charrette* ; et *Perceval ou le conte du Graal*, le récit qui fait immédiatement suite à *Yvain*, consacre toute une partie aux exploits de Gauvain. L'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes repose donc sur une forme d'intertextualité propre à la littérature de son temps ; intertextualité qui est également l'un des ressorts de *Par une nuit obscure*. En effet, alors que le pharmacien de Taxham parcourt la steppe dans une sorte de périple initiatique, il en vient à croiser des personnages tout droit sortis d'autres récits de Handke. Ainsi par exemple, il est écrit qu'« une fois, il vit au loin, comme sur une piste de la steppe, une silhouette qui traînait un charriot […]. Le voyageur était un colporteur qui annonçait sa présence par une tige de métal trouée[548] ». Ce personnage typifié, réduit à sa seule fonction de colporteur, appartient

---

[546] *Ibid*., p. 42.
[547] « La mise en cycle est un processus assez général qui touche aussi bien le roman (au 13e siècle) que la chanson de geste. » Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, p. 62.
[548] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 177-178.

bien évidemment au roman éponyme de Handke, publié en 1967[549]. D'autres silhouettes, croisées un peu plus loin, « une jeune femme à cheval, à ses côtés un soldat, presque encore un enfant, l'uniforme passablement déchiré et un homme moyenâgeux[550] » en quête d'un vieil homme, sont sans nul doute les protagonistes de *L'absence*, autre récit d'errance de Handke, composé en 1987[551]. Dernier exemple significatif : pour incarner l'ermite croisé par le pharmacien lors de son errance sur la steppe, Handke convoque le personnage d'Andreas Loser[552], un « spécialiste des seuils » apparu pour la première fois dans *Le chinois de la douleur*, roman publié en 1983[553]. De la sorte, *Par une nuit obscure* devient le lieu d'un croisement d'itinéraires erratiques, et confère, *a posteriori*, une cohérence à des romans épars, originellement composés indépendamment les uns des autres, les constituant en cycle, à la manière des récits du Moyen Âge. En adoptant cette forme d'intertextualité, le roman de Handke insère ses personnages dans un lignage et affirme plus clairement encore sa parenté avec les romans de chevalerie, dont *Yvain* est ici l'emblème.

Ainsi, ce récit qui intervient tardivement dans la production littéraire de Peter Handke porte les traces, dans ses allusions, dans ses images, dans son intertextualité même, du roman bien antérieur de Chrétien de Troyes – traces qui sont autant d'indices d'une filiation assumée. Mais on ne peut pas encore véritablement parler, à ce stade, de réécriture en tant que telle. Si nous en venons à considérer le road novel de Handke comme un projet de reprise du roman de Chrétien de Troyes, c'est parce que certains épisodes de *Par une nuit obscure* semblent presque exactement calqués sur les passages les plus déterminants de l'intrigue développée dans *Yvain*. Il ne s'agit plus ici d'une simple transposition de péripéties dans notre monde contemporain, mais d'un véritable détournement, et même d'un retournement que nous qualifierions de parodique. Afin d'observer les mécanismes de

---

[549] Peter Handke, *Le colporteur*, trad. Gabrielle Wittkop-Ménardeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969.
[550] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 179.
[551] Peter Handle, *L'absence*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
[552] « Mon narrateur remarqua que l'homme ressemblait à quelqu'un que lui et moi connaissions bien jadis, le professeur salzbourgeois de langues anciennes, disparu, Andreas Loser. Oui, c'était lui. », Handke, 2000, p. 176.
[553] Peter Handke, *Le chinois de la douleur*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1986.

ce renversement textuel, nous nous proposons d'examiner quelques moments significatifs qui semblent jouer un rôle structurant pour les 2 romans.

Le premier d'entre eux est l'épisode de la fontaine merveilleuse, qui, on s'en souvient, sert de prétexte à la quête d'Yvain. Sa magnificence soulève l'admiration de tous ceux qui ont un jour l'occasion de s'en approcher : « Quant à la fontaine, vous pouvez me croire, elle bouillonnait comme de l'eau chaude. Son perron, d'une seule émeraude percée comme une outre, était soutenu par quatre rubis, plus flamboyants et vermeils que le soleil du matin se levant à l'orient[554]. » L'apparition de la fontaine est ici liée à une manifestation presque fantastique (« elle bouillonnait comme de l'eau chaude »), et participe du merveilleux, cet étonnement dont Daniel Poirion écrit qu'il « naît de la rencontre avec l'objet d'un désir ou d'une crainte, que la réalité ne peut offrir habituellement[555] ». L'aspect merveilleux, donc surnaturel, de la découverte est ici renforcé par la présence de termes comparatifs (« plus flamboyants et vermeils ») et par la mention de ses riches ornements (des émeraudes et des rubis) qui en soulignent le caractère exceptionnel. *Yvain* semble ainsi reposer entièrement sur ce chronotope propre au roman de chevalerie que Bakhtine définit comme « le monde des merveilles dans le temps de l'aventure[556] ». Dans le roman de Handke, il est également fait mention d'une fontaine, aperçue lors de la première étape du périple du pharmacien et de ses acolytes dans les Alpes. Quoiqu'emblématique, elle ne présente aux yeux des voyageurs qu'un intérêt modéré :

> La maison de la femme se trouvait tout de suite derrière une chaîne de collines, qui formait une ligne de partage des eaux. L'eau, de ce côté-ci, coulait vers la mer Noire, de l'autre vers la Méditerranée (affirmait la femme), et deux de ces sources étaient réunies en une fontaine à deux tuyaux et deux bassins dont l'eau coulait dans ses différentes directions vers l'est et vers le sud[557].

---

[554] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 48.
[555] Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1982, p. 4.
[556] Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 300.
[557] Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 79.

L'explication géographique – donc scientifique – semble ici se substituer à ce qui, dans *Yvain*, tenait de l'étrange et du surnaturel. La fontaine conserve, certes, un pouvoir symbolique en se trouvant à la jonction de deux courants, mais tout se passe en quelque sorte comme si Handke avait dépouillé le roman de Chrétien de Troyes de sa magie pour ramener ses éléments aux catégories de l'explicable et du rationnel. Nous constatons par ailleurs que ce moment particulier, emprunté au périple d'Yvain, procède d'un mouvement d'aplanissement de l'espace dans le roman de Handke, dont nous avons vu qu'il était caractéristique du récit de la route. Bakhtine évoque en effet la « verticale médiévale de "l'au-delà" »[558], mettant en évidence la présence d'une dimension symbolique dans les romans du Moyen Âge. Ainsi, l'espace traversé par les chevaliers ne peut s'affranchir d'une verticalité à valeur spirituelle. C'est cette épaisseur, conférée par l'omniprésence de la merveille et de l'intervention divine, qui est délaissée dans le roman de Handke au profit d'une bi-dimensionnalité éminemment terrestre. Les premiers instants de *Par une nuit obscure* sont d'ailleurs marqués par une description méticuleuse et exacerbée de la géographie de Taxham, de sa topographie dessinée par le croisement de routes et de chemins de fer, au point où la ville ne semble plus qu'un lieu de transit : « Construit à l'intérieur de ce triangle de lignes de transport, accessible seulement par des voies compliquées et des passages souterrains, ce n'était pas seulement à première vue que Taxham semblait être une enclave »[559]. Et si le ciel n'est pas totalement absent de la peinture que nous offre Handke de cette cité sans charme et sans histoire (en effet, il est fait allusion, à plusieurs reprises, aux couloirs aériens qui rayent le ciel de Taxham), il n'a plus rien de mystérieux, puisque, comme la terre qu'il surplombe, il a été entièrement humanisé, et l'on célèbre ses explorateurs. En témoigne la toponymie de la ville inspirée des pionniers de l'aviation, qui rappelle les glorieux moments de la conquête : « La plupart des rues, ou plutôt des voies d'accès de Taxham, ce lieu enclos de haies à cause de l'aéroport limitrophe, ont des noms de pionniers de l'aviation tels que "Graf Zeppelin", "Otto von

[558] *Ibid*., p. 302.
[559] *Ibid*., p. 14.

Lilienthal", "Marcel Rebard", plutôt imposés aux émigrants après la guerre[560]. » Handke semble donc vider cet épisode de roman de Chrétien de Troyes de sa substance magique pour le ramener sur le terrain du connu. On abandonne la verticalité de l'inexplicable, du merveilleux et du divin, pour l'horizontalité de la géographie et l'accessibilité de la science, ce qui constitue le premier signe d'un détournement de l'œuvre inspiratrice.

Survient ensuite la rencontre amoureuse, qui présente de fortes similitudes d'un roman à l'autre. Dans le récit de Chrétien de Troyes, Yvain remporte la victoire sur le gardien de la fontaine et tombe amoureux de sa veuve, Laudine, dès sa première apparition. Informée du décès de son mari, cette dernière est en proie au plus grand désespoir : « Elle était toutefois si éperdue de douleur qu'elle faillit attenter plusieurs fois à sa vie. Elle criait le plus fort possible puis tombait inanimée. Aussitôt debout, comme une folle, elle se mettait à se lacérer, à s'arracher les cheveux et à déchirer ses vêtements[561]. » D'abord furieuse contre le meurtrier de son époux, Laudine finit cependant par se ranger aux arguments de sa dame de compagnie et consent à rencontrer Yvain, dont elle s'éprend à son tour. Les premiers instants de l'amour sont donc ici marqués par les gestes de brutalité de la veuve contre elle-même et par la haine, légitime, de Laudine envers Yvain, l'assassin de son premier mari. On retrouve, dans *Par une nuit obscure*, les mêmes manifestations de violence en prélude à l'amour. Le pharmacien et ses comparses font escale dans cette maison des Alpes, située sur la ligne de partage des eaux, et dont la propriétaire vient de perdre son époux. Aucun mot n'est échangé entre les protagonistes, et soudain, au milieu de la nuit, le pharmacien est réveillé par une apparition, celle de la veuve, dont il est dit qu' « elle se jeta sur lui et se mit à le frapper. Elle lui donnait des coups violents, de droite et de gauche, des deux poings, elle avait de grosses mains qu'elle serrait pour s'en faire des poings d'homme[562] ». Cette agression semble ici tout à fait gratuite : en effet, nous partageons l'étonnement du pharmacien et aucune justification n'est apportée à la violence

---

[560] *Ibid*., p. 16.
[561] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 69.
[562] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 81.

de cette femme, qui, d'une manière presque parodique – puisque vidée de sa substance – réitère le geste originellement posé par Laudine.

Nous terminerons cette analyse par la mention d'un dernier élément de transposition, également révélateur de ce retournement qu'Handke fait subir au roman de Chrétien de Troyes. À l'issue d'une expérience de mort symbolique, les deux personnages d'Yvain et du pharmacien reviennent à la vie, et leur retour à la civilisation est marqué par une rencontre avec un animal qui devient leur emblème. Durant son périple, Yvain est ainsi amené à porter secours à un lion, en tuant le serpent qui le menaçait. Le lion, reconnaissant, se prosterne et accompagne le héros dans la suite de ses aventures. C'est alors qu'Yvain a la révélation de son identité : « Quand vous serez en sa présence, il vous suffira de dire que je me suis nommé devant vous "Le Chevalier au Lion"[563]. » Cet épisode épique fait l'objet d'une parodie subtile dans le roman de Handke[564]. Ainsi, alors qu'il s'est remis en marche après un long séjour sur la steppe, le pharmacien de Taxham croise un serpent enroulé autour d'un arbre. L'épisode est très bref, mais le symbolisme de la scène ne nous aura pas échappé. « Le seul serpent qu'il vit pendant tout ce temps, long, gros comme le bras, et d'un gris-noir, monta le long d'un tronc de pin d'un gris-noir, s'y glissa et resta suspendu en haut, immobile, exactement dans l'attitude du symbole des pharmaciens[565]. » Si la rencontre avec l'animal ne représente pas le même caractère fabuleux que dans le roman de chevalerie (ajoutons que le serpent croisé par Yvain crache des flammes et ressemble plutôt à un dragon[566]), elle n'en est pas moins importante en tant qu'elle est, elle aussi, révélatrice de l'identité du personnage. L'animal reproduit en effet le fameux caducée des pharmaciens que nous avons coutume d'observer sur les devantures de magasin. Il est d'ailleurs précisé dans l'épilogue : « Ça vient du clan, répondit-il, un clan de pharmaciens. Autrefois, dans les

---

[563] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 156.
[564] Notons également que le roman de Chrétien de Troyes s'inspire très probablement de deux autres récits qui lui servent d'hypotextes. Nous pensons au récit biblique de Daniel dans la fosse aux lions, ou encore à Androclès, ce personnage de la mythologie romaine qui s'était gagné l'amitié d'un lion pour lui avoir ôté une épine de la patte.
[565] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 197.
[566] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 130.

Hautes Tatras, nous avions même nos propres armoiries[567]. » À l'image des chevaliers d'antan, le personnage voyageur de *Par une nuit* vient donc s'inscrire dans un lignage, qui aurait perdu de sa noblesse, et que nous reconnaissons ici comme la corporation des pharmaciens (l'association professionnelle s'est donc ici substituée aux liens du sang) – lignage dont le blason est un serpent. En s'identifiant à l'adversaire du lion, le pharmacien se constitue ainsi en double inversé d'Yvain, dont il ne reproduit, finalement, jamais les prouesses. Il s'agit là de l'ultime retournement que Handke fait subir au roman de Chrétien de Troyes, transformant le glorieux chevalier en antihéros dont la quête, intime et personnelle, n'a d'autre portée que sa propre individualité.

Il est ainsi possible d'observer tout un système de correspondances évident et assumé entre l'œuvre de Peter Handke et celle de Chrétien de Troyes. Au-delà des multiples allusions à l'épopée médiévale dont est parsemé *Par une nuit obscure*, nous repérons une parenté de structure assurée par un ensemble de points de contact entre les deux textes. Cependant, si le récit de Handke emprunte au roman de chevalerie, il s'en distingue et, pourrait-on dire, le vide de sa substance – le retourne même pour en produire une version dégradée : les actions représentées dans l'œuvre de Chrétien de Troyes (la violence de la veuve à l'égard d'Yvain, par exemple) semblent ainsi reproduites mécaniquement chez Handke, sans véritable raison d'être, au point d'apparaître, à certains égards, comme la résurgence d'une mémoire corporelle détachée de sa causalité, tandis que le pharmacien de Taxham, à travers son emblème et les épreuves traversées, n'est plus que le reflet déformé de l'illustre Yvain.

c. Le corpus québécois

Ce phénomène d'absorption et de distanciation vis-à-vis de récits d'errance antérieurs que nous venons de mettre au jour marque également les œuvres représentatives de notre corpus québécois. Ainsi *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin revisite-t-il le récit de conquête du continent américain, qu'il intègre à sa structure tout en le détournant. Ce

[567] Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 221.

road novel de 1988 relate le voyage entrepris par un écrivain nommé Jack Waterman et Pitsémine, aussi appelée la Grande Sauterelle, de la pointe de Gaspé jusqu'à San Francisco. L'homme voyage à bord d'un camion Volkswagen et s'efforce de retrouver son frère Théo qu'il n'a pas revu depuis vingt ans. Quant à la jeune femme d'origine amérindienne, elle erre à l'aventure sur les traces de ses ancêtres. Ils se rencontrent un jour sur un terrain de camping au cœur de la Belle Province, et après avoir sympathisé, ils décident ensemble de se rendre à Gaspé, où Théo aurait séjourné peu avant son évaporation. C'est du moins ce que semble attester une vieille carte postale émanant du disparu – dont l'endos est d'ailleurs intégralement reproduit dans le roman, comme dessiné à la main. Puis, un indice en appelant un autre, les deux personnages finissent par suivre la piste de l'Oregon pour terminer leur équipée sur les traces de Kerouac en Californie, avant d'emprunter des trajectoires divergentes. D'une certaine manière, le périple de Jack et de la Grande Sauterelle est placé sous le signe des grands explorateurs de l'Amérique, dont on tente de reproduire l'itinéraire. Ainsi par exemple, lancés sur la piste de l'Oregon, les deux personnages s'immiscent dans les empreintes laissées par les pionniers : « Ils se mirent à marcher dans les ornières qui partaient du chariot et se dirigeaient vers les montagnes[568]. » On se recueille devant la tombe encore visible d'une jeune américaine, évoquant au passage le souvenir des hommes et des femmes qui ont perdu la vie dans l'aventure :

> Elle s'appelait Rachel. Elle avait 19 ans et elle était morte. Probablement du choléra. C'est ce qu'on disait dans The Oregon Trail Revisited. On disait aussi que 30 000 émigrants étaient morts le long de la Piste de l'Oregon et que ce nombre correspondait à un dixième des personnes qui avaient tenté leur chance[569].

Jack et Pitsémine redoublent donc le trajet des colons dans un contexte totalement dépourvu de la nécessité et du danger qui caractérisent cette période de la Conquête de l'Ouest. Dans le confort de leur camion Volkswagen, les personnages se voient épargnés les tourments de la maladie et de la faim, et nous retrouvons dans leur parcours quelque

---

[568] Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, p. 218.
[569] *Ibid*., p. 203.

chose de cette réitération parodique que nous avons mise en évidence précédemment, à l'occasion de la lecture de *Continental Drift*.

Il est par ailleurs intéressant de constater que le geste d'appropriation de l'Amérique par les premiers explorateurs est présenté dans le roman de Poulin par l'intermédiaire de documents qui sont parfois cités explicitement : à y regarder de plus près, *Volkswagen Blues* est en effet constitué d'une constellation de récits fondateurs, qui permettent d'apporter sur cette période de l'histoire un éclairage nouveau. Ainsi, derrière l'écriture indéchiffrable de Théo qui noircit le verso d'une carte postale ordinaire se cache en réalité un extrait de la *Relation originale du premier voyage de Jacques Cartier*, que l'homme aurait copié à partir d'une affiche exposée dans le musée de Gaspé. Les quelques lignes en question sont insérées dans le récit de la façon suivante :

> Et le texte, en caractères d'imprimerie, se lisait comme suit :
>
> > Le XXIIII[e] jour dudict moys nous fismes faire vne croix de trente piedz de hault, qui fut fete deuant pluseurs d'eulx, sur la poincte de l'entrée dudit hable, soubz le croysillon de laquelle nous mismes vng escusson en bosse à troyes fleurs de lys, et dessus vng escripteau en boys en grant, en grosse lettre de forme, où il y auoit « Vive le Roy de France » […][570].

La traversée du Québec, de Gaspé jusqu'à la capitale, effectuée par les personnages dans la première partie du récit semble ainsi tributaire de cette expédition originelle menée par le français Jacques Cartier, dont on ne fait finalement que réitérer le mouvement. L'insertion directe des écrits du grand explorateur au sein du roman vient là encore révéler la différence de portée existant entre les deux voyages représentés dans le texte – le premier ayant changé la face du monde quand le second s'apparente à une virée touristique.

Plus loin, alors que Jack et Pitsémine ont poursuivi leur avancée à l'intérieur des terres, il est question des premiers habitants du Canada par l'intermédiaire d'un ouvrage historique : *La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, de Brouillette, dont on cite plusieurs extraits :

---

[570] *Ibid*., p. 18.

> Elle consulta la table des matières et, après avoir tourné quelques pages, elle lut à haute voix :
>
> > Partout où il se fait de la traite, on trouve les traces des Canadiens français, au sang pur au début de la période, au sang mêlé plus tard. Nous suivrons les traitants à partir de leurs principaux centres de rayonnement, qui furent tout à tour Detroit, Michillimakinac, Grand-Portage (plus tard Fort William) et Saint Louis[571].

Indirectement, ces quelques lignes renvoient aux récits de coureurs des bois, si emblématiques de la culture québécoise et dont *Les engagés du Grand-Portage* de Léo-Paul Desrosiers (1938) pourrait être l'œuvre la plus représentative. Ces romans d'errance apparaissent là encore comme un hypotexte à partir duquel vient se construire le road novel. Par la suite, Jack et la Grande Sauterelle se meuvent en direction des États-Unis, où l'on aurait retrouvé des traces de Théo. Pour ce faire, les deux voyageurs empruntent, nous l'avons dit, la piste de l'Oregon et se laissent guider par un livre historique dont ils ont retrouvé un exemplaire dans les affaires du frère disparu :

> Tous les renseignements dont ils avaient besoin se trouvaient dans *The Oregon Trail Revisited*. Ce livre non seulement leur disait où passait la vieille piste et comment s'y rendre, mais en plus il leur fournissait des données sur chacun des sites historiques et il rapportait même quelques passages des journaux que les émigrants avaient rédigés au cours du voyage[572].

Comme on peut le voir, cet ouvrage somme s'appuie sur des documents d'archive portant sur la colonisation du Nouveau Monde, parmi lesquels les journaux de voyage de certains pionniers. Le road novel de Jacques Poulin repose donc sur un ensemble de textes relatifs à diverses périodes de l'histoire de l'Amérique (la découverte du Canada, le peuplement épars du territoire par les coureurs des bois, la Conquête de l'Ouest), mais qui relèvent tous du récit d'exploration d'un continent encore faiblement touché par la « civilisation ». Cette forme d'intertextualité constitutive de *Volkswagen Blues* trouve ultérieurement sa justification par l'intermédiaire d'un propos de Jack, qui, à travers son nom et sa profession, apparaît comme l'incarnation de la figure de l'écrivain :

---

[571] *Ibid*., p. 45.
[572] *Ibid*., p. 181.

> Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir[573].

Le roman de Jacques Poulin ne peut ainsi se lire qu'à la lumière des récits de voyage produits antérieurement, dont on se distancie cependant (nous renvoyons à l'effet d'édulcoration déjà mentionné), et à partir desquels peut s'amorcer un discours critique. De fait, cette nouvelle traversée de l'Amérique représente une occasion pour les personnages de revenir sur l'histoire du peuplement de ce continent et d'entamer un processus de réhabilitation des grands oubliés de cette période. Le Québécois Jack Waterman et l'Indienne Pitsémine appartiennent chacun à l'une des minorités écrasées par la puissance britannique puis états-unienne lors du processus de colonisation, et leurs échanges visent constamment à rendre à leurs ancêtres respectifs un hommage appuyé. Ainsi, Jack convoque au détour d'un chapitre le souvenir d'Étienne Brûlé, dont on précise qu'il a été « le premier Blanc à explorer la région où se trouvait l'actuelle ville de Toronto […] en 1615[574] ». De la même manière, Pitsémine rappelle que la conquête s'est faite au prix d'un génocide : « Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique… Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre[575]. » Elle se montre également vindicative à l'égard des Blancs qui ont exterminé les bisons, privant de ce fait les Indiens de leur principale ressource. Son commentaire se fait cependant plus réservé à l'égard des francophones et du rôle qu'ils ont joué dans la colonisation du territoire :

> La Grande Sauterelle dit qu'elle aimait beaucoup les *voyageurs* et elle pensait que s'ils avaient eu de l'instruction et s'ils avaient laissé des écrits derrière eux, leurs exploits seraient probablement comparés à ceux des pionniers de l'Ouest américain.

---

[573] *Ibid*., p. 186.
[574] *Ibid*., p. 67.
[575] *Ibid*., p. 29.

> Elle trouvait aussi que leur conduite avec les Indiens était acceptable, compte-tenu des mœurs de l'époque[576].

Au détour d'une remarque, le texte laisse ainsi entendre que le récit de la conquête de l'Amérique du Nord serait l'œuvre partiale d'une seule des trois forces en présence, faisant tomber dans les oubliettes de l'Histoire les minorités indiennes et francophones qui, faute d'une instruction suffisante, n'ont pas été en mesure de faire entendre leur voix. L'œuvre de Poulin cherche donc à rétablir une sorte d'équilibre en dénonçant l'accaparement de la mémoire par la frange anglophone de la population du Nouveau Monde. En ce sens, *Volkswagen Blues* est à mettre en relation avec le film de Jean Chabot, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, qui adopte une démarche similaire en s'efforçant de restituer aux membres des deux populations opprimées une parole confisquée. Le road novel de Jacques Poulin propose donc une sorte de contre-histoire de la conquête, d'abord par le truchement de documents d'archive émanant de la communauté francophone et directement insérés dans le corps du texte, mais aussi au moyen de la représentation d'une nouvelle appropriation du territoire américain par des personnages – Jack et Pitsémine – incarnant chacun l'une des deux minorités dépossédées. En cela, *Volkswagen Blues* nous semble relever de ce que nous avons appelé la réitération parodique.

À l'instar des œuvres de notre corpus mentionnées précédemment, le road novel de Jacques Poulin s'appuie donc sur un ensemble de récits de voyage, ici relatifs aux différents moments de la conquête du Nouveau Monde, que l'on détourne et à partir desquels se fonde un discours critique. Mais il est, dans *Volkswagen Blues*, une autre traversée de l'Amérique qui affleure : il s'agit de celle de Kerouac qui inspira la rédaction d'*On the Road*, et dont le souvenir se fait particulièrement sentir dans les derniers instants du roman. De fait, nous allons voir que dans les œuvres plus tardives, le récit de la route en vient lui-même à constituer un hypotexte du récit de la route.

---

[576] *Ibid*., p. 47.

2. Le récit de la route comme hypotexte du récit de la route

Kerouac apparaît à certains égards comme une figure tutélaire accompagnant les deux voyageurs de *Volkswagen Blues*, et il est possible de voir dans le personnage de Jack Waterman une forme d'avatar du fondateur de la Beat Generation. Les deux hommes ont en partage leurs origines québécoises (et en ce sens, le roman de Poulin participe une fois encore de ce projet de réhabilitation de la minorité francophone) ainsi que leur prénom – le patronyme de «Waterman » renvoyant vraisemblablement à la grande marque de stylos, et, de ce fait, à la profession d'écrivain qu'ils ont également en commun. De façon surprenante, Kerouac devient même un personnage à part entière de ce road novel, puisqu'un vieux routard croisé en chemin affirme avoir un jour fait quelques kilomètres en compagnie du célèbre auteur :

> Il avait rencontré beaucoup de monde sur les routes et sur les trains. Une nuit, il avait même rencontré Jack Kerouac. C'était sur un train dans le bout de Denver, et Kerouac n'était pas encore un écrivain connu à ce moment-là. Il faisait froid. Ils avaient bu du vin. Il se souvenait très bien de Kerouac […][577].

Au cours de la dernière phase du périple en direction de Théo, Kerouac fait figure d'étoile polaire à partir de laquelle les personnages se repèrent dans l'espace :

> Après avoir jeté un coup d'œil sur le plan de la ville, il décida de rouler un moment dans Bay Street, mais il tourna à droite et prit Columbus lorsqu'il vit un panneau signalant que le quartier de North Beach se trouvait dans cette direction. Le nom de North Beach évoquait pour lui des souvenirs liés aux beatniks et à Jack Kerouac[578].

Le parcours de Jack et Pitsémine à travers la Californie est ainsi prédéterminé par l'itinéraire tracé avant eux par Kerouac, dont on emboîte très naturellement le pas. Le territoire semble ainsi avoir été cartographié par l'auteur, chaque coin de rue renvoyant au souvenir de son passage : « Un peu plus loin, sur la gauche, il y avait un parc appelé Washington Square. – Ah oui, dit l'homme, Kerouac venait souvent par ici[579]. » On découvre par ailleurs que Théo avait dans ses affaires un exemplaire d'*On the Road*, que

---

[577] *Ibid*., p. 259.
[578] *Ibid*., p. 282.
[579] *Ibid*., p. 283.

Pitsémine entreprend de relire, durant leur traversée de San Francisco. L'ouvrage est alors presque directement intégré au texte :

> *On the Road* était un des livres que la Grande Sauterelle avait « empruntés » au cours du voyage parce qu'il était mentionné dans le dossier de police de Toronto. Elle l'avait trouvé en version française dans une bibliothèque de Kansas City : elle le connaissait déjà, mais elle avait eu du plaisir à le relire. « Qui n'a pas relu n'a pas lu », disait-elle. Pour sa part, l'homme avait préféré garder intact le souvenir de sa première lecture : il se souvenait d'un voyage ayant les allures d'une fête continuelle, qui était racontée dans un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique ; alors il s'était contenté de relire la préface, dans laquelle il avait souligné cette phrase :
>
> > La route a remplacé l'ancienne « trail » des pionniers de la marche vers l'Ouest ; elle est le lien mystique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes[580].

Ainsi, *Volkswagen Blues* absorbe plus de quatre siècles d'exploration de l'Amérique, de Cartier à la Beat Generation[581], et au même titre que les récits des premiers colons mentionnés précédemment, *On the Road* finit par s'insérer dans la trame de ce palimpseste.

L'œuvre de Kerouac, qui se trouve à l'origine de la tradition littéraire du road novel, finit ainsi par constituer un hypotexte dans les récits de la route plus récents, au nombre desquels nous pouvons ajouter, par exemple, *Le voyageur discret* de Gilles Archambaud, dont il sera question ultérieurement. Au cinéma, un film tel que *Vanishing Point* semble depuis peu faire l'objet d'une attention plus soutenue et apparaît de façon sous-jacente dans certains road movies, comme par exemple *The Year Dolly Parton was my Mum*, dont la petite héroïne porte le nom de Kowalski. Par ailleurs, le second volet de *Death Proof* – qui par certains aspects est à mettre en relation avec le récit de la route – se présente comme un hommage appuyé à l'œuvre de Sarafian, auquel on emprunte, entre autres, sa Dodge Challenger blanche et qui fait surtout l'objet d'allusions directes : les personnages

---

[580] *Ibid*., p. 282-283.

[581] La progression du duo dans l'espace s'accompagne donc d'une avancée dans le temps, puisque le roman permet d'abord d'évoquer la découverte du Canada par Jacques Cartier alors qu'on se trouve à Gaspé, à l'extrême pointe du Québec, puis d'embrasser le mode d'existence des premiers colons français alors qu'on est proche de la capitale, avant de gagner les États-Unis et d'évoquer la Conquête de l'Ouest en suivant la traces des pionniers. Enfin, la Californie est associée au mouvement Beat. La progression vers l'Ouest est aussi progression dans la chronologie de l'appropriation du territoire.

cinéphiles, cascadeuses ou comédiennes de métier, expriment en effet leur admiration pour le film culte et leur volonté d'en rejouer quelques scènes, en allant « emprunter » la réplique du fameux véhicule à un paysan. D'emblée, le spectateur est placé dans le simulacre, puisqu'il s'agit pour les protagonistes de reproduire, dans leur réalité et par jeu, les images qu'elles ont un jour regardées sur grand écran. L'intrigue originale fait par ailleurs l'objet d'un certain nombre d'ajustements et même, pourrait-on dire, de retournements : le pilote masculin solitaire et mutique est ainsi remplacé par un groupe de femmes volubiles, et le dénouement permet d'assister, non plus à l'immolation du héros mais au massacre du « méchant » (incarné ici par Kurt Russell)[582]. Ainsi, le temps a permis au film de Sarafian, *Vanishing Point*, de devenir un classique du road movie et de constituer à son tour un texte de référence à partir duquel sont susceptibles de se construire de nouveaux récits de la route[583].

Mais il est, dans notre corpus, un film qui, sans s'appuyer sur une œuvre de référence unique, semble prendre le contre-pied du road movie dans son ensemble pour en produire une image dégradée et peut-être en annoncer le déclin. Il s'agit de *The Straight Story* de David Lynch, dont la sortie en 1999 marque sans doute un tournant dans l'évolution du genre cinématographique. L'intrigue se construit autour d'un personnage chenu et fatigué, qui ne présente plus qu'un lointain rapport avec les motards fringants d'*Easy Rider*. Ironiquement, sa quête s'effectue non plus en Harley Davidson mais en tondeuse à gazon, dont la vitesse de croisière peine à atteindre les 30 miles à l'heure – Alvin Straight est d'ailleurs constamment représenté en train de se laisser dépasser sur la route par des automobilistes plus ou moins condescendants. De plus, le vieil homme perd un peu de sa crédibilité, puisqu'il doit s'y reprendre à deux fois pour mener à bien son

---

[582] D'ailleurs, le héros victime de *Vanishing Point* trouve peut-être son double inversé dans le personnage de Kurt Russell, lui aussi pilote automobile, mais assassin psychopathe.

[583] Ce « retour du road movie sur lui-même » correspondrait, selon David Laderman, à la phase postmoderne du genre cinématographique, marquée par une forme d'ironie et d'autodérision. Le voyage entrepris par les personnages y est dépourvu de réelles motivations, et le message politique de rébellion considérablement édulcoré : « But there seems to be much less at stake in the postmodern film, where the pointless journey becomes a pretext for comically ironic reversals, and where a listless « whatever » attitude smirks in the face of wanderlust. » David Laderman, *Driving Visions*, p. 150.

projet de voyage, faute d'un véhicule suffisamment performant, ce qui permet au spectateur d'assister au redoublement de la scène des adieux. Le personnage apparaît alors comme un américain moyen, jardinier du dimanche égaré sur l'asphalte comme par mégarde alors qu'il entretenait sa pelouse. D'une certaine manière, *The Straight Story* fait écho, à 30 ans d'intervalle, à la scène de la forge d'*Easy Rider*, dont il constitue le contrepoint cocasse. Alors qu'un montage alterné permettait de mettre en évidence, dans le film de Hopper, le caractère archaïque du cheval, dont la puissance ne pouvait rivaliser avec celle des motos, ce sont, chez Lynch, les montures des protagonistes qui semblent avoir vieilli en même temps que leurs conducteurs – prenant du poids, se déplaçant avec difficultés et nécessitant la présence d'un appui (une canne ou deux roues supplémentaires) pour mieux tenir en équilibre. Métaphoriquement est ainsi annoncé l'épuisement du genre cinématographique, à travers la déchéance concomitante des personnages et de leurs bolides.

Cette agonie du road movie est par ailleurs rendue perceptible à travers la présence, au sein de *The Straight Story*, de comédiens de référence qui permettent d'établir des liens avec d'autres œuvres emblématiques. Ainsi, la fille d'Alvin est incarnée par Sissy Spacek, la jeune Holly de *Badlands*, et le frère malade n'est autre qu'Harry Dean Stanton, le Travis de *Paris, Texas*. En convoquant le souvenir de ces figures incontournables du récit de la route, le film de Lynch s'inscrit dans le sillage d'une tradition cinématographique, dont il donne à voir cependant toute la vulnérabilité[584].

Ainsi, à travers l'étude de ces différents exemples, nous venons de montrer que le road novel et le road movie semblent délibérément se construire à partir de récits d'errance antérieurs – qui peuvent parfois même, dans le cas d'œuvres plus récentes, relever du récit de la route. Ces hypotextes s'expriment plus ou moins manifestement et semblent faire l'objet d'une forme d'édulcoration, voire même de distanciation, ce qui nous amène à parler, au sujet du récit de la route, de réitération parodique.

---

[584] La fille de Straight peine à s'exprimer en raison de son bégaiement, et son frère est à l'article de la mort.

3. Aspect parodique du récit de la route

À la lumière des analyses qui précèdent, nous constatons que le périple entrepris par les protagonistes de road novels et de road movies est placé sous le signe de la répétition : Kowalski, Sal et Dean, Wyatt et Billy, Jack et Pisémine, mais aussi les Robert et Bruno d'*Im Lauf der Zeit* et d'une manière générale l'ensemble des héros de la route s'immiscent dans les traces laissées par une lignée d'explorateurs de plus ou moins grande envergure, de Jacques Cartier aux pionniers américains, en passant par le parent disparu (le père de Dean par exemple, ou Théo, le frère de Jack) que l'on tente de retrouver[585]. Le récit de la route semble donc reposer sur un principe d'imitation, puisqu'on redouble à plusieurs années d'intervalle le trajet effectué par un personnage issu de la sphère familiale, historique ou fictive servant de modèle. Cependant, les récits d'errance originels sur lesquels s'appuient le road novel et le road movie semblent faire l'objet d'une forme d'édulcoration, dans la mesure où les conditions mêmes du voyage sont dépourvues de cette urgence et de cette nécessité qui caractérisaient la première expédition (le geste initial est alors, en quelque sorte, vidé de sa substance). Ils donnent lieu par ailleurs à l'établissement d'un discours critique : rappelons-le, des films tels qu'*Easy Rider* ou *Alice in den Städten*, par exemple, prennent le contre-pied de la conquête de l'Ouest, exposant de la sorte l'envers du rêve américain. Comment, dès lors, qualifier ce système de réitération-distanciation qui semble se trouver au fondement même du récit de la route ? Le terme de « parodie » s'impose d'emblée comme une évidence, puisqu'on y retrouve le même principe d'absorption d'un hypotexte que l'on « retourne de l'intérieur ». C'est du reste cette acception que privilégie Bakhtine, dans *La poétique de Dostoïevski* :

> La stylisation s'exerce dans le sens des tâches que l'auteur s'est assignées […]. La pensée de l'auteur en pénétrant, en s'installant dans le mot d'autrui, ne s'y heurte pas à la pensée d'autrui, elle l'accompagne en suivant la même direction, se contentant de rendre cette dernière conventionnelle. Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire. La deuxième voix qui s'installe

[585] Nous avons précisé plus haut l'importance du thème du retour aux origines dans le récit de la route, qui apparaît là encore comme la réduplication d'un parcours initial : on prend à rebours le chemin parcouru jadis.

> dans le mot d'autrui agresse son premier possesseur et l'oblige à servir à des fins totalement opposées[586].

La parodie consisterait en soi en une imitation subversive, et c'est peut-être ce qui nous permet finalement de faire la différence entre un road novel tel que *Volkswagen Blues* (qui, en faisant accomplir, dans les années 1980, le geste des pionniers par des personnages appartenant à deux minorités oppressées en vient à renverser l'histoire officielle et à en dénoncer la partialité) et *The Grapes of Wrath*, qui ne fait que transposer dans un contexte autre (celui de la Grande Dépression) un récit épique relevant du western sans pour autant en contester les fondements.

Il convient cependant de noter que la parodie, dans sa signification la plus basique, est généralement considérée comme une production comique. Le dictionnaire Larousse la définit ainsi comme une : « Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose *comiquement* le sujet ou les procédés d'expression[587]. » De fait, Margaret A. Rose, qui consacre une monographie à ce sujet, présente dans son ouvrage l'évolution des différentes acceptions du concept de parodie à travers les siècles, et rappelle qu'à l'origine, le terme *parodia* permet de désigner chez les grecs anciens des textes d'imitation comique :

> Parodia = used by the time of the fourth century BC to describe the comic imitation and transformation of an epic verse work […] and is then extended to cover further forms of comic quotation or imitation in literature by Aristophanic and other scholiasts and to cover examples in speech by the rhetoricians[588].

La dimension comique figure également dans la définition synthétique de la parodie proposée par Rose à l'issue d'un premier tour d'horizon des différentes acceptions possibles du terme : « In all of these specific and general uses parody may be defined in general terms as *the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*[589]. » Le comique apparaît donc *a priori* comme un élément constitutif de la parodie. Or, tout

---

[586] Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 267.
[587] Dictionnaire Larousse en ligne, « parodie », www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267 (nous soulignons).
[588] Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 280.
[589] *Ibid*., p. 52.

bien considéré, et quoique présent par intermittences, le comique en tant que tel ne nous semble pas constituer un trait fondamental du récit de la route. Certes, des films tels que *Les doigts croches* (Ken Scott, 2009), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valeris Faris, 2006) ou *Wir können auch anders* (Detlev Buck, 1993), pour ne citer que quelques exemples, tirent franchement le road movie du côté de la comédie, chaque nouvelle situation incongrue étant destinée à provoquer le rire des spectateurs. Dans un film tel que *Natural Born Killer*, le comique côtoie l'insoutenable lors de scènes d'une violence extrême, dont l'exagération même finit par les rendre drôles. Plus généralement, quelques épisodes burlesques peuvent, de façon ponctuelle, s'immiscer dans le déroulement du récit de la route : nous pensons par exemple aux pitreries de Robert et Bruno en ombre chinoise dans *Im Lauf der Zeit*, aux scènes de jeu entre Travis et son fils ou entre Philip et Alice dans d'autres films empruntés au répertoire de Wenders, ou encore aux provocations ludiques de Thelma et de Louise. Mais dans l'ensemble, on perçoit au sein du récit de la route une infinité de nuances de tonalité. Certains parcours (celui de Sal et Dean ; celui de Jack et Pitsémine ; celui du couple de *The Sugarland Express*) semblent ainsi imprégnés d'une joyeuse insolence, quand d'autres (*Two-Lane Blacktop*, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, *Route 132*) sont marqués d'une ineffable mélancolie. Plutôt qu'un aspect comique, nous percevons donc ici une forme de dérision, les personnages portant sur la vie un regard désabusé parfois éclairé d'un sourire. En l'absence d'un élément comique constitutif, est-il alors toujours pertinent de parler de parodie pour qualifier le mécanisme de redoublement-renversement observable dans le récit de la route ?

Ce questionnement se trouve au cœur d'un article de Linda Hutcheon, dont les travaux s'inscrivent dans la lignée de ceux de Bakhtine et font l'objet d'une présentation dans l'ouvrage de Rose. Elle propose d'élargir le concept de parodie afin de lui permettre d'embrasser certains phénomènes artistiques contemporains, justement marqués par ce rapport d'imitation-distanciation si caractéristique du road novel et du road movie :

> What I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionnary definitions. […] Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterize by ironic inversion, not always at the expense of the parodied

> text. […] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity[590].

On retrouve ici l'acception bakhtinienne de la parodie, qui se construit dans un rapport d'opposition à un texte antérieur. Elle ajoute cependant : « Similarly, criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody[591]. » En l'absence d'un terme alternatif permettant de désigner adéquatement ce principe de redoublement critique à l'œuvre dans le récit de la route, il devient effectivement essentiel d'envisager une évolution de la définition de la « parodie », qui serait cette fois indépendante de la dimension comique qu'on lui assigne généralement. Nous rejoignons alors Hutcheon lorsqu'elle affirme :

> I want to retain the term parody for this structural and functional relationship of critical revision, partly because I feel that a word like quotation is too weak and carries (etymologically and historically) none of those parodic resonances of distance and difference that we have found to be present in modern art's reference to its past. Quotation might do, in a very general way, if we were dealing only with the adoption of another work as a guiding structural principle, but even then its usefulness is limited. We need a term that will allow us to deal with the structural and functional complexity of the artistic works themselves[592].

La révision du concept de parodie nous semble ainsi fondamentale et productive afin de permettre de rendre compte de la particularité du récit de la route. Nous la comprenons donc ici comme la reprise critique et distanciée d'un texte antérieur, sans que celle-ci soit pour autant nécessairement créatrice d'un effet comique.

La parodie, dont nous avons dit qu'elle permettait de caractériser le récit de la route, procède, par définition, d'une forme de retournement – dans la mesure où elle propose d'un texte antérieur une version critique et déformée. Or, en ce sens, nous pouvons considérer qu'elle participe d'un mouvement plus vaste, qui la comprend et la dépasse, et qui relèverait de ce que Bakhtine nomme le carnavalesque. L'auteur évoque en effet, dans *La*

---

[590] Linda Hutcheon, « Modern Parody and Bakhtin », dans Gary Saul Morson et Caryl Emerson (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, p. 87-88.
[591] *Ibid*., p. 88.
[592] *Ibid*., p. 97.

poétique de Dostoïevski, « la nature carnavalesque de la *parodie*[593] ». De fait, nous allons voir que la dimension parodique que nous venons mettre au jour n'est en réalité qu'une des manifestations possibles de la carnavalisation irrigant le road novel et le road movie, et qui s'articule autour de l'ensemble chronotopique (formé par la route et le seuil) identifié précédemment.

B. La dimension carnavalesque du récit de la route

Le concept de carnavalesque est développé par Bakhtine dans les trois textes que sont la section « Formes et temps du chronotope » au sein de son *Esthétique et théorie du roman*, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, et *La poétique de Dostoïevski*, dans laquelle il en donne la définition suivante : « Nous appellerons littérature carnavalisée celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)[594]. » Le carnaval, présenté par l'auteur comme un « spectacle syncrétique, à caractère rituel[595] » mettant en contact toutes les franges de la société sans distinction de classe à l'occasion de festivités codifiées, est avant tout marqué par un principe de renversement : il constitue en quelque sorte l'envers du quotidien, dont il retourne les hiérarchies et les règlements pendant une durée bien déterminée :

> […] l'homme du Moyen Âge avait *deux vies* : l'une *officielle*, monolithiquement sérieuse et morne, soumise à un ordre hiérarchique rigide, pénétré de dogmatisme, de crainte, de vénération, de piété, et l'autre, *de carnaval et de place publique*, libre, pleine de rire ambivalent, de sacrilèges, de profanations, d'avilissements, d'inconvenances, de contacts familiers avec tout et tous. Ces deux vies étaient parfaitement licites mais séparées par des limites temporelles strictes[596].

Le carnaval repose sur une série de rituels (le sacrilège, le travestissement, la procession, etc.), de personnages (le roi de carnaval, le bouffon…) et de thématiques (le boire et le

---

[593] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 186.
[594] *Ibid*., p. 161.
[595] *Ibid*., p 179.
[596] *Ibid*., p. 188-189.

manger, la sexualité, l'excrémentiel…), analysés en profondeur par Bakhtine, notamment à l'occasion de son étude de l'œuvre de Rabelais, qui revet à ses yeux une importance majeure pour la compréhension du carnavalesque. La transposition en littérature de ces différents aspects du carnaval, et surtout de cette conception duelle du monde (le carnaval composant finalement « une vie à l'envers[597] »), constitue alors ce qu'il appelle la carnavalisation. Bakhtine précise cependant qu'elle « […] n'est pas un système extérieur fixe qui se superpose à un contenu préexistant, mais une forme extrêmement souple de vision artistique, une sorte de principe heuristique permettant des découvertes nouvelles jusqu'alors insoupçonnées[598] ». Le carnaval vient ainsi s'immiscer par tous les pores du corps d'un texte auquel il imprime son dérèglement.

Or, nous allons voir que, dans le road novel et le road movie, le carnavalesque s'organise principalement autour de l'ensemble chronotopique route/seuil que nous avons identifié précédemment comme caractéristique de cette forme littéraire et cinématographique. Pour résumer ce que nous venons d'énoncer, le carnaval repose en effet sur le principe d'un basculement du monde normé à son contraire intervenant à un moment plus ou moins déterminé du calendrier (mardi gras étant une fête dite « mobile », puisque sa date change d'une année à l'autre). Nous ne pouvons manquer de reconnaître dans cette définition quelque chose de la structure se trouvant au fondement même du récit de la route : en simplifiant quelque peu, road novel et road movie s'attachent généralement aux pas d'un personnage en crise, subitement amené à délaisser son existence ordinaire et sédentaire pour embrasser une vie d'errance plus exaltante. L'itinéraire suivi par le ou les protagonistes apparaît alors à certains égards comme l'envers du quotidien, le passage d'un univers à l'autre s'articulant autour du chronotope du seuil. Autour de la route – comprise comme l'espace de l'errance s'opposant au monde sédentaire et normé – et du seuil – en tant que borne temporelle assurant la transition entre deux modes de vie antithétiques – vient s'articuler une dimension carnavalesque, dont nous estimons qu'elle contribue à

[597] *Ibid*., p. 180.
[598] *Ibid*., p. 236.

rendre compte de la spécificité du récit de la route. Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'en examiner les propriétés, en insistant tout d'abord sur la dimension carnavalesque de l'espace de l'errance.

1. La route comme espace carnavalesque

Le rapprochement entre récit de la route et carnaval n'est pas si incongru, dans la mesure où cette association se produit dès l'apparition du road movie. De fait, les protagonistes d'*Easy Rider*, en partance pour une Floride qu'ils n'atteindront jamais, font escale à la Nouvelle-Orléans à l'occasion des fêtes de mardi gras, afin de rendre un dernier hommage à leur compagnon, George, victime d'une agression qui lui a coûté la vie. Ces quelques moments d'euphorie au milieu de la parade sont en réalité les premières images du film à avoir été tournées, en 16 mm et dans un style documentaire, ce qui met en évidence le caractère central de cette séquence dans le premier film de la route de l'histoire du cinéma. D'ailleurs, pour l'anecdote, le titre envisagé initialement, alors que le film de Hopper et Fonda n'était encore qu'à l'état de projet, était une référence directe au carnaval, comme en atteste Terry Southern, le co-scénariste d'*Easy Rider* lors d'une entrevue accordée à Lee Hill : «Very early on it was called *Mardi Gras* to identify it[599]. » Il est ainsi révélateur de constater que le road movie est dès les origines intimement connecté au carnaval – au point où ce dernier finit par constituer dans le film un chronotope à part entière : celui de la Nouvelle-Orléans au moment de mardi gras ou plus généralement, celui de l'espace public dans le temps de la fête carnavalesque[600]. Cette manifestation, qui se définit entre autres par son caractère cyclique et provisoire, si elle n'a pas de réelles frontières spatiales, investit traditionnellement l'espace ouvert de la rue, comme le rappelle Bakhtine : « C'est la place publique et les rues adjacentes qui lui servaient d'arène principale. […] car il était, par sa conception, *populaire et universel* ; *tous* devaient prendre

[599] Lee Hill, *Easy Rider*, p. 17.
[600] On retrouve d'ailleurs le chronotope du carnaval dans d'autres road movies, notamment *Quand la mer monte* de Gilles Porte et Yolande Moreau (2004), ou encore *Transylvania* de Tony Gatlif (2007), et dans quelques road novels comme *Pleure pas Germaine*, et surtout *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, dont nous reparlerons ultérieurement.

part au contact familier[601]. » Et de fait, nous observons Wyatt et Billy arpenter, en compagnie de deux prostituées, les artères bruyantes et encombrées de la ville du sud, alors que nous les avions croisés, préalablement, dans la rue principale d'un quartier de Las Vegas, suivant à moto et dans un grand éclat de rire un défilé de majorettes. La route empruntée par les personnages, du Nevada à la Louisiane, semble alors faire la jonction entre ces espaces urbains animés où se déploient les festivités, et se voit en quelque sorte transférer les propriétés de l'espace carnavalesque. Comme la rue, la route est un territoire ouvert, où, précise Bakhtine dans sa présentation du chronotope, « se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées[602] ». De fait, le récit de la route regorge de ces mésalliances si caractéristiques de la sociabilité carnavalesque : ainsi, Thelma, la femme au foyer sans histoire, s'éprend brièvement d'une petite frappe ramassée sur le bas-côté ; les trafiquants de drogue d'*Easy Rider* sympathisent avec un avocat qui les rejoint dans leur errance ; une fillette abandonnée sert de guide à un écrivain-photographe dans *Alice in den Städten*, et le couple en cavale de *The Sugarland Express* finit par se prendre d'amitié pour le policier qui lui sert d'otage. Des personnages d'âge et de situations sociales des plus variées (et même antagoniques, parfois) en viennent ainsi à se côtoyer sur la route et à développer les uns envers les autres une forme de camaraderie, que Bakhtine considère comme relevant de l'esprit du carnaval. Effectivement, au cours des festivités, « On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier. […] Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abordent en toute simplicité sur la place du carnaval[603] ». En ce sens, la route, en tant

---

[601] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 187.
[602] *Ibid*., p. 384-385.
[603] *Ibid*., p. 180. On ne peut manquer de noter la proximité de cette définition du carnaval avec celle du chronotope de la route présentée précédemment, dans les propos mêmes de Bakhtine.

qu'espace de l'errance, constitue l'indéniable contrepoint de la cellule familiale, marquée pour sa part d'une certaine exiguïté et se faisant le théâtre d'une sociabilité restreinte[604].

Point de contact entre des hommes habituellement séparés par des considérations hiérarchiques, la route apparaît également, dans le road novel et le road movie, comme le lieu de toutes les licences. Nous avons pu observer, à travers l'étude de *The English Major* notamment, la façon dont l'entrée en errance, qui s'origine le plus souvent dans l'expression d'une pulsion désirante, affranchissait l'individu d'une vie sédentaire régulée par le travail et une routine abrutissante. La route fait alors figure d'espace hédoniste, dans lequel les personnages donnent libre court à leur quête du plaisir et se laissent aller à une forme d'excentricité, dont Bakhtine explique qu'elle « [...] est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque [...] elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète[605]. » L'extension spatiale de la route se fait ainsi le reflet d'une certaine ouverture morale. Effectivement, l'entrée en état d'errance, nous l'avons vu, est souvent synonyme pour les personnages d'abandon à différentes formes d'ivresse – celle de la drogue et des paradis artificiels, tout d'abord, qui s'exprime notamment à travers la scène hallucinée au cimetière de la Nouvelle-Orléans dans *Easy Rider* ; celle de la vitesse, ensuite, qui permet à Sal et Dean d'atteindre le « it » et de se sentir exister ; celle du libertinage sexuel, dans *On the Road* mais aussi, par exemple, dans *The English Major*, *Thelma and Louise* et plus particulièrement dans *Lolita*, puisque l'errance y est associée à l'expression de la déviance d'Humbert Humbert ; celle de la transgression de la loi, telle qu'elle se manifeste dans *The Sugarland Express*, à travers la cavale d'un jeune couple ; celle de la violence, enfin, dans des films tels que *Badlands* ou *Natural Born Killers*, puisque la jouissance des personnages y est indissociable d'une forme de barbarie. Lieu de l'abolition de tous les interdits, la route constitue, corrélativement à cela, un espace ludique, le jeu devenant une autre manifestation

---

[604] Michel feuillet précise ainsi : « En revanche, avec le carnaval, la maison est désertée : tous sont dans la rue pour voir, pour se montrer et entrer dans le tourbillon. » Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 69.
[605] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 181.

possible du plaisir : significativement, les personnages de road novels et de road movies lancent des paris insensés (*Vanishing Point*, *Two-Lane Blacktop*) et se mesurent à des adversaires au cours de joutes armées, dont l'issue est parfois fatale (*The Sugarland Express*, *Thelma and Louise*). Michel Feuillet insiste sur l'importance du jeu dans les festivités carnavalesques, qui viendrait en quelque sorte s'opposer aux rigueurs du carême. Il peut prendre la forme de batailles, et Feuillet observe à leur sujet :

> Souvent le combat sévit entre deux groupes bien distincts : deux armées portant des uniformes s'affrontent selon un rituel précis. Les deux groupes qui s'opposent dessinent une dualité poussée à l'extrême. Là, les laids partent à l'attaque des beaux ; ailleurs, les pauvres s'en prennent aux riches, les noirs aux blancs, les vieux aux jeunes […][606].

On reconnaît ainsi, dans l'évocation de ces différents types de duels, l'image des héros hors la loi se retrouvant acculés en bout de route par une horde de voitures de police. Les représentants de l'ordre sont aisément identifiables par leur costume, et comme ne manque pas de le préciser Michel Feuillet, « les *bons* finiront par gagner et les *mauvais* par s'incliner[607] », ce qui est généralement le cas dans le road novel et le road movie (les bons n'étant pas toujours placés du côté de la loi). En dépit d'enjeux considérables (les protagonistes risquent leur vie à tout moment), l'aspect ludique de la course-poursuite est souvent mis de l'avant, dans le récit de la route, à travers le comportement frénétique des personnages en fuite (dont le visage exprime tour à tour la concentration et le transport lorsqu'un assaut est esquivé), mais aussi dans la relation qui ne manque pas de se nouer entre les forces antagonistes : ainsi, Louise s'entretient régulièrement au téléphone avec l'un de ses adversaires (le policier compatissant incarné par Harvey Keitel), et le couple sanguinaire de *Natural Born Killer* laisse un message à l'intention de ses poursuivants après chacun de ses forfaits. Une forme de communication s'établit ainsi entre les opposants, comme pour réajuster en cours de route les règles d'un jeu codifié et accepté par les deux parties.

---

[606] Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 68.
[607] *Ibid*., p. 68.

L'espace de l'errance dans le récit de la route constitue ainsi le pendant carnavalesque d'un quotidien sédentaire et normé auquel il semble s'opposer en tout point. On y brave les interdits (légaux mais aussi moraux) et l'on y rassemble des êtres ordinairement peu amenés à se fréquenter, dans une atmosphère plutôt familière et festive. En ce sens, la route apparaît bel et bien comme un « monde à l'envers » pour reprendre la formule de Bakhtine. Or, initialement, ce mouvement d'inversion si caractéristique du carnavalesque s'inscrit dans un contexte social dominé par la religion. En effet, même s'il s'origine dans les fêtes païennes antiques, le carnaval « […] serait bien né avec la mise en place d'une société totalement modelée par le christianisme[608]. » Michel Feuillet précise d'ailleurs un peu plus loin que « les comportements lors du carnaval sont exactement à l'opposé de la conduite dictée pendant le carême. Chacun des aspects du *dérèglement* carnavalesque correspond à une clause du *règlement* quadragésimal[609]. » Au fondement du carnaval se trouve donc un rapport antagonique entre les sphères profane et sacrée, qui, nous allons le voir, tend à perdurer de différentes manières dans les œuvres de notre corpus. En tant que réduplication d'un parcours antérieur, le voyage entrepris par les héros de la route présente toutes les caractéristiques d'un pèlerinage plus ou moins informel : on revient sur les traces laissées par de glorieux ancêtres (Jacques Cartier, les pionniers de l'Ouest américain, un parent disparu…) ou sur les lieux de l'enfance (celle de Bruno dans *Im Lauf der Zeit*, celle de la fillette dans *Alice in den Städten*), se recueillant au passage sur les reliques d'un passé devenu mythique. Cependant, nous assistons dans le road novel et le road movie à une forme d'interversion des dimensions sacrée et profane : tandis que les pèlerinages et autres chemins de croix traditionnellement rattachés au christianisme sont moqués et détournés de leurs fonctions premières, le monde païen organise un véritable culte autour d'idoles d'un genre nouveau, dont les fidèles cherchent à emboîter le pas. La route, dans les récits à l'étude, devient de fait le support de pèlerinages carnavalesques.

---

[608] *Ibid*., p. 19.
[609] *Ibid*., p. 57.

2. Interversion espace sacré/espace profane : pèlerinages carnavalesques

À la suite de Lucien Febvre, Numa Broc rappelle les trois fonctions traditionnellement dévolues à la route : une fonction d'échange commercial, une fonction politique et militaire, mais aussi une fonction religieuse. Il complète :

> Les routes religieuses et intellectuelles sont presque aussi anciennes car l'esprit est un ressort aussi puissant que l'économie pour déterminer des déplacements lointains. La Grèce antique a connu ses grands pèlerinages. Le Moyen Âge a vu des foules sur les chemins de Rome, de Saint-Jacques-de-Compostelle, de Jérusalem…[610].

Il existe donc, dans l'écheveau de routes rayant le territoire, des voies chargées d'une dimension sacrée, qui deviennent la matérialisation d'un cheminement spirituel et doivent mener jusqu'à un lieu sanctifié[611]. Parmi les différents pèlerinages relevant des grandes religions monothéistes, intéressons-nous à celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, dont la création remonte au 9e siècle. Ce serait Charlemagne, qui, le premier, aurait entrepris ce parcours – si l'on en croit un récit légendaire, *L'histoire de Charlemagne et de Roland ou le Pseudo-Turpin*[612]. La popularité de ce pèlerinage ne se dément pas, puisqu'aujourd'hui encore, quelques centaines de milliers de fidèles affluent à Saint-Jacques chaque année[613], et cet engouement sans cesse renouvelé se traduit cinématographiquement par la sortie récente d'œuvres de la route ayant pour cadre l'un de ces chemins, dont *Saint-Jacques… La Mecque* de Coline Serreau, et plus particulièrement *Les doigts croches* de Ken Scott, qui nous intéresse ici. L'étude de ce film québécois nous amènera à constater que la quête entreprise par les héros de la route en marche pour Compostelle n'a rien de spirituel :

---

[610] Numa Broc, « Géographie : les grandes lignes », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 46.

[611] Rappelons l'une des possibles étymologies du terme « religion » qui vient du latin « religare » (relier). La religion, comme la route, relie les hommes entre eux ou les met en lien avec le sacré.

[612] En effet, le texte « raconte que "c'est pour saint Jacques que Charlemagne a conquis l'Espagne, il a ouvert le chemin de pèlerinage, retrouvé le tombeau et organisé l'Église de Santiago" ». Claire Gagnon, citation empruntées à Ch. Pierre David, « Études sur le livre de Saint-Jacques attribué au pape Calixte II », Bulletin des Et. Port. Et de l'Institut français au Portugal, III, 1946, p. 70-223. Ici, p. 82-83.

[613] Le site de l'Association Les Chemins Vers Compostelle précise qu'en 2012, le nombre de pèlerins enregistrés sur le lieu de culte était de 192 488, contre 183 366 pour l'année 2011. Source : www.chemin-compostelle.info/informations-pratiques-pelerinage-compostelle/statistiques-sur-compostelle.html. Il est difficile de connaître cependant les réelles motivations des pèlerins.

l'intérêt individuel prend le pas sur le partage de croyances collectives, les valeurs religieuses sont constamment bafouées, et c'est en fin de compte à une parodie de pèlerinage que nous assistons.

a. Parodie du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle

Les doigts croches relate les mésaventures d'un petit groupe de personnages sur l'un des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle et traduit parfaitement à nos yeux cette inversion du profane et du sacré qui nous semble constituer l'une des marques du carnavalesque dans le récit de la route. Il est possible d'apparenter cette œuvre de Ken Scott au road movie, en dépit d'une construction en flash-back et d'une dimension historique marquée (le film ramène le spectateur au début des années 1960), dont nous avons indiqué précédemment qu'elles étaient peu représentatives de ce type de récit. Nous retrouvons cependant dans ce film le même mouvement de déprise si caractéristique du road novel et du road movie, qu'accompagne un périple sur route. Il est ici question de six amis d'enfance, qui commettent un hold-up mais sont rapidement rattrapés par la police. L'un d'entre eux, Jimmy, parvient à s'enfuir avec le magot, tandis que ses complices écopent de quatre années de prison. À l'issue de leur peine, les malfrats gagnent un petit village à la frontière franco-espagnole où doit les attendre Jimmy avec le produit du vol. Mais ce dernier, sans doute en proie au remords, leur impose d'effectuer le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle avant de leur remettre leur part du butin. Les cinq hommes doivent donc marcher les quelque 800 kilomètres qui les séparent de la ville sainte et apporter la preuve de leur évolution morale pour récupérer l'argent qui leur revient. C'est donc à contrecœur que les personnages se lancent sur les routes de Compostelle, uniquement guidés par l'appât du gain, ce qui constitue un premier manquement grave aux principes mêmes du pèlerinage. En effet, Claire Gagnon, auteur d'un mémoire sur les chemins de Saint-Jacques, précise qu'avant de se mettre en marche, « le pèlerin se met en règle avec sa conscience, car il est généralement reconnu que, sans une confession sincère, le pèlerinage

sera sans valeur[614]. » En l'absence d'une telle démarche spirituelle en amont du pèlerinage, celui-ci n'est plus qu'une parodie dont personne n'est dupe, pas même les responsables des refuges, qui refusent d'ailleurs de remettre aux voyageurs leur passeport de pèlerin. De surcroît, les méfaits se multiplient le long de la route : l'un des marcheurs ne peut se retenir de commettre cambriolage sur cambriolage à chaque étape du parcours ; un autre triche en effectuant une partie du trajet en automobile et succombe régulièrement au « péché de chair » avec des professionnelles ; un troisième est suivi par sa petite amie, une tenancière de bordel qui, significativement, endosse le costume d'une religieuse ; tous, enfin, dévalisent une banque pour couvrir leurs faux frais, se trahissent à tour de rôle et n'hésitent pas à tirer au pistolet sur des voleurs de grand chemin. À travers ces gestes peu conformes aux valeurs du christianisme, les pèlerins du film apparaissent comme de véritables dangers publics. Or, traditionnellement, ce sont les jacquets qui, au Moyen Âge, constituent les victimes de choix d'individus peu scrupuleux. Claire Gagnon rappelle en effet que ceux-ci « sont abusés de multiples façons. Leur confiance naïve en fait des proies faciles […]. Pour les passeurs, les aubergistes, les mendiants hypocrites, les changeurs, tous les prétextes sont bons pour les dépouiller de leurs bagages, leur soutirer de l'argent[615] ». Le rôle d'abuseur et d'abusé est ici inversé, ce groupe de pèlerins improvisés représentant une menace bien plus grande pour leur environnement que les bandits armés qu'ils viennent à croiser en route. Plus ironique encore : peu avant sa mort, Jimmy a confié à un prêtre de Saint-Jacques des instructions pour permettre à ses comparses de récupérer l'argent du vol : de ce fait, l'église se rend complice des brigands, et contrevient à ses principes en toute connaissance de cause. Quant à l'unique « miracle » du film, il permet aux personnages d'échapper à la prison et de vivre le restant de leurs jours dans l'opulence, grâce aux deux millions de dollars acquis frauduleusement.

Ainsi, le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle apparaît dans le film de Ken Scott comme une gigantesque tartuferie : les valeurs célébrées par le christianisme sont ici

---

[614] Claire Gagnon, *La religion du pelerine de Saint-Jacques de Compostelle du XIe au XVe siècle* p. 54.
[615] *Ibid*., p. 108-109.

complètement dévoyées, et l'institution religieuse prend elle-même part à cette déchéance en fermant les yeux sur les agissements des malfaiteurs. Certes, les personnages sont parés des attributs traditionnels du jacquet que sont le bourdon et la panetière, mais il s'agit uniquement d'un costume qui ne dissimule qu'imparfaitement leur qualité d'escrocs[616]. La nécessité de changement moral appelée par Jimmy demeure lettre morte (d'ailleurs, lui-même succombe à une surdose alors qu'il prétendait avoir surmonté son addiction à la drogue), et si le parcours est bien réalisé physiquement jusqu'à son terme, il n'est jamais accompagné d'une véritable évolution spirituelle, profonde et permanente. L'espace sacré des chemins de Compostelle est donc ici instrumentalisé à des fins purement individualistes et en vient en quelque sorte à se séculariser. Le choix de situer l'intrigue du film en 1964 apparaît alors cohérent avec le projet d'ensemble et participe de cette entreprise de démolition du sacré. En effet, rappelons-le, c'est au début des années 1960 que s'amorce au Québec ce grand mouvement de libération populaire que l'on nomme la Révolution tranquille. Les revendications nationalistes s'accompagnent d'une remise en question de l'ordre religieux et d'une émancipation vis-à-vis du pouvoir de l'église. Le retournement de l'espace sacré des chemins de Saint-Jacques, dans le film de Ken Scott, fait ainsi écho à ce renversement des valeurs qui caractérise la société québécoise de l'époque[617].

---

[616] Dans le même ordre d'idée, lorsque les personnages doivent décliner leur identité devant le responsable d'un refuge, chaque malfaiteur choisit le nom d'un hockeyeur afin de protéger son anonymat : Maurice Richard, Jacques Plante, etc. Deux des malfaiteurs choisissent le même nom (Doug Harvey), le redoublement soulignant la mascarade. Le travestissement participe ainsi de la dimension carnavalesque que nous souhaitons mettre en évidence.

[617] *Saint Jacques… La Mecque* de Coline Serreau (2005) présente également un pèlerinage détourné de ses visées premières. Cependant, alors que *Les doigts croches* s'inscrit dans la parodie pure, et plonge le spectateur dans une époque où la dénonciation de l'institution cléricale atteignait son apogée, le film de Coline Serreau, bien ancré dans les années 2000, dépeint une forme de recomposition du religieux. Comme le laisse entendre l'intitulé du film, le pèlerinage de Compostelle en vient, métaphoriquement, à redoubler celui de La Mecque, par l'intermédiaire du mensonge d'un jeune musulman qui s'est joint au groupe de pèlerins afin de suivre l'une des deux jeunes « randonneuses » dont il est amoureux. Pour convaincre son cousin illettré de l'accompagner dans son aventure, il est en effet parvenu à lui faire croire que leur parcours doit les mener à La Mecque – d'où le titre, qui établit un lien d'équivalence entre les lieux et les religions. Ainsi viennent se superposer, sur un même chemin de terre et comme en un palimpseste, plusieurs itinéraires qui attestent chacun des valeurs, sacrées ou profanes, embrassées par les marcheurs.

Le pèlerinage de Compostelle, originellement dédié à la célébration de l'un des apôtres du Christ, apparaît donc ici détourné de ses fonctions initiales. L'espace parcouru, dont la sacralité est cependant bien marquée par divers symboles (notamment par les bornes surmontées d'une coquille, par les croix de chemin, par les églises, etc.), est ici instrumentalisé à des fins malhonnêtes, et le geste des marcheurs ne relève à aucun moment de la démarche spirituelle attendue. Le spectateur assiste ici à une parodie de pèlerinage, dont les effets comiques sont pleinement assumés. Or, nous allons voir qu'inversement, alors que dans *Les doigts croches*, les personnages procèdent à la profanation d'un espace sacré, nous assistons régulièrement, dans le récit de la route, à la sacralisation d'un espace profane et à la création de pèlerinages d'un genre nouveau.

b. Pèlerinages païens : avènement de nouvelles idoles

En cette ère de reproductibilité de l'image, des êtres humains ayant accédé au panthéon des stars viennent concurrencer les Dieux des grandes religions dans le cœur des dévots. Edgar Morin parle en effet de « liturgie stellaire » pour évoquer le phénomène de divinisation qui se développe autour de certaines vedettes de cinéma. La beauté physique, un destin tragique qu'accompagne une sur-médiatisation de leur visage sur magazine et grand écran permettent à des artistes d'exception d'accéder au rang d'idole et de faire l'objet d'un véritable culte, plus ou moins organisé. Il arrive alors que les fans s'approprient les éléments biographiques de la star et se retrouvent lors d'occasions spéciales en des lieux emblématiques afin d'en célébrer la mémoire. De nombreux road novels et road movies se font l'écho de ce phénomène, retraçant le parcours de personnages en direction de l'une de ces « divinités païennes ». Leur itinéraire s'apparente de ce fait à une forme de pèlerinage relevant d'une inversion carnavalesque, puisque l'on insuffle du sacré dans une manifestation issue de la culture populaire.

Ainsi par exemple, *Le voyageur distrait* de Gilles Archambaud suit les pas de Michel et de Julien, deux universitaires québécois vieillissants qui s'efforcent de donner un nouvel élan à leur carrière en projetant la publication d'une biographie de Jack Kerouac. Dès lors, ils planifient un voyage d'étude de trois semaines devant les mener de Montréal à

San Francisco en passant par Lowell et New York, sur les traces de cet auteur encore vogue chez leurs étudiants. L'itinéraire planifié doit leur permettre de rencontrer certains membres de l'entourage de Kerouac : son beau-frère, Tony Sampas, ou encore Allen Ginsberg et tous ceux qui, de près ou de loin, ont un jour croisé le chemin de l'auteur d'*On the Road*. Le parcours est ainsi ponctué d'escales dans quelques-uns des lieux emblématiques de la vie de Kerouac, et s'apparente de ce fait à un pèlerinage, ce qui est d'ailleurs relevé par le narrateur :

> D'abord réticent, Tony Sampas s'était montré d'une parfaite urbanité. Les conduisant dans son auto à travers Lowell endormi, il leur avait montré la maison de Lupine Road, le pont de Moody Street, les petites rues de Pawtucketville, l'église Saint-Jean-Baptiste. D'où venait que Michel se sente ému pendant ce pèlerinage improvisé[618] ?

Plus tard, Michel et Julien se recueillent au pied de la tombe de celui qu'on surnomme justement « le pape de la *beat generation* » : « Au cimetière d'Edson la plaque sur laquelle on avait écrit "Ti-Jean Kerouac", le lieu de pèlerinage par excellence des amateurs[619]. » Kerouac engendre un tel engouement parmi une frange vagabonde et lettrée de la population que tout élément de la vie de l'auteur susceptible de s'incarner dans un point géographique précis fait l'objet d'une visite. Chaque lieu (sa maison, le bar où il aimait s'enivrer, sa tombe) constitue alors une étape d'un chemin de croix qu'empruntent les fidèles avec dévotion. Or, cet itinéraire est à mettre en parallèle avec un autre chemin de croix représenté dans le roman, plus traditionnel celui-là, puisqu'il est rattaché à l'église Saint-Jean-Baptiste de Lowell. *Father* Morrissette, le prêtre local, guide ainsi Michel et Julien d'une station à l'autre, et ceux-ci arpentent avec un dégoût non dissimulé (marqué ici par le recours au champ lexical de la pacotille) ce monument de kitsch reproduisant la marche du Christ vers son supplice :

> Se retenir de lui dire que tout ce qui touche à cette *religiosité* lui paraît *pitoyable*. Son enfance a baigné dans cette atmosphère *médiocre*. Il n'en a pas été marqué, certes, mais il ne voit vraiment pas pourquoi il retournerait à cette *bimbeloterie*

---

[618] Gilles Archambaud, *Le voyageur distrait*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, p. 47.
[619] *Ibid*., p. 77.

> saint-sulpicienne. Que raconte-t-il donc sur l'artiste qui a conçu le chemin de croix ? Michel n'écoute plus[620].

Julien renchérit devant cette débauche de mauvais goût : « As-tu déjà vu quelque chose d'aussi cucu ? demandait Julien en arpentant l'allée du chemin de croix. On se croirait à Lourdes. Aussi tordu que ce que les Français ont pu inventer[621]. » Le cérémonial catholique est ainsi fortement dénigré et ramené à l'état de supercherie. D'ailleurs, Michel fait part de ses doutes quant à cette forme de rituel et à la religion dans son ensemble :

> À quand remonte le dernier chemin de croix que j'ai suivi avec conviction ? Avais-je dix ans ? Onze ? Je me suis écarté de tout cela parce que je ne croyais pas à la douleur, au péché, à la rédemption. Je ne m'interroge plus sur ces choses depuis longtemps. Pareil en cela à la très grande majorité de mes amis, de mes collègues. Les étudiants n'ont même pas connu ces parodies de religion dans leur enfance[622].

Le catholicisme et son imagerie constituent aux yeux de Michel et des québécois de sa génération une « parodie de religion », vidée de sa substance et réduite aux plus vils simulacres. En revanche, en venant se recueillir sur les lieux marquants de la vie de Kerouac, Michel et Julien effectuent à leur manière un autre « chemin de croix » – laïc, cette fois, mais tout aussi vain – sans que jamais ne leur éclate au visage le paradoxe de leur démarche. D'ailleurs, le pèlerinage *beat* fait long feu : Julien et Michel se séparent avant d'avoir atteint l'ultime étape de leur parcours, ce qui ne fait qu'en souligner davantage l'inanité. On repère donc dans le texte de Gilles Archambaud une forme d'interversion de l'espace profane et de l'espace sacré telle qu'elle peut apparaître dans la littérature carnavalisée : on considère avec hauteur les reliques d'un culte tombé en désuétude, tout en plongeant dans une forme d'idolâtrie qui ne dit pas son nom et se dissimule sous le prétexte de l'écriture d'un ouvrage universitaire.

Étant donné le rôle fondateur de Jack Kerouac dans l'avènement de la littérature de la route, il semble naturel de le voir représenté comme objet de vénération dans les road novels et road movies subséquents (en ce sens, *Le voyageur distrait*, tiendrait, au même

---

[620] *Ibid*., p. 56 (nous soulignons).
[621] *Ibid*., p. 61-62.
[622] *Ibid*., p. 62-63.

titre que *Volkswagen Blues*, de la métaparodie). Mais il est, dans notre corpus, d'autres figures de marque donnant lieu à la réalisation d'un pèlerinage. Nous avons évoqué la figure de Dolly Parton dans le road movie canadien *The Year Dolly Parton was my Mum*. Une fillette y cherchait à rejoindre la chanteuse, en qui elle aurait voulu reconnaître sa mère biologique. Mais une fois parvenue dans la salle de concert où devait se produire la star du country, la fillette se trouvait immergée au sein d'une foule exaltée, affublée de volumineuses perruques blondes, et prenait finalement conscience de la vanité de sa démarche. Dans *The Vigil (for Kurt Cobain)*, de Justin MacGreggor, un groupe de jeunes gens se rend à Seattle en Winnebago pour effectuer une retraite au flambeau en hommage au leader charismatique de Nirvana décédé quelques jours auparavant. Le nom du groupe revêt dans les circonstances une valeur hautement symbolique, ce qui permet aux promoteurs du film d'indiquer en sous-titre, comme un slogan : « On the way to Nirvana, they found each other. » L'hommage au chanteur grunge est ainsi indirectement associé à un pèlerinage de type spirituel (bouddhiste, en l'occurrence) et se charge de la sorte d'une dimension sacrée. Dans *Emmenez-moi*, le personnage de Jean-Claude incarné par Gérard Darmon s'est donné pour mission de rencontrer son idole de toujours, Charles Aznavour. Pour ce faire, il entreprend de rejoindre Paris à pieds en compagnie de son neveu qui filme leur périple avec une caméra vidéo. Alors que ce dernier s'inquiète de devoir parcourir 200 kilomètres en marchant, Jean-Claude réplique : « Il y a des gens qui vont à pieds jusqu'à Lourdes, ben moi, je vais jusqu'à Aznavour, voilà ! » Le voyage s'inscrit donc d'emblée dans la lignée des pèlerinages catholiques, ce qui transparaît également dans la divinisation de la figure de Charles Aznavour : on le dote de qualités surnaturelles, et il est prétendument en mesure de résoudre les problèmes de ceux qui s'adressent à lui. Ainsi, Arsène, un antillais rencontré dans un bar, se joint au duo en espérant que Charles Aznavour pourra porter un message de pardon à sa mère restée dans les îles, tandis que Boris, un éboueur un peu simplet, aimerait qu'Aznavour lui donne le numéro de téléphone de Caroline, l'héroïne d'une de ses chansons en laquelle il croit reconnaître une femme dont il est tombé amoureux. Aznavour est donc paré de certains attributs divins et là encore, le trajet qui doit mener à la star fait figure de chemin de croix, à la fois burlesque et

dérisoire. Mais c'est surtout autour de la personne d'Elvis Presley que semble se cristalliser l'attention du road novel et du road movie, ce qui s'explique aisément : le King débute en effet sa carrière en 1954, entre la rédaction d'*On the Road* et la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, et il incarne à lui seul, dans les premières années de sa célébrité, l'esprit de rébellion qui habite la jeunesse de l'époque. Il n'est alors pas surprenant de voir en lui un modèle d'inspiration pour les personnages du récit de la route – et d'ailleurs, certains d'entre eux se réclament ouvertement de sa succession : dans *Wild at Heart* de David Lynch, Sailor, incarné par Nicholas Cage, fredonne ainsi « Love me Tender » en arborant fièrement la banane du rockeur. Cependant, nous allons voir que, au-delà de ces quelques clins d'œil à la mémoire du chanteur, Elvis devient, dans le récit de la route, une véritable figure tutélaire au point de devenir l'enjeu même du voyage entrepris.

Elvis, Balade sudiste, un récit de Denis Tillinac qui s'apparente au road novel, fonctionne sur le principe d'un pèlerinage dans le royaume du King. Le narrateur y relate sa traversée du sud américain placée sous le signe de l'idole de sa jeunesse. Une à une, il accomplit les différentes étapes de ce chemin de croix, commençant par Graceland et le Meditation Garden, se mêlant aux badauds venus crier leur amour à la star défunte : « Graceland est un lieu de pèlerinage ; aux couleurs près, on se croirait à Lisieux ou à Lourdes. Les marchands du Temple sont sur l'autre trottoir d'Elvis Presley Boulevard[623]. » Puis le narrateur termine son périple par le Mississippi et la ville de Tupelo où Elvis a vu le jour, ce qui l'amène à constater : « J'ai fait le pèlerinage à l'envers, je suis à Tupelo, Mississippi, j'ai vu son lit de naissance[624]. » Ainsi, on se lance sur les traces de Presley comme on effectue un retour en terre sainte. Et effectivement, l'amour que ses fans vouent au rockeur semble tenir de la ferveur religieuse, ce que ne manque pas d'exposer Gabriel Segré dans son ouvrage consacré à cette manifestation de la culture pop : *Le culte Presley* se présente comme une étude sociologique du mouvement spirituel (et commercial) qui

---

[623] Denis Tillinac, *Elvis. Balade sudiste*, Paris, La table ronde, 1996, p. 37.
[624] *Ibid*., p. 99. Le récit repose donc sur une double inversion qui atteste d'une forme de carnavalisation : l'espace profane est doté d'une dimension sacrée, et le pèlerinage est lui-même accompli à rebours de la chronologie.

s'est construit autour de la figure du King. Pendant trois ans, l'auteur a observé une communauté de fans en France, les accompagnant dans leurs nombreux voyages à Graceland. Sa recherche part d'un constat : « Phénomène musical, culturel, social, économique, le phénomène Presley serait-il également un phénomène religieux ? » et plus loin, il explique : « Les différents observateurs […] ont souvent recours au vocabulaire religieux, faisant d'Elvis un mythe, un dieu, un messie, de ses fans, des fidèles ou des adeptes, évoquant leur dévotion, leurs rites, leurs croyances, leur foi[625]. » Les admirateurs du King se retrouvent ainsi régulièrement pour des veillées devant son ancien domaine, se recueillent sur sa tombe, s'arrachent à prix d'or la moindre de ses reliques, se font les exégètes des textes de ses chansons tout en cherchant à en tirer des enseignements de sagesse, etc. On retrouve ainsi appliqués au rockeur des comportements usuellement associés à la pratique religieuse.

Cette représentation de la dimension spirituelle rattachée au personnage d'Elvis transparaît dans un film tel que *Schmelvis* du Montréalais Max Wallace (2001). Ce road movie documentaire cherche à mettre en évidence les origines juives du King, originellement associé au catholicisme avant de faire l'objet d'un culte spécifique. L'équipe de tournage, accompagnée d'un personnificateur, se balade alors en minibus jusqu'à Graceland et fait même un tour en Israël afin de sonder l'opinion des fans de Presley au sujet de cette découverte (qui ne suscite cependant pas la réaction de rejet escomptée par les initiateurs du projet). Le King apparaît alors comme une figure syncrétique, entraînant dans son sillage les adeptes de différentes religions. Mais c'est peut-être dans le road movie *Good Bye Elvis* de Joel Zwick (2005) que les attributs divins du rockeur sont les plus manifestes. Ce film a pour héroïne Harmony, incarnée par Kim Basinger. Sa profession de représentante en produits cosmétiques l'amène à sillonner l'Amérique afin de trouver de nouvelles ambassadrices pour la compagnie Pink Lady. Elle croise sur son chemin différents imitateurs du King, qui se rendent à Las Vegas à l'occasion d'une

---

[625] Gabriel Segré, *Le culte Presley*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, p. 3.

commémoration en l'honneur du chanteur. Elle semble exercer sur ces caricatures d'Elvis un effet funeste, puisqu'ils trouvent tous la mort dans des circonstances surprenantes après l'avoir approchée (l'un est brûlé vif après s'être endormi une cigarette à la bouche ; un autre est écrasé par le capot de son automobile, quand un troisième est broyé par un panneau publicitaire mal fixé). De fait, Harmony semble avoir noué avec le King un rapport particulier : elle l'aurait côtoyé brièvement dans son enfance, alors qu'encore inconnu, il faisait réparer sa Cadillac dans le garage de sa mère. À ce titre, elle bénéficie de l'aura qui enveloppe les membres de l'entourage du King. En effet, pour Segré, le « monde d'Elvis » :

> est peuplé de personnages sacrés, Elvis en premier lieu, qui évoque le sacré personnifié, et l'ensemble des personnes ayant été en contact avec lui. […] Amis, proches, musiciens, personnel, collaborateurs du chanteur bénéficient également d'une certaine aura et voient rejaillir sur eux une partie de la gloire d'Elvis et de son caractère sacré[626].

Les pouvoirs mystérieux d'Harmony sont alors justifiés par son appartenance au cercle intime du chanteur. Sa légitimité lui permet ainsi, même inconsciemment, d'effacer de la surface de la terre les usurpateurs et autres prétendants au trône du King – geste qui culmine dans la scène finale, au cours de laquelle elle provoque indirectement l'effondrement du toit du casino où se trouvait un groupe de fans costumés acclamant leur idole. La représentation grotesque d'un culte de pacotille – qui se manifeste entre autres par la démultiplication presque à l'infini de la figure de Presley – confère ainsi au film de Zwick une indéniable dimension carnavalesque. Cependant, le détournement parodique s'opère ici à un double niveau, dans la mesure où la divinité même du rockeur ne fait à aucun moment l'objet d'une remise en question : bien réelle, elle ne serait véritablement accessible qu'aux authentiques admirateurs du chanteur, incarnés par Harmony. La route suivie par la jeune femme apparaît alors comme un chemin spirituel, guidé par la figure du King auquel elle adresse parfois ses prières (dans la scène inaugurale, par exemple), et qui s'oppose en tout point à l'hommage superficiel et saugrenu rendu par les foules idolâtres à l'objet de leur vénération. Il n'en constitue pas moins à nos yeux un pèlerinage

---

[626] *Ibid*., p. 201.

carnavalesque en ce qu'il insuffle lui aussi un caractère divin à un monument de la culture populaire.

L'espace de l'errance apparaissant dans le récit de la route semble ainsi marqué de cette inversion sacré-profane dont nous avons dit qu'elle pouvait être l'une des manifestations du carnavalesque : les chemins de Compostelle perdent leur dimension spirituelle, dans un film comme *Les doigts croches*, pour servir les intérêts purement vénaux de voleurs en cavale, tandis que l'itinéraire faisant le lien entre les différents lieux de vie d'une figure emblématique de la culture de masse se charge d'un caractère sacré, au point de constituer, pour les admirateurs de la vedette en question, un pèlerinage à part entière. Lieu de transgression et de renversement des valeurs (religieuses, hiérarchiques, morales et légales), la route représentée dans les œuvres à l'étude apparaît bel et bien comme l'envers d'un quotidien sédentaire et normé. Elle ne peut cependant constituer un espace carnavalesque en tant que tel, dans la mesure où c'est précisément l'existence d'un bornage temporel bien déterminé qui, en donnant le coup d'envoi des festivités, confère à la route sa dimension particulière. La route et le seuil apparaissent alors indissociables dans la détermination de la dimension carnavalesque du road novel et du road movie.

3. Détermination temporelle du carnavalesque

a. Un bornage temporel individualisé

Nous avons déjà rapporté cet épisode d'*On the Road* au cours duquel Sal et Dean effectuent un trajet à bord d'une automobile en compagnie d'un homosexuel et d'un couple d'américains moyens, peu réceptifs à la frénésie qui semble s'être emparée des deux jeunes gens.

> We were telling these things and both sweating. We had completely forgotten the people up front who had begun to wonder what was going on in the back seat. […] the people in front were mopping their brows with fright and wishing they'd never picked us up at the travel bureau[627].

[627] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 209-210.

Alors que les vagabonds *beat* se livrent tout entier à l'exaltation du voyage, ivres de vitesse et de mots, les autres passagers se meuvent simplement à des fins touristiques ou commerciales, prolongeant sur la route la fadeur d'un quotidien terne et sans surprise. Imbibés des valeurs d'une société normative et polissée, ils posent sur les jeunes gens un regard réprobateur peu compatible avec la proximité festive tant vantée par Bakhtine. Ainsi, quand Sal et Dean évoluent dans un univers carnavalesque, leurs compagnons de voyage, qui partagent pourtant le même véhicule, demeurent imperméables à ce débordement d'enthousiasme et semblent maintenus dans un monde « à l'endroit ». Comment, dans ce cas, expliquer la double valeur de l'espace parcouru ? Nous saisissons à travers cette courte scène que la route représentée dans le road novel et le road movie ne peut être carnavalesque *en soi*, dans la mesure où elle induit simultanément différentes formes de déplacement. Or, dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine explique que le carnaval « […] n'était limité en fait que dans le temps et non dans l'espace […][628] ». C'est donc l'existence d'un bornage temporel spécifique qui donne le coup d'envoi des festivités et qui, par la même occasion, convertit la voie publique en lieu de célébration et de dérèglement: la route n'acquiert sa dimension carnavalesque qu'à partir du moment où un seuil a été franchi.

Dans la tradition chrétienne, le seuil autour duquel s'articule le basculement du monde normé à son double inversé est à la fois collectif et défini, puisque le carnaval intervient en un temps déterminé du calendrier. Michel Feuillet explique que ce dernier s'organise principalement autour du mardi gras, qui en constitue l'apothéose :

> La durée des festivités du carnaval est variable selon les lieux et les époques : elles se limitent au seul mardi gras, comme elles peuvent se développer sur une période très longue avec des moments forts et des accalmies. Étant donné la fonction d'antériorité par rapport au carême, il est normal que le jour conclusif de la fête – ou le seul jour – soit le mardi gras[629].

Mardi gras inaugure le carême, c'est-à-dire une période de privation de six semaines et demie menant jusqu'à Pâques. Ce jour de la commémoration de la résurrection du Christ

---

[628] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 187.
[629] Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 47.

étant une fête mobile, la date du mardi gras ne peut être précisément fixée. Elle s'inscrit cependant dans un cycle bien réglé et s'établit quelque part entre le 3 février et le 9 mars. C'est donc le calendrier liturgique, partagé par l'ensemble de la communauté chrétienne, qui détermine l'entrée en carnaval, lui conférant d'emblée un caractère collectif. Dans le récit de la route en revanche, l'intrusion du carnavalesque n'est pas régie par un temps social, mais par un temps « individuel », puisque l'errance survient généralement à l'improviste, alors que le personnage connaît une situation de crise qui le fait basculer à contre-courant du reste de la société. Si nous revenons à l'épisode du covoiturage, dans *On the Road*, nous constatons que les excentricités vagabondes de Sal sont consécutives à son divorce et à sa rencontre avec Dean – deux événements d'importance, qui finissent par constituer pour le jeune auteur une charnière entre son existence paisible d'étudiant et sa vie sur les routes (« my life on the road[630] » dans les termes de Kerouac). Sal semble ainsi avoir franchi un seuil affectif et spirituel, qui le sépare irrémédiablement du jeune couple conformiste, englué dans ses certitudes et qui s'évertue à rappeler la norme, comme, par exemple, lorsque la femme s'exclame au sujet de Dean : « We can't let him drive anymore, he's absolutely crazy, they must have let him out of an asylum or something[631]. » La route se comprend dès lors comme un palimpseste où viennent se superposer les itinéraires : espace carnavalisé pour Sal et Dean, elle s'inscrit dans la continuité du monde normé pour le commun des mortels.

b. L'errance comme subversion temporaire

Ainsi, même si le héros de la route croise en chemin quelques-uns de ses semblables et qu'ensemble, ils finissent par composer une forme de communauté d'élection, son entrée dans un espace carnavalesque paraît relever d'un comportement singulier pouvant, à première vue, passer pour marginal et subversif, dans la mesure où il ne s'inscrit pas dans le cadre de ce débordement organisé et fédérateur que constitue originellement le carnaval. De fait, les festivités carnavalesques apparaissent paradoxalement comme un événement

[630] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 1.
[631] *Ibid*., p. 211.

rassembleur favorisant le renforcement de la norme sociale. Michel Feuillet indique à ce sujet que « Le carnaval peut fonctionner sans risque pour l'édifice politique et moral à cause de son caractère éphémère et cyclique. De manière presque naturelle, les jours gras reviennent et restent enfermés dans une parenthèse dont on sait qu'elle est une parenthèse[632]. » Ainsi, à l'issue de quelques jours d'un excès savamment orchestré, tout rentre dans l'ordre et si le carnaval est acceptable aux yeux de l'église et du pouvoir, c'est essentiellement en raison de son caractère temporaire. Or, nous observons que la structure narrative d'une grande partie des œuvres de notre corpus se calque précisément sur le modèle du déroulement des fêtes carnavalesques : à la suite d'une période d'errance plus ou moins définie, les héros de la route reprennent le cours de leur vie familiale et sédentaire, franchissant rebours le seuil séparant le monde « à l'endroit » du monde « à l'envers ». Le caractère subversif de leur démarche s'en retrouve de ce fait considérablement atténué.

Alors qu'il s'interroge sur les propriétés du road novel, Ronald Primeau constate : « The most common narrative structure follows the sequence of a journey from preparation to departure, routing, decisions about goals and modes of transport, the arrival, *return and reentry*, and finally, the recording or reconstructing of events in the telling of the story[633]. » Si nous ne partageons pas nécessairement les vues de l'auteur concernant la construction d'ensemble du récit de la route (le nomadisme des personnages ne faisant pas toujours l'objet d'une décision mûrement réfléchie, la phase initiale de préparation est parfois réduite à sa portion congrue, voire carrément occultée : dans *Volkswagen Blues*, par exemple, Jack et Pitsémine sont immédiatement présentés en état d'errance – par ailleurs, Primeau ne rend pas compte ici de la variété des configurations du récit de la route), nous nous intéressons cependant au motif ici désigné sous l'appellation « return and reentry », marquant le retour du récit à son point d'origine et qui semble effectivement caractériser une bonne partie des œuvres à l'étude. La route y apparaît sous la forme d'une boucle, qui, après bien des circonvolutions, ramène les personnages à leur vie familiale et sédentaire.

---

[632] Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 105.
[633] Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1 (nous soulignons).

Pour ne citer que quelques exemples, *Travels with Charley* de Steinbeck s'achève par le retour de l'écrivain au point de départ de son périple, comme l'exprime l'ultime phrase du texte : « And that's how the traveler came home again[634]. » C'est ce type de dénouement que l'on observe dans le road novel de Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*. À la suite d'un coup violent qu'il reçoit sur la tête, le pharmacien de Taxham, une petite ville d'Autriche, entreprend un périple à travers l'Europe jusqu'en Espagne avant de revenir à son domicile. Un enfant croisé sur le chemin, dans les dernières pages du texte, s'exclame en le voyant : « Je te connais. Tu habites ici. C'est ta maison. Tu es le pharmacien de Taxham[635] », comme pour lui confirmer son identité, solidement ancrée dans un espace bien délimité. Le pharmacien franchit ensuite en sens inverse le seuil de sa maison qu'il avait quittée (« Devant la porte de la maison, un faux pas sur quelque chose d'inhabituel […][636]. ») et retrouve son environnement familier. *Volkswagen Blues*, enfin, s'achève sur une scène d'adieu entre les deux personnages principaux, suivie de l'entrée de Jack dans l'aérogare, où il prendra un avion en direction de son Québec natal. Au cinéma, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* se clôt par un travelogue ramenant le protagoniste sur l'île de Montréal, auprès de sa femme, qui intervient en voix off, et de son fils à naître. Cette séquence entre en résonnance avec la scène inaugurale – au cours de laquelle le sujet franchit le pont Victoria en sens inverse, en prélude à son exploration du continent américain – et vient parfaire l'effet de symétrie recherché par le cinéaste dans l'ensemble de son road movie documentaire (nous avons vu précédemment comment Chabot renvoie dos à dos le Canada anglophone et les États-Unis de part et d'autre d'une frontière-miroir, et comment les minorités québécoise et amérindienne se retrouvent exclues de cette relation duelle).

Il arrive cependant que la route représentée dans les œuvres à l'étude ne forme pas de boucle à proprement parler. L'itinéraire emprunté par les personnages les ramène à une situation de sédentarité et les replonge dans une vie familiale plus conforme à leurs

---

[634] John Steinbeck, *Travels with Charley. In Search of America*, New York, The Viking Press, 1962, p. 246.
[635] Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, p. 213.
[636] *Ibid*., p. 213.

aspirations (et aux normes sociales en vigueur, par la même occasion), sans pour autant les restituer à leur point de départ géographique. Ainsi, l'héroïne d'*Alice doesn't live here anymore* finit par s'établir avec le propriétaire d'un ranch après avoir erré de motel en motel ; le chemin parcouru par Alvin Straight dans le film de David Lynch aboutit à la demeure de son frère malade ; la scène finale de *The Getaway*, de l'autre côté de la frontière mexicaine, laisse envisager pour le couple McCoy la perspective d'une existence paisible, etc. Au milieu de cet inventaire, le film d'Oliver Stone, *Natural Born Killer*, présente une certaine originalité. La scène finale semble perpétuer l'errance du couple sanguinaire que l'on représente en état de déplacement. Cependant, l'homme se trouve au volant d'un véhicule récréatif au décor kitsch et bariolé, quand sa compagne, enceinte et vêtue d'une blouse de mauvais goût, joue sur sur le siège arrière avec un petit garçon que l'on suppose être leur fils. Les provocateurs du début semblent ainsi s'être laissé rattraper par l'illusion du rêve américain et finissent par ressembler – dans leurs attributs, dans la reconstitution même du cercle familial – à tout ce qu'ils abhorraient jadis, c'est-à-dire aux parents de Mallory massacrés dans la séquence inaugurale. Dans ces différents récits, le parcours de la route n'apparaît plus que comme une parenthèse festive ou plus généralement subversive entre deux moments de stabilité, comme un moment transitoire et nécessaire pour accéder à une nouvelle étape de l'existence, mais qui inéluctablement replonge les personnages dans un monde « à l'endroit » (cela nous ramène bien évidemment à la conception de la route comme seuil évoquée dans le chapitre précédent). La structure narrative de ces œuvres de la route reproduit ainsi précisément le déroulement des fêtes carnavalesques, dont le dérèglement ne peut que demeurer provisoire.

On observe donc, dans les récits que nous venons d'examiner, le basculement d'un univers normé vers son double antagonique, suivi, à l'issue d'une période plus ou moins déterminée, d'un retour à un état de stabilité. L'errance sur route apparaît finalement, dans ces cas précis, comme une parenthèse excentrique venant ponctuer (tout en la transformant parfois en profondeur) une vie qui demeure essentiellement sédentaire et rangée. Or, cet ultime franchissement du seuil, qui ramène la situation à son équilibre originel, peut

prendre un aspect particulier dans certaines œuvres de la route, notamment dans les premiers road movies. On y retrouve la traduction cinématographique et contemporaine d'un rituel carnavalesque amplement décrit par Bakhtine, qui consiste en la détronisation du roi de carnaval venant mettre un terme aux festivités, juste avant l'entrée en carême.

c. Le rituel de détronisation du roi de carnaval

Parmi les différents rituels qui égayent le carnaval, il en est un consistant en l'élection d'un roi de pacotille, sorte de pendant grotesque des représentants de l'ordre, autour duquel s'organisent les festivités. Le roi de carnaval ainsi désigné est cependant renversé à l'issue des célébrations : cet acte de destitution doit en effet permettre de symboliser le caractère éphémère de l'existence et la relativité de toute forme d'ordre établi, comme l'explique Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* : « Il y a, à la base de l'acte rituel de l'intronisation-détronisation, la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque : *le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance*[637]. » On repère une évocation directe de ce cérémonial dans le road novel de Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, alors que le pharmacien de Taxham, le sportif et le poète échouent dans le village espagnol de Santa Fe au moment d'un rassemblement populaire. Une reine de carnaval préside aux festivités : « Dehors on avait érigé une tribune pour la Reine de la Rue, ses suivantes et ses pages[638]. » De façon manifeste, le roman de Handke opère un retournement de cet acte carnavalesque décrit par Bakhtine en conférant à une femme un rôle traditionnellement dévolu aux hommes. Qu'il s'agisse d'un fait réel ou d'une mise en scène, la reine du carnaval est ensuite arrêtée par la police au milieu de la fête, ce qui met un terme brutal à son règne. Elle retrouve, quelques jours plus tard, ses fonctions de serveuse dans une auberge, et l'ordre du monde est rétabli. Ce rituel d'intronisation-détronisation marque ainsi le retour à la vie normale par le franchissement d'un seuil symbolique. Or, nous retrouvons dans le récit de la route, et plus particulièrement dans les road movies des premiers temps, une transposition de cette

[637] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 182.
[638] Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, p. 119.

cérémonie de destitution à travers le motif du sacrifice du héros. Dans *100 Road Movies*, Jason Wood constate : « The journey's end rarely brings peace or contentment, but most likely further suffering or even death at the hand of everyday life[639]. » Et effectivement, sans que cela constitue une règle, nous repérons un nombre important d'œuvres de la route se résolvant par la mort du ou des personnages principaux : le jeune voyou de *Badlands* est ainsi exécuté à l'issue de son périple : l'étudiant révolté de *Zabriskie Point* est abattu par les forces de l'ordre ; le vagabond interprété par Al Pacino dans *Scarecrow* fait l'objet d'un règlement de comptes et meurt à l'hôpital ; le couple de *The Sugarland Express* est mitraillé en bout de course ; Thelma et Louise, acculées, finissent par plonger dans le vide, etc. Plus signifiativement encore, les protagonistes périssent couramment au volant de leur véhicule en flammes : *Vanishing Point* se termine ainsi alors que la Dodge Challenger de Kowalski vient de se fracasser contre un barrage de police ; dans l'ultime plan d'*Easy Rider*, la moto de Wyatt est présentée en plongée aérienne alors qu'elle est dévorée par le feu sur le bas-côté de la route ; le trio de gangsters de *Dirty Mary, Crazy Larry* trouve la mort dans un brasier après la collision entre son automobile et un train lancé à pleine vitesse ; le camion-tueur de *Duel* explose et tombe du haut d'une falaise, etc[640]. L'immolation du héros par le feu apparaît ainsi comme une image récurrente dans les road movies originels. Elle trouve un prolongement remarquable dans *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman, puisque c'est le film lui-même qui semble se consumer dans le projecteur sous les yeux du spectateur, alors que Driver prend le départ d'une nouvelle course (Annexe 9). Quant au road movie de Bob Rafelson, *Five Easy Piece*, s'il ne présente pas de scène de destruction par les flammes directement à l'écran, il se clôt par une remarque des plus intéressantes de la part de son personnage principal, et c'est en paroles, finalement, que se profile ici le rituel carnavalesque : au cours de l'ultime séquence, Bobby, incarné par

---

[639] Jason Wood, *100 Road Movies*, p. XV.

[640] On retrouve dans *Thelma and Louise* une version détournée du sacrifice par le feu, puisque c'est le camion du routier misogyne qui explose sous les balles des deux femmes. Le principe d'inversion carnavalesque s'exerce ainsi à un double niveau (masculin/féminin et victime/bourreau). Notons par ailleurs que dans *Zabriskie Point*, le sacrifice du jeune homme est suivi de l'explosion de la maison des bourgeois organisée par sa maîtresse. La violence n'est donc pas retournée contre soi mais devient un geste politique et l'expression d'une lutte des classes.

Jack Nicholson, s'apprête à abandonner sa petite amie sur le parvis d'une station-service pour repartir à zéro. Sur un coup de tête, il laisse son veston dans les toilettes de l'établissement et grimpe à bord d'un camion en partance pour le Canada. Au chauffeur routier qui lui demande ce qu'il a fait de ses effets personnels, il répond : « everything got burned up in the car ». L'anéantissement par le feu a donc lieu ici à un niveau symbolique et la réflexion du jeune homme permet au spectateur de comprendre son geste comme la manifestation d'une renaissance : en abandonnant ses vieilles frusques, Bobby délaisse un pan entier de sa vie et change littéralement de peau[641]. Les dénouements tragiques de ces premiers récits cinématographiques de la route sont ainsi à mettre en relation avec la destruction de la figure emblématique du carnaval, qui s'effectue généralement par le feu, comme le constate Michel Feuillet :

> Quelle que soit sa durée, le carnaval présente une progression qui va d'une phase liminaire – les préparatifs – jusqu'au paroxysme de l'inversion et de la transgression. […] Le carnaval s'impose à lui-même une autocensure, une autodestruction que vient consommer la mise à mort du bonhomme Carnaval, le plus souvent par le feu, un feu purificateur[642].

Rappelons à cet égard que Wyatt et Billy périssent justement au lendemain de leur escapade à la Nouvelle-Orléans, alors que s'achèvent les célébrations de mardi gras, ce qui inscrit précisément leur sacrifice dans une perspective carnavalesque.

---

[641] Le dénouement d'*Easy Rider* pourrait également se donner à lire comme l'expression d'une résurrection. Laderman constate : « As has been widely noted about this infamous ending, there is no view of Wyatt being killed, no body in death is revealed. […] This last aerial shot suggests Wyatt's spirit rising up toward the heavens » p. 78. La mort par les flammes semble ainsi instantanément suivie d'une disparition du corps et possiblement de sa renaissance sous une autre forme. De la même manière, dans un calamiteux remake de *Vanishing Point* probablement commandité par l'église catholique et réalisé en 1996 pour la télévision, Kowalski, ici interprété par Viggo Mortensen, ne périt pas réellement dans l'incendie de son véhicule : celui-ci, dans un premier temps, franchit le barrage de police et entraîne le personnage à la rencontre de la figure de sa femme qui vient juste de décéder. Puis, le choc et l'incendie sont représentés, mais un témoin de la scène signale que le corps du pilote n'a pas été retrouvé dans la voiture. La thèse de la résurrection est accréditée par le fait que cet événement a précisément lieu le jour de Pâques (alors que les événements ne sont pas datés dans la version originale), ce qui bien entendu permet de comprendre la scène comme une allégorie de la résurrection du Christ. L'aspect carnavalesque est présent là aussi pour renforcer un message religieux.

[642] Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 54.

Bakhtine insiste lui aussi sur l'importance du feu dans le rituel carnavalesque. Il évoque ainsi, dans *La poétique de Dostoïevski*, l'existence d'une coutume particulière consistant en l'incendie d'un char allégorique :

> L'image du feu carnavalesque est profondément ambivalente. C'est un feu destructeur et rénovateur à la fois. Dans les carnavals européens figurait souvent un engin spécial (généralement un char avec toutes sortes de bric-à-brac de carnaval) dénommé « enfer » ; à la fin des cérémonies il était solennellement brûlé […][643].

Il est alors possible d'envisager le héros de la route, indissociable de son véhicule, comme une représentation contemporaine de cette figure emblématique du roi de carnaval et de sa machine infernale. Son sacrifice, inaugurant le retour à l'ordre, a pour effet de souder la communauté et son rôle s'apparente en quelque sorte à celui d'un bouc émissaire, dont René Girard précise que « L'ordre absent ou compromis par le bouc émissaire se rétablit ou s'établit par l'entremise de celui qui l'a d'abord troublé. […] Le transgresseur se mue en restaurateur et même en fondateur de l'ordre qu'il a transgressé. […] Il n'y a plus qu'un responsable de tout, un responsable absolu et il sera responsable de la guérison parce qu'il est déjà responsable de la maladie[644]. » Ceci est particulièrement perceptible dans un road movie tel que *Vanishing Point*, l'immolation du personnage donnant lieu à un immense rassemblement public (Fig. 10).

Figure 10 : photogrammes extraits de *Vanishing Point*, Richard Sarafian

[643] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 185.
[644] René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p.64-65.

Tout au long du récit, alors que Kowalski tente de déjouer les pièges tendus par les forces de l'ordre, nous assistons à l'arrivée progressive de familles entières autour du barrage de police, contre lequel la Dodge Challenger finit par s'écraser dans un feu d'artifice. La mort de celui qui refuse de se soumettre, instituée en spectacle (pour les curieux représentés dans le film autant que pour l'auditoire massé dans les salles de cinéma), permet en retour le renforcement de la cohésion sociale et la réassertion de la règle, car, comme le constate Feuillet, « À travers l'expérimentation ritualisée du désordre s'opère une réaffirmation de l'ordre […]. Les frontières, les interdits sont allègrement transgressés ; mais en tournant autour des lois, en les retournant, en les malmenant, le carnaval les définit[645] ».

d. Aspect cyclique du carnaval

Ainsi, le récit de la route semble imiter dans sa structure même le déroulement chronologique du rituel carnavalesque : après avoir franchi un premier seuil, les personnages basculent dans un univers à l'envers du monde normé ; puis, à l'issue d'un temps plus ou moins déterminé marqué par un certain nombre d'excentricités et de licences, ils reprennent le cours d'une vie sédentaire et rangée ou périssent, le plus souvent dans l'incendie de leur véhicule, à l'image d'un roi de pacotille qu'on vient de destituer. Cependant, nous constatons que la réitération de cette séquence tripartite – sédentarité, errance et retour à la sédentarité – reproductible à l'infini dans une œuvre telle qu'*On the Road* par exemple, permet de mettre au jour une autre propriété carnavalesque du récit de la route dont nous avons déjà parlé : son caractère cyclique. Effectivement, en relatant non pas une mais 4 traversées du continent américain[646], l'auteur donne à voir l'enchaînement dans la durée de ces périodes de dérèglement s'immisçant au cœur d'une vie rangée. Ainsi, chaque expédition est introduite, dans le texte de Kerouac, par un court prologue dans lequel Sal évoque la banalité de son quotidien : « It was over a year before I saw Dean again. I stayed home all that time[647] » inaugure ainsi la deuxième partie du récit ; la section

---

[645] Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 104.
[646] Rappelons par ailleurs que Kerouac avait formé le projet de composer une suite aux aventures de Sal et Dean, ce qui atteste de la capacité de certains récits de la route à se prolonger indéfiniment.
[647] Jack Kerouac, *On the Road*, p. 109.

suivante s'ouvre sensiblement de la même manière (« In the spring of 1949 I had a few dollars saved from my GI education checks and I went to Denver, thinking of settling down there. […] worked awhile in the wholesale fruit market where I almost got hired in 1947[648]. »). Puis les aventures des jeunes gens s'achèvent invariablement par un retour au domicile familial : « When I got home I ate everything in the icebox[649] » clôt la première partie, et dans les dernières pages de la section 3, il est précisé : « In an hour Dean and I were out at my aunt's new flat in Long Island […][650]. » La construction épisodique de ces road novels et road movies, qui autorise l'adjonction perpétuelle de nouveaux éléments, répète de ce fait le mouvement d'alternance entre vie normée et périodes de débordement festif, et traduit au sein même du récit de la route la structure proprement cyclique du carnaval. Cet aspect est accentué dans *On the Road* par le caractère saisonnier des expéditions entreprises par le personnage : l'entrée en errance de Sal intervient en effet à un moment privilégié de l'année, comme il s'en ouvre à plusieurs reprises : « Then came spring, the great time of traveling[651] » ou encore « Whenever spring comes to New York I can't stand the suggestions of the land that come blowing over the river from New Jersey and I've got to go[652]. » Le printemps apparaît comme la saison des voyages, qui s'inscrit dans l'immédiate continuité des fêtes carnavalesques (celles-ci s'achevant début mars). En ce sens, le nomadisme ne relèverait plus ici seulement d'un temps personnel et individuel mais aussi d'un « appel » calqué sur un temps cosmique, répondant aux cela aux exigences d'un calendrier, à l'instar du carnaval. Ainsi, le road novel originel, celui dont on considère qu'il donne forme à une nouvelle tradition littéraire, reproduit dans sa structure même le principe d'une alternance carnavalesque entre norme et subversion, chaque incursion dans l'univers inversé de la route se concluant par un retour à la quiétude du foyer.

Il est cependant, dans notre corpus, un certain nombre d'œuvres que l'on pourrait qualifier d'« ouvertes » : le voyage qui y est représenté ne semble pas devoir connaître de

---

[648] *Ibid*., p. 179.
[649] *Ibid*., p. 107.
[650] *Ibid*., p. 247.
[651] *Ibid*., p. 6.
[652] *Ibid*., p. 249.

fin et le récit est laissé comme en suspens, s'interrompant alors que les protagonistes sont encore en marche pour une destination qui n'est pas toujours clairement définie. Les road movies de Wenders sont de celles-là : un dénouement dynamique y marque la continuité du mouvement (celui du train qui emmène Philip et la fillette dans *Alice in den Städten* ; celui de Travis qui quitte l'écran à bord de sa voiture dans *Paris, Texas* ; celui de Robert et Bruno, enfin, dont les itinéraires se croisent littéralement dans l'avant-dernière séquence d'*Im Lauf der Zeit*) et l'impossibilité pour le ou les personnages de se fixer quelque part à demeure. Cependant, si les films en question ne s'achèvent pas par le franchissement d'un seuil en sens inverse ramenant la situation à son équilibre originel, la tension entre nomadisme et sédentarité n'en est pas moins omniprésente et constitutive dans les films en question. Quoique mobiles, les héros de la route s'efforcent généralement de recomposer un noyau familial, ce qui peut être perçu comme un effort de retour à la norme : Alice et Philip s'apprêtent ainsi à rejoindre la mère de la fillette qui les attend à l'autre bout des rails de chemin de fer ; Robert retrouve brièvement son père à l'issue d'une longue période de silence, tandis que les jeunes protagonistes de *Don't Come Knocking*, le dernier road movie en date du réalisateur allemand, découvrent leurs liens de sang (ils sont frère et sœur) et décident de partir ensemble pour la ville de Wisdom. Dans *Falsche Bewegung*, enfin, le petit groupe qui s'est constitué autour de Wilhelm s'installe un temps au domicile de la comédienne, faisant alors figure de famille recomposée (un couple, une enfant, un grand-père), pour se dissoudre peu après, le jeune auteur ayant pris conscience de la nécessité pour lui de poursuivre son exploration géographique et intérieure. On retrouve ainsi au cœur de ces différents films de la route le principe d'une alternance proprement carnavalesque entre un monde « à l'endroit » représenté par les moments de sédentarité ou de réunion familiale, et un monde « à l'envers » que constitue l'espace de l'errance[653].

Dans l'ensemble des road movies de Wenders, *Paris, Texas* est sans doute celui qui donne à voir le plus clairement le déroulement du cycle carnavalesque dans toute son

---

[653] *Im Lauf der Zeit* se termine comme il a commencé : par le dialogue entre le projectionniste et un exploitant de salle. La répétition de cette séquence permet de boucler la boucle et marque une forme de cyclicité.

amplitude. La séquence introductive acquiert en effet une résonnance nouvelle lorsqu'examinée à la lumière de ce rituel. Ainsi, le spectateur apprend que l'errance du personnage principal s'origine dans l'incendie de sa caravane. On reconnaît ici le motif de la destitution du roi de carnaval et la destruction par les flammes de l'engin infernal. Cet incident inaugure pour Travis une longue traversée du désert qui correspond en quelque sorte à l'entrée en carême : l'aridité du sol, l'absence de nourriture figurent ainsi les privations infligées lors de cette période de deuil symbolique. L'éveil de Travis sur la table d'auscultation consécutive à son évanouissement se comprend alors comme la représentation de la résurrection du Christ que commémore le jour de Pâques à l'issue d'un jeûne de plus de six semaines. C'est ensuite une vie familiale qui se profile, chez le frère de Travis, son petit garçon. Mais l'idylle ne dure qu'un temps, l'homme décidant de partir en quête de la mère biologique de son fils, franchissant de ce fait un nouveau seuil symbolique. Il la retrouve à Houston, alors qu'elle officie en tant que strip-teaseuse. Le foyer paisible sur les hauteurs de Los Angeles trouve ainsi son pendant carnavalesque dans la cabine de peep-show où évolue Jane, la femme aimée : le décor grossier cherche en effet à donner l'illusion d'une cuisine ou d'une chambre à coucher. Puis, après avoir réuni la mère et l'enfant, Travis repart à l'aventure et le récit s'achève alors que la voiture du personnage quitte l'écran. *Paris, Texas* semble ainsi reconstituer, en débutant par la fin, l'intégralité du cycle : mardi gras (évoqué hors-champ par l'incendie de la caravane), le carême puis Pâques, que suit une période de sédentarité, brisée par un retour en errance qu'accompagne la représentation d'un monde « à l'envers ». Ainsi, le film de Wenders commence là où se terminent traditionnellement les récits de la route et, en dépit de son absence de dénouement réel, s'inscrit bien dans le déroulement des fêtes carnavalesques.

Mais plus significativement, rappelons que l'adoption d'une fin ouverte permet aux road movies de Wenders de s'organiser en cycle : ce que nous appelons la trilogie de l'errance, à laquelle nous pourrions ajouter *Bis ans Ende der Welt* et *Lisbon Story*, constitue en effet les différents épisodes d'un ensemble cohérent dont nous avons évoqué précédemment la sérialité souterraine (chapitre II). L'unité de ce récit composite serait en

effet assurée par la présence d'un personnage récurrent, toujours le même – car invariablement incarné par Rüdiger Vogler – et pourtant différent, puisque affublé de patronymes et de fonctions qui, sans être identiques, laissent entrevoir certaines affinités. Qu'il se nomme Wilhelm (*Falsche Bewegung*), Bruno Winter (*Im Lauf der Zeit*), Philip Winter (*Alice in den Städten*, *Lisbon Story*), ou plus simplement Winter (*Bis ans Ende der Welt*), ce personnage en vient à constituer un double parodique de Wenders lui-même (nous ne manquons pas de repérer la proximité sonore entre les noms « Winter » et « Wenders » – Wim étant un diminutif de Wilhelm), ce qui est particulièrement manifeste dans le premier de ses road movies : comme pour établir les principes d'une convention qui sera perpétuée dans les œuvres ultérieures du réalisateur, *Alice in den Städten*, nous l'avons montré, organise la réunion au sein d'un plan de Wenders et de son alter ego cinématographique. La « rencontre » a lieu dans un snack sur la côte est des États-Unis : Philip Winter s'installe à une table tandis qu'à l'arrière-plan se dessine la silhouette du cinéaste qui vient choisir une chanson dans le répertoire d'un juke-box. La réduplication peut apparaître comme une marque de la carnavalisation – Bakhtine précise à ce sujet que « Les doubles parodiques devinrent un phénomène fréquent de la littérature carnavalisée[654]. » – mais ce n'est pas la seule. On constate en effet que le personnage auquel Rüdiger Vogler donne ses traits exerce invariablement une profession en lien avec la créativité. Il est ainsi tour à tour écrivain, photographe, projectionniste, preneur de son, ou encore détective – un métier dont on ne manque pas de noter la proximité avec celle d'auteur[655]. Comme on peut s'y attendre, il est caractérisé par un certain nombre d'accessoires représentatifs de ses fonctions : une machine à écrire, un appareil photographique, un projecteur, une perche et un casque, un imperméable et un chapeau. Ces attributs fonctionnent en quelque sorte comme un déguisement et participent de ce que Bakhtine mentionne comme étant l'un des « […] rites secondaires du carnaval » soit « le travestissement (c'est-à-dire le changement

---

[654] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 186.
[655] L'analogie est mise de l'avant par Compagnon : « La lecture se présente comme une résolution d'énigme. » Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 179.

carnavalesque de vêtements, de situation et de destin) […][656]. » Pris isolément, chaque personnage ne renvoie finalement qu'à lui-même et à la figure de Wenders qu'il parodie. Mais la mise en relation de ces différents récits permet de faire émerger la dimension carnavalesque de l'ensemble en présentant les parties qui le composent comme autant de variations sur un même thème. Parlant de son œuvre au moment de la sortie d'*Im Lauf der Zeit*, Wenders admet d'ailleurs avoir voulu réaliser, avec les deux opus précédents, une sorte de trilogie, précisant au journaliste qui l'interviewe : « C'est la même histoire pour les trois films[657]. » Ainsi, à l'instar de son principal protagoniste, le récit avance « grimmé », puisqu'il est en quelque sorte travesti d'un épisode à l'autre, mais il est possible de reconnaître, sous le masque, son identité. C'est donc précisément l'agencement en cycle de ces œuvres ouvertes qui favorise chez Wenders le surgissement du carnavalesque.

Le road novel et le road movie reproduisent ainsi dans leur structure même le déroulement du carnaval, marqué par le basculement d'un monde sédentaire et normé à l'espace de l'errance défini par un mécanisme de débordement et d'inversion. Cet élément carnavalesque, qui s'articule autour de l'ensemble chronotopique formé par la route et le seuil, permettrait ainsi de distinguer le récit de la route au sens où nous l'entendons d'autres récits d'errance au nombre desquels se trouve *The Grapes of Wrath*. Le nomadisme des personnages n'y est plus de l'ordre de la contrainte extérieure et n'est pas davantage motivé par des considérations politiques ou économiques, mais y apparaît plutôt comme la réitération contemporaine d'un rituel cathartique, qui, sous les apparences d'un mouvement subversif, n'en permet pas moins de renforcer la cohésion de la communauté : prendre la route ne constitue plus en soi un acte de révolte mais participe au contraire d'un mécanisme de régulation sociale, ce qui viendrait expliquer la présence de cette tension permanente entre conformisme et rébellion observée dans le road novel et le road movie par Laderman et d'autres à sa suite.

---

[656] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 184.
[657] Entrevue de Wim Wenders avec Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 27.

Conclusion

Nous avons avant tout voulu concevoir ce travail comme un dialogue – entre les artistes, entre les œuvres, entre les cultures, entre les médias, mais aussi entre les différents chercheurs qui se sont penchés sur le sujet – auquel nous avons souhaité ajouter notre voix, et nous espérons avoir réussi à faire émerger de cette mise en relation ce que nous considérons comme les traits caractéristiques du road novel et du road movie. Notre visée n'a jamais été ici de produire une définition du récit de la route qui serait catégorique et normative, mais plutôt de mettre au jour un certain nombre de constantes permettant de singulariser cette forme particulière de récit d'errance au milieu d'un corpus en constante évolution, tout en tenant compte de ses infinies variations.

Afin d'appréhender cet objet intermédial et protéiforme, nous avons choisi de recourir à une méthodologie inspirée des travaux de Bakhtine et de mobiliser le concept de chronotope, dont nous avons vu qu'il pouvait s'appliquer aussi bien au domaine littéraire qu'au champ cinématographique. En procédant à l'analyse du récit de la route, nous avons ainsi constaté que celui-ci reposait sur un ensemble chronotopique bien particulier, composé tout d'abord du chronotope de la route et de ses chronotopes connexes (celui du véhicule à moteur et celui du non-lieu), qui permettent de l'ancrer dans un contexte spécifique et en cela de différencier le road novel et le road movie du roman picaresque ou du Bildungsroman, par exemple, relevant d'une période historique antérieure. Nous avons vu la façon dont la présence de la route, considérée comme « chemin de la vie », venait infléchir la construction narrative, lui conférant son aspect chronologique et successif, tout en traduisant dans l'espace la perte de repères et le vide métaphysique qui s'emparent des différents protagonistes – la bidimensionnalité de la route ramenant finalement l'individu à la surface du monde, le privant d'une transcendance métaphoriquement localisée dans les cieux. Nous avons par ailleurs mis en évidence le rôle structurant du chronotope du seuil, qui traduit dans le parcours des personnages l'existence d'une rupture ; de fait, le seuil apparaît régulièrement sous la plume de Bakhtine comme l'expression de la crise et du « tournant d'une vie ». Qu'il intervienne dans l'histoire des individus sous la forme d'un

accident de parcours ou d'une rencontre, qu'il s'incarne en un pont entre deux rives ou en une porte tournante, le seuil est la manifestation d'une prise de conscience – sans doute celle d'une inadéquation entre des aspirations profondes et une vie devenue trop tranquille – qui amène les uns et les autres à commettre un geste radical consistant en une table rase, et ce recommencement tient lieu pour eux de résurrection. La coprésence, au sein des œuvres qui nous intéressent, de ces deux chronotopes fondamentaux permet de ce fait de différencier le road novel et le road movie de récits où la route et les véhicules qui l'arpentent tiennent le premier plan, mais dans lesquels ne s'exerce pas de mouvement de déprise – nous pensons par exemple aux films se déroulant sur des circuits automobiles comme *Grand-Prix* ou *Le Mans*. Cependant, l'influence, dans *The Grapes of Wrath*, de ce même ensemble chronotopique nous a contraint d'identifier un troisième élément, qui, combiné aux précédents, permettait de distinguer le road novel et le road movie du récit de conquête ou d'exil. Après analyse des diverses œuvres mobilisées pour notre recherche, nous avons pu constater l'affirmation d'une dimension parodique très marquée – tout récit de la route se faisant en quelque sorte la réitération distanciée d'un récit d'errance antérieur relevant du picaresque, du Bildungsroman, du roman de chevalerie, du western ou d'autres traditions. La quête entreprise par les personnages n'y apparaissait plus de l'ordre d'une nécessité matérielle et absolue mais devenait au contraire l'expression d'une forme d'ennui existentiel et parfois d'un désir de renouer avec de lointaines origines. Il semblerait que cet aspect parodique ne consitue en réalité qu'une des manifestations possibles du carnavalesque, défini par Bakhtine comme l'intrusion dans la littérature (mais aussi au cinéma, comme le montre Robert Stam) de rituels empruntés au carnaval (le travestissement, la réduplication, mais aussi la détronisation, etc.). Or, nous avons pu constater que la structure du récit de la route, gouvernée, nous l'avons vu, par l'articulation du chronotope de la route et de celui du seuil, reproduisait très exactement le déroulement du carnaval : celui-ci repose en effet sur un principe d'inversion et sur le basculement du monde normé dans un monde « à l'envers », où l'on prend le contre-pied de toutes les valeurs ordinairement de mise, bouleversant les hiérarchies, moquant l'autorité, avant de revenir à l'ordre originel. De fait, le franchissement d'un seuil, dans le road novel et le road

movie, traduit pour les personnages le passage d'une vie casanière et régulée à l'existence nomade et libertaire de la route. Cependant, la fin du récit, alternativement marquée par un retour à la sédentarité, par un sacrifice parodiant la cérémonie de détronisation ou par la perpétuation d'un cycle d'errance plus ou moins calqué sur le calendrier des fêtes carnavalesques, exprime un inévitable retour à la norme. Ainsi, la rébellion des personnages, dont Lademan et la plupart des auteurs qui se sont penchés sur la question considèrent qu'elle constitue le trait fondamental du récit de la route, participe en réalité d'un rituel qui, au lieu de briser l'ordre établi, contribue au renforcement de la cohésion sociale. La route, dans le road novel et le road movie, n'est donc pas l'instrument d'une révolte, comme on aimerait trop souvent la représenter, mais constitue au contraire le lien qui continue de rattacher l'individu au reste de sa communauté : de fait, rappelons qu'à l'origine du maillage routier se trouvent essentiellement des considérations militaires (nous renvoyons par exemple aux travaux entrepris par Eisenhower sur le sol américain) et qu'en cela, la route imprime la marque du pouvoir sur le territoire. Les individus qui la parcourent s'immiscent alors dans les traces laissées par d'autres avant eux, et leur regard est de ce fait entièrement modelé par l'autorité contre laquelle ils prétendent se rebeller.

L'importance de la route en tant que lien est particulièrement manifeste dans des œuvres plus récentes, telles que *Gerry* de Gus van Sant (2003) ou *Into the Wild*, qui commencent comme tout road novel ou road movie : mais alors qu'ils partent en escapade, les personnages quittent les sentiers battus pour s'enfoncer, à pieds, dans la *wilderness* – qu'il s'agisse d'un paysage désertique dans le film de Gus van Sant ou des plaines de l'Alaska pour le protagoniste d'*Into the Wild*. La disparition de la route a alors pour les jeunes gens des conséquences funestes puisque c'est la mort qui les cueille à l'issue de l'aventure : absorbés dans un environnement qu'ils ne maîtrisent pas et dont ils ne mesurent pas les contours, ils finissent par périr – de soif ou d'empoisonnement – au milieu de nulle part. Seul l'un des deux « Gerry » parvient à bout de forces à regagner les franges de la civilisation et est secouru par des automobilistes. Quoiqu'occasionnellement empreinte d'une certaine excentricité, la route n'est donc pas tant l'instrument d'une émancipation que l'expression d'une appartenance au groupe social, pouvant parfois se révéler salvatrice.

Bibliographie

Textes de référence

ALVEY Mark, « Wanderlust and Wire Wheels. The Existential Search of Route 66 », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, Londres et New York, Routledge, 1997, 379 pages.

ARTAUD Denise et André Kaspi, *Histoire des États-Unis*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U-U2 », 1971, 403 pages.

AUGÉ Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Éditions du Seuil, 1992, 149 pages.

AUMONT Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, Esthétique du film, Paris, Éditions Nathan, coll. « Fac cinéma », 1994, 238 pages.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 120, 1978, 488 pages.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984, 400 pages.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 366 pages.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*. *Note sur la photographie*, Gallimard et Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 1980, 192 pages.

BAZIN André, « Le western ou le cinéma américain par excellence » [1953], dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, coll. « 7e art », 1994, 372 pages.

BERGAN Ronald, *Le cinéma*, adaptation française par Pierre Calamel, Paris, Éditions Gründ, coll. « Le spécialiste », 2007, 512 pages.

BERSTEIN Serge et Pierre Milza, Histoire du vingtième siècle de 1953 à nos jours, Paris, Hatier, 1987, 545 pages.

BISKIND Peter, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Touchstone, 1999, 506 pages.

BOORSTIN Daniel, *Histoire des Américains. L'aventure coloniale, Naissance d'une nation, L'expérience démocratique* [1958], trad. Françoise Borris et al., Paris, Robert Laffont, 1991, 1603 pages.

BOUJUT Michel, *Wim Wenders. Un voyage dans ses films*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Contre-champs », 1989, 206 pages.

BOURTON William, *Le western, une histoire parallèle des États-Unis*, Paris, Les Presses universitaires de France, 2008, 345 pages.

BRETON André, *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1992, 173 pages.

BROC Numa, « Géographie : les grandes lignes », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 41-49.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1942, 187 pages.

COLLINGTON Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, 263 pages.

COMBE Dominique, Les genres littéraires, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 pages.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, 338 pages.

DEBRAY Régis, « Rhapsodie pour la route », *Cahiers de médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996.

DELEUZE Gilles, *L'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 297 pages.

DICK Leslie, « R for Road », *Sight and Sound*, novembre 1997, vol. 7, n° 11, p. 22-26.

DICKSTEIN Morris, *Leopards in the temple. The transformation of American Fiction – 1945-1970*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 242 pages.

DISTER Alain, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997, 112 pages.

DOUCHET Jean, « Rencontres perturbantes de l'homme et de toutes ses femmes. Sauve qui peut (la vie) (Jean-Luc Godard, 1980) » dans Jacques Aumont (dir.), *La*

rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 347 pages.

EISENSCHITZ Bernard, « *Easy Rider* », *Les cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969.

EL KHACHAB Walid, « Le road movie interculturel comme voyage mystique : *Le voyage* de Fernando Solanas », dans Walter Moser (dir.), *CiNéMAS*, vol. 18, n°s 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008, 250 pages.

FEUILLET Michel, *Le carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, 123 pages.

FISKE John, *Television Culture. Popular Pleasures and Politics*, New York, Methuen and co, 1987, 353 pages.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 340 pages.

FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, [1920], trad. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1968, p. 7-42, édition en ligne réalisée par Gemma Paquet : www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

FREUD Sigmund, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985.

FROGER Marion, *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Québec, 1988) et Passiflora (Québec, 1986)*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts en études cinématographiques, Université de Montréal, août 1999, 97 pages.

FURLAN Pierre, lecture de *Continents à la dérive*, de Russell Banks, trad. Marc Chénetier, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, 577 pages.

GAGNON Claire, *La religion du pelerine de Saint-Jacques de Compostelle du XIe au XVe siècle*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (histoire), Université de Montréal, août 1977, 240 pages.

GAJAN Philippe, *Le* road-movie *: l'espace de l'errance dans le cinema américain contemporain*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de

l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en études cinématographiques, Université de Montréal, novembre 1999, 85 pages.

GANSER Alexandra, Julia Pühringer et Markus Rheindorf, « Bakhtin's Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970's », *Facta Universitatis*, coll. « Linguistics and Literature », vol. 4, n° 1, 2006, p. 1-17.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Les presses de l'université de Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, 200 pages.

GILI Jean A., « Western et chansons de geste », dans Jean A. Gili (dir.), *Le western. Évolution et renouveau du western (1962-1968)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969.

GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, pages.

GRANT, Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, 2003, 636 pages.

GRIESBACH Daniel, « "The Whole Texture of the Country at Once" : Steinbeck's General Chapters in The Grapes of Wrath », dans Michael J. Meyer, *The Grapes of Wrath. A Re-consideration*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, coll. « Dialogue », 2009, 908 pages.

GUILLERME André, « Chemins, routes, autoroutes », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 117-129.

HAN, John J., « A Defense of Steinbeck's Intercalary Chapters in The Grapes of Wrath », dans Michael J. Meyer (dir.), *The Grapes of Wrath. A Reconsideration*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, coll. « Dialogue », 2009, 908 pages.

HILL Lee, *Easy Rider*, Londres, BFI Publishing, 1996, 80 pages.

HURAULT-PAUPE Anne, « Edward Hopper et le Road Movie » dans Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2007, 232 pages.

HURAULT-PAUPE Anne, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? », dans René Gardies (dir.), *Cinéma et voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, 303 pages.

HUTCHEON Linda, « Modern Parody and Bakhtin », dans Gary Saul Morson et Caryl Emerson (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, 330 pages.

IMBERT Patrick, « Les Romans du voyage et la légitimation des déplacements géo-symboliques », dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, 360 pages.

JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 203 pages.

KEROUAC Jack, *Selected Letters : 1940-1956*, sous la direction d'Ann Charters, New York, Viking, 1995, 629 pages.

KONTJE Todd, *The German Bildungsroman. History of a National Genre*, Columbia, Camden House, 2005, 139 pages.

KOVACS Yves, « Mythologie du western », dans Jean A. Gili (dir.), *Le western. Évolution et renouveau du western (1962-1968)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969.

KRACAUER Siegfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, ed. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2006, 366 pages.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, 515 pages.

LACKEY Kris, *RoadFrames. The American Highway Narrative*, Lincoln & Londres, University of Nebraska Press, 1997, 164 pages.

LADERMAN David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, 322 pages.

LANDOWSKI Éric, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 pages

LEUTRAT Jean-Louis, *Le western. Archéologie d'un genre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 166 pages.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le western. Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, 160 pages.

LEUTRAT Jean-Louis et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, 206 pages.

LINDENBERGER Thomas, « On the Road to the New Beginning : History and Utopia in Frank Beyer's *Karbid und Sauerampfer* (*Carbide and Sorrel*) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 91-107.

LINTVELT Jaap, *Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois*, dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, 360 pages.

LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, 210 pages.

MASLOW Abraham, « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, n° 50, 1943, p. 370-396 (en ligne : http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm).

MAZIERSKA Ewa et Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Londres et New York, Wallflower Press, 2006, 245 pages.

MC DOWELL Linda, « Place and Space », dans Mary Eagleton (dir.), *A Concise Companion to Feminist Theory*, Malden MA, Blackwell Publisher, 2003, 274 pages.

MÉAUX Danièle et Philippe Antoine, « *Song of the Open* Road – Images de l'Amérique, visages du voyageur », dans Jean-Bernard Vray (Dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux – CIEREC », 1999, 220 pages.

MILLS Katie, *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University, 2006, 270 pages.

MOLHO Maurice et Jean-Francis Reille, *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 1120 pages.

MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005, 192 pages.

MONTGOMERY, Michael V., *Carnavals and Common Places. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993, 142 pages.

MORENCY Jean, *Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec*, dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, 360 pages.

MORIN Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 188 pages.

MORSON, Gary Saul, « Parody, History, and Metaparody » dans Gary Saul Morson et Caryl Emerson (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, 330 pages.

MOSER Walter (dir.), « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *CiNéMAS*, vol. 18, n°s 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008, 250 pages.

PAES DE BARROS Deborah, *Fast Cars and Bad Girls. Nomadic Subjects and Women's Road Stories*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2004, 208 pages.

POIRION Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1982.

PRIMEAU Ronald, *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, 170 pages.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1953, 185 pages.

ROBERTS Shari, « Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, Londres et New York, Routledge, 1997, 379 pages.

ROSE Margaret A., *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 316 pages.

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* [1949], Paris, Flammarion, 9e édition, 1972, 727 pages.

SCHULZ Berndt, *Lexikon der Road Movies. Von « Easy Rider » bis « Rain Man », von « Thelma and Louise » bis « Zugvögel », von « Bonnie and Clyde » bis « Natural Born Killers »*, Berlin, Lexicon, 2001, 447 pages.

SEGRÉ Gabriel, *Le culte Presley*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, 302 pages.

SICK Klaus-Peter, « Un mur dans la tête ? Est et Ouest en Allemagne, dix ans après la disparition de la frontière germano-allemande », dans Robert Belot (dir.), *Frontières en images. Une mémoire cinématographique*, Belfort, Université de Technologie de Belfort-Montbéliar, 2006, 129 pages.

SOBCHACK Vivian, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998, 326 pages.

SOUILLER Didier, *Le roman picaresque*, Les Presses universitaires de France, Paris, 1980, 128 pages.

STAM Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, 274 pages.

STOUT Janice P., *The Journey Narrative in American Literature. Patterns and Departures*, Westport (Connecticut) et Londres, Greenwood Press, 1983, 272 pages.

TURNER Frederick Jackson, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, trad. Annie Rambert, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, 328 pages.

VALLET Odon, « Le routard et la routine », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2e semestre 1996, p. 33-35.

VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, 240 pages.

VIRILIO Paul, *La vitesse de libération*, Paris, Éditions Galilée, 1995, 175 pages.

WAGNER Jean, « Le western, l'histoire et l'actualité », dans Jean A. Gili (dir.), *Le western. Évolution et renouveau du western (1962-1968)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969.

WATSON Stephanie, « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », dans Jack Sargeant et Stephanie Watson, *Lost Highways. An Illustrated Guide to the Road Movie*, Londres : Creation Books, 1999, 288 pages.

WENDERS Wim, *Emotion Pictures. Essais et critiques*, trad. Bernard Eisenschitz, Paris, L'arche, 1987, 199 pages

WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1988, 95 pages.

WILLIAMS Mark, *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, Londres et New York, Proteus Publishing, 1982, 127 pages.

WOOD Jason, *100 Road Movies*, Londres, BFI, coll. « BFI Screen Guides », 2007, 262 pages.

Critiques de films

ALLOMBERT Guy, critique d'*Easy Rider*, *Image et Son*, n° 234, décembre 1969, p. 135.

B. J-L., critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Le nouvel observateur*, 7 juin 1976.

CHAUVET Louis, « Les cavaliers tranquilles et le sergent tourmenté », *Le Figaro*, 1er juillet 1969.

CIMENT Michel, critique d'*Easy Rider*, *Positif*, n° 107, été 1969, p. 40.

CIMENT Michel, « Entretien avec Monte Hellman », *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 51-64.

EISENSCHITZ Bernard, critique d'*Easy Rider*, *Les cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969, p. 64.

MARTIN Marcel, « Les anges rebelles », *Cinéma 69*, n° 138, juillet 1969, p. 31-32.

MILNE Tom, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 38, n° 4, automne 1969, p. 211.

NIOGRET Hubert, « Entrevue avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, 1976, p. 28.

PHILIPPE Claude-Jean, *Télérama* n° 1017, juillet 1969.

POLT Harriet R., « *Easy Rider* », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, automne 1969, p. 22-24.

REITZE Elvira, « Und der Tag ist dein Freund », *Abend*, 30 janvier 1970.

RÉMOND Alain, critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Télérama*, 26 mai 1976.

SERY Patrick, « Point limite zéro », *Le Monde*, 1er juin 1971.

VOGEL Wolfgang, « Die Mythen sind jenseits », *Frankfurter Rundschau*, 7 mars 1970.

WARSHOW Paul, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 39, n° 1, hiver 1969-1970, p. 36-38.

« *Easy Rider*, Dennis Hopper », *L'avant-scène cinéma*, n° 117, septembre 1971.
« *Alice dans les villes*, Wim Wenders », *L'avant-scène cinéma*, n° 267, mai 1981.

Dictionnaires

BERGAN Roland, *Le spécialiste : Le cinéma*, Paris, Éditions Gründ, 2007.
BLANFORD Steve, Barry Keith Grant et Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, Londres et New York, Arnold et Oxford University Press, 2001, 287 pages.
BOUSSINOT Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Tome II (J-Z), Paris, Bordas 1995.
COUTY Daniel, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, 1522 pages.
LAROUSSE, *Dictionnaire en ligne*, disponible sur www.larousse.fr/dictionnaires/francais.
PASSEK Jean-Loup (dir.) assisté de Michel Ciment, Claude Michel Cluny et Jean-Pierre Frouard, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, 887 pages.
PINEL Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, 239 pages.

Sites Internet

Site de l'Association Les Chemins Vers Compostelle, www.chemin-compostelle.info/informations-pratiques-pelerinage-compostelle/statistiques-sur-compostelle.html.

Œuvres littéraires

ANONYME, La vie de Lazarillo de Tormès, trad. Bernard Sesé, Paris, Flammarion, coll. « Bilingue », 1994, 240 pages.

ARCHAMBAUD Gilles, *Le voyageur distrait*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, 154 pages.

BANKS Russel, *Continental Drift*, New York, Ballantine Books, 1985, 421 pages.

BARCELO François, *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Éditions Libre expression, 1991, 154 pages.

BARCELO François, *Nulle part au Texas*, Montréal, Éditions Libre expression, 1989, 156 pages.

BARCELO François, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Éditions Libre expression, 1992, 179 pages.

BARCELO François, *Route barrée en Montérégie*, Montréal, Éditions Libre expression, 2003, 171 pages.

GOETHE Johann Wolfgang, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, préface de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, 789 pages.

HANDKE Peter, *L'absence*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 179 pages.

HANDKE Peter, *Le chinois de la douleur*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1986, 160 pages.

HANDKE Peter, *Le colporteur*, trad. Gabrielle Wittkop-Ménardeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969, 189 pages.

HANDKE Peter, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 229 pages.

HARRISON Jim, *The English Major*, New York, Grove Press, 2008, 255 pages.

KEROUAC Jack, *On the Road*, Londres, Penguin Books, 1976, 307 pages.

KEROUAC Jack, *The Dharma Bums*, New York, The Viking Press, 1958, 244 pages.

NABOKOV Vladimir, *Lolita*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1955, 319 pages.

POULIN Jacques, *Volkswagen Blues*, Paris, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1988, 319 pages.

STEINBECK John, *The Grapes of Wrath and Other Writings 1936-1941 – The Long Valley, The Grapes of Wrath, The Log from the Sea of Cortez, The Harvest Gypsies*, New York, The Library of America, 1996, 1067 pages.

STEINBECK John, *The Wayward Bus*, New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1947, 312 pages.

STEINBECK John, *Travels with Charley. In Search of America*, New York, The Viking Press, 1962, 246 pages.

TILLINAC Denis, *Elvis. Balade sudiste*, Paris, La table ronde, 1996, 172 pages.

TROYES Chrétien (de), *Le conte du Graal*, trad. Jacques Ribard, Paris, Honoré Champion, 1991, 177 pages.

TROYES Chrétien (de), *Yvain ou le Chevalier au lion*, trad. et ed. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, 244 pages.

UPDIKE John, *Cœur de lièvre*, trad. Jean Rosenthal, Présentation du roman par Liliane Kerjan Paris, Éditions du Seuil, 1962, 341 pages.

Œuvres cinématographiques

Alice doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, USA, 1974.
Alice in den Städten, Wim Wenders, RFA, 1974.
America, America, Elia Kazan 1963
A Perfect World, Clint Eastwood, USA, 1993.
Badlands, Terence Malick, USA, 1973.
Broken Flowers, Jim Jarmusch, USA, 2005.
Death Proof, Quentin Tarantino, USA, 2007.
Dirty Mary, Crazy Larry, John Hough, USA, 1974.
Duel, Steven Spielberg, USA, 1971
Easy Rider, Dennis Hopper et Peter Fonda, USA, 1969.
Emmenez-moi, Edmond Bensimon, France, 2005.
Erbsen auf halb sechs, Lars Büchel, Allemagne, 2004.
Falsche Bewegung, Wim Wenders, RFA, 1975.
Five Easy Pieces, Bob Rafelson, USA, 1970.
Gerry, Gus Van Sant, USA, 2003.
Harry and Tonto, Paul Mazursky, USA, 1974.
Im Juli, Fatih Akin, Allemagne, 2000.
Im Lauf der Zeit, Wim Wenders, RFA, 1976.
Into the Wild, Sean Penn, USA, 2007.
Je règle mon pas sur le pas de mon père, Rémi Waterhouse, France, 1999.
La brunante, Fernand Dansereau, Québec, 2007.
Le père de Gracile, Lucie Lambert, Québec, 2004.
Les doigts croches, Ken Scott, Québec, 2009.
My Own Private Idaho, Gus Van Sant, USA, 1991.
Natural Born Killers, Oliver Stone, USA, 1994.
On the Road, Walter Salles, USA, 2012.
Paris, Texas, Wim Wenders, USA, 1984.

Saint Jacques… La Mecque, Coline Serreau, France, 2005.

Scarecrow, Jerry Schatzberg, USA, 1973.

Schmelvis, Max Wallace, Québec, 2001.

Speed, Jan de Bont, USA, 1994.

Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, USA, 1984.

Sugarland Express, Steven Spielberg, USA, 1974.

The Getaway, Sam Peckinpah, USA, 1972.

The Grapes of Wrath, John Ford, USA, 1940.

Thelma and Louise, Ridley Scott, USA, 1991.

The Straight Story, David Lynch, USA, 1999.

The Vigil (for Kurt Cobain), Justin MacGregor, Canada, 1998.

The Year Dolly Parton Was My Mom, Tara Johns, Canada, 2011.

Transamerica, Duncan Tucker, USA, 2005.

Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, USA, 1971.

Vanishing Point, Richard S. Sarafian, USA, 1971.

Voyage en Amérique avec un cheval emprunté, Jean Chabot, Québec, 1987.

Annexe 1 : Le mécanisme de transmission de la mémoire dans *Im Lauf der Zeit*

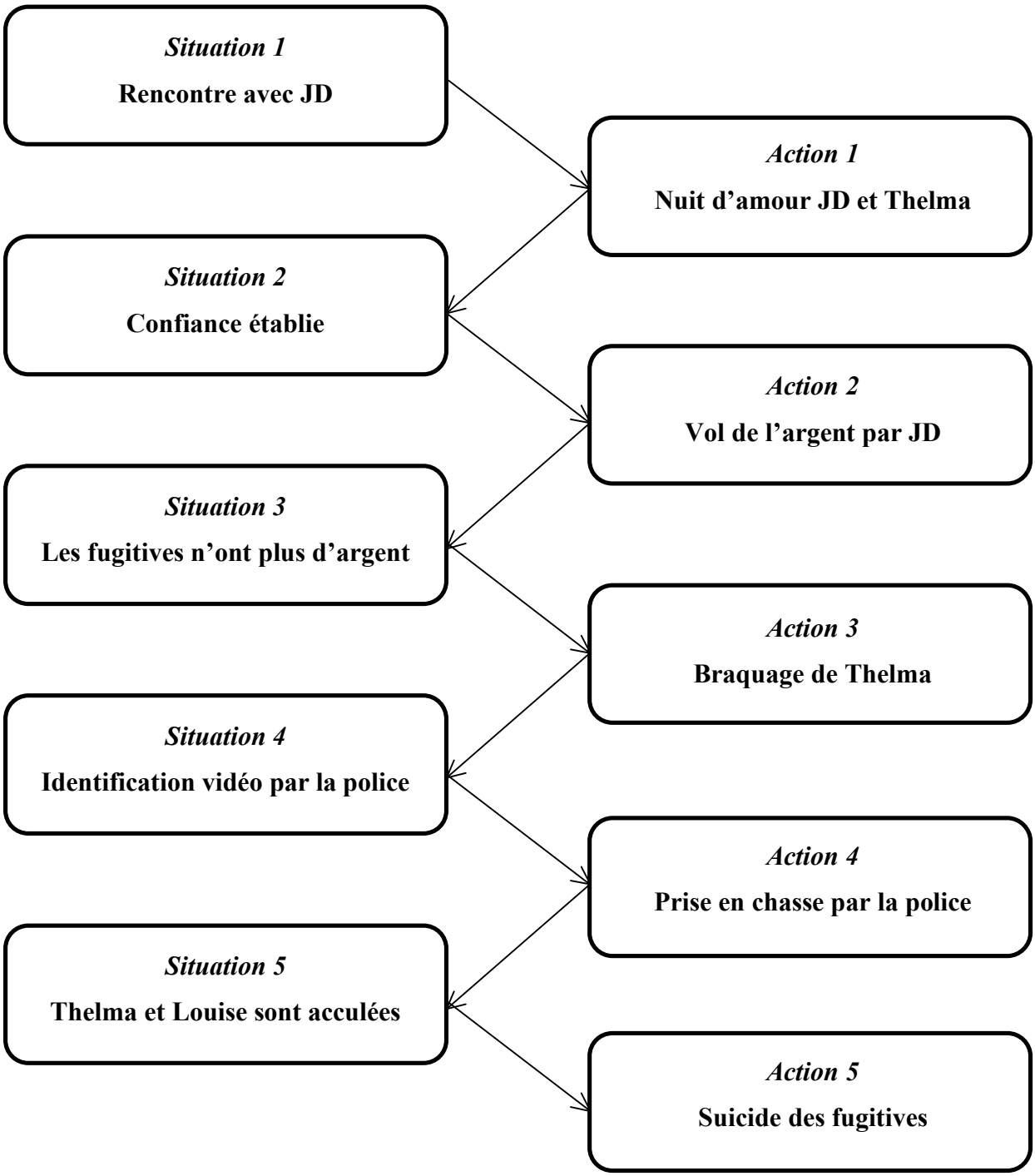
Instance émettrice
Génération des pères

Médiateur
Génération des fils

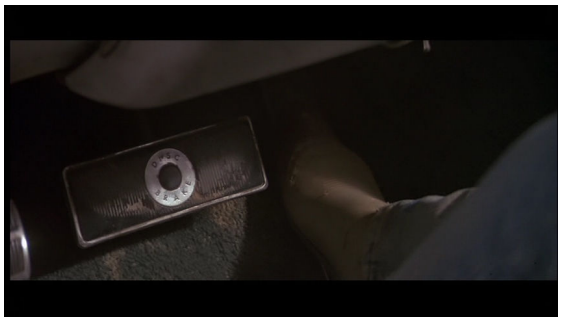
Instance réceptrice
Les enfants

MÉMOIRE/ CINÉMA

Annexe 2 : Structure causale dans *Thelma and Louise*

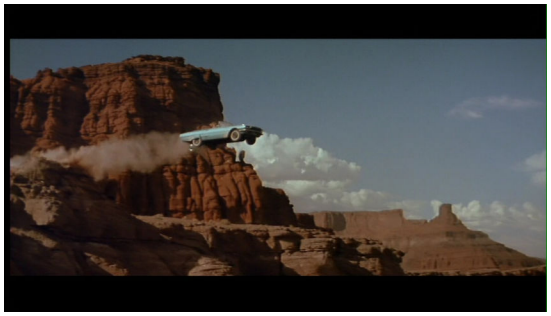


Annexe 3 : Décomposition de la scène finale de *Thelma and Louise*



Photogramme 1 : décision de sauter

Photogramme 2 : accélération



Photogramme 3 : élévation

Annexe 4 : Décomposition de la scène d'ouverture de *Paris, Texas*

Photogramme 1 : Travis erre au désert

Photogramme 2 : un rapace, sorte de Phœnix

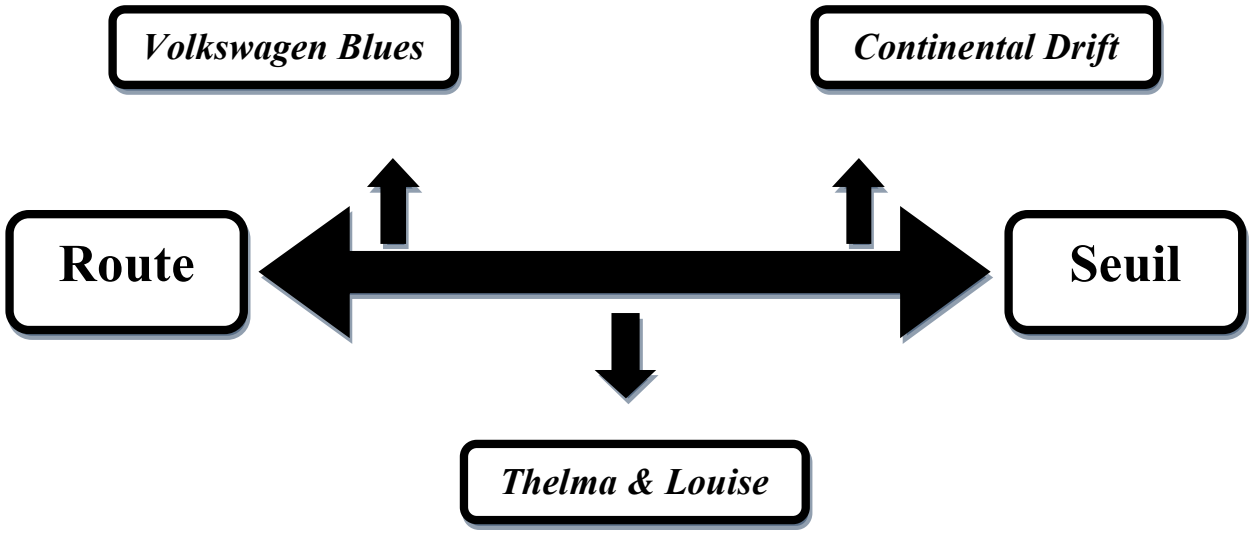
Photogramme 3 : aridité

Photogramme 4 : franchissement du seuil

Photogramme 5 : corne d'abondance

Photoramme 6 : renaissance de Travis

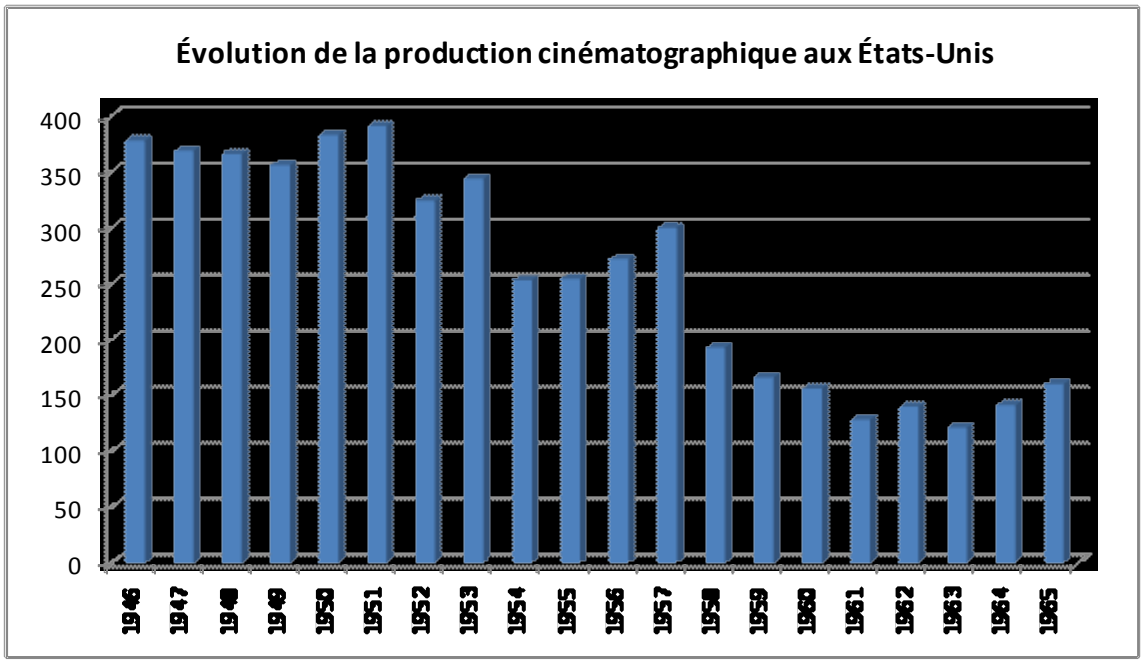
Annexe 5 : Spectre chronotopique



Annexe 6 : La production cinématographique aux États-Unis de 1946 à 1965 (en nombre de films)

1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
378	369	366	356	383	391	324	344	253	254

1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965
272	300	193	166	156	128	140	121	141	160



Source : Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion

Annexe 7 : Décomposition de la scène du duel dans *Easy Rider*

Premier duel entre les *rednecks* et Billy : les véhicules se pourchassent

Photogramme 1 : premier coup de feu

Photogramme 2 : Billy s'effondre

Second duel entre les *rednecks* et Wyatt : les véhicules se font face

Photogramme 3 : la camionette fait ½ tour

Photogramme 4 : Wyatt face à ses adversaires

Photogramme 5 : nouveau coup de feu

Photogramme 6 : Wyatt s'effondre

Annexe 8 : Décomposition de la scène de la forge dans *Easy Rider*

Photogramme 1 : cow-boys et motards

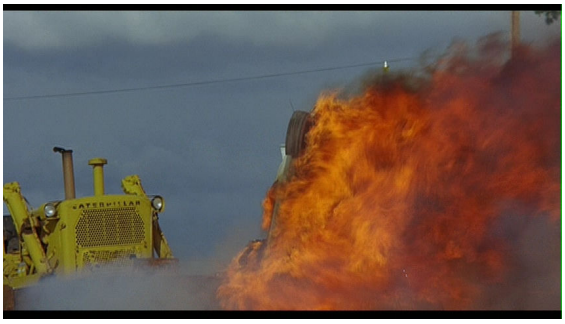
Photogramme 2 : ferrage du cheval

Photogramme 3 : contre-champ sur la moto

Photogramme 4 : jeu sur la profondeur de champ

Annexe 9 : Scènes de détronisation dans les road movies des origines

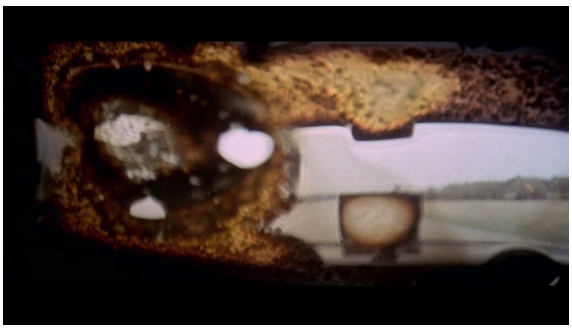
Photogramme 1 : *Easy Rider*



Photogramme 2 : *Vanishing Point*

Photogramme 3 : *Dirty Mary, Crazy Larry*

Photogramme 4 : *Duel*



Photogramme 5 : la pellicule se consume dans le dernier plan de *Two-Lane Blacktop*

Road novel, road movie. Approche intermédiale du récit de la route

Apparu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avec la publication en 1957 d'*On the Road* de Jack Kerouac et la sortie, 12 ans plus tard, d'*Easy Rider* de Dennis Hopper, le road novel et le road movie constituent à nos yeux les deux versants de ce que nous avons choisi de nommer le récit de la route. Devant l'absence de réelle étude conjointe entre les deux formes et la persistance d'amalgames, nous souhaitons mettre en évidence ce qui permettrait de distinguer le road novel et le road movie d'autres récits d'errance. Un tel travail nécessite la mise au jour d'un outil d'analyse intermédial permettant d'embrasser de concert des œuvres relevant d'expressions médiatiques différentes. Nous proposons donc de recourir au concept de chronotope développé par Bakhtine en littérature, et dont il a été démontré il y a peu qu'il est aussi susceptible de s'appliquer à un objet cinématographique. Nous posons que road novel et road movie reposent sur la combinaison d'un ensemble de chronotopes fondamentaux : celui de la route, dans le contexte de la motorisation et des non-lieux de la postmodernité, et celui du seuil, compris comme l'expression du tournant d'une vie. La présence d'une dimension parodique nous amène en outre à mobiliser un autre concept bakhtinien : celui de carnavalesque, qui s'articulerait justement autour des chronotopes de la route et du seuil définis précédemment. Afin de procéder à cette analyse chronotopique, nous nous appuyons sur un corpus d'œuvres empruntées au répertoire américain, québécois et allemand, en raison notamment des multiples passerelles susceptibles d'être érigées entre ces différentes cultures.

Mots-clés : road movie, road novel, errance, Bakhtine, chronotope, carnavalesque

Road novel, road movie. Intermedial approach of road narratives

Appearing in the wake of World War II, with the publication in 1957 of *On the Road* by Jack Kerouac, followed 12 years later with the screening of Denis Hopper's *Easy Rider*, the road novel and road movie constitute, we argue, two sides of what we call the road narrative. Faced with a lack of comprehensive studies embracing both sides concurrently, and with recurrent amalgams, we reflect on the components differentiating the road novel and road movie from other types of wandering stories. Such a project calls for the construction of an intermedial apparatus, enabling us to jointly encompass artworks belonging to different media formats. Consequently, we build on the concept of the chronotope, as developed by Bakhtin as a tool for literary criticism, and recently extended by scholars to cinematographic objects. We show how road novels and road movies emerge from the combination of two fundamental chronotopes: that of the road, exemplified by a postmodern universe dominated by motor vehicles and non-places, and that of the threshold, understood as the expression of a critical turn in one's life. The noted presence of a parodic dimension in road narratives calls for the introduction of an additional bakhtinian concept: the carnivalesque, which, as we show, can be articulated in relation to the previously defined road and threshold chronotopes. For this chronotopical analysis, we selected artworks from the American, Quebecois and German repertoires, a choice justified by the numerous potential connections to be established between those three different cultures.

Keywords : road movie, road novel, wandering, Bakhtin, chronotope, carnivalesque

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 - Arts et Médias
Unité de recherche EA 185 - Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)
Centre Bièvre – 3e étage, porte B
1 rue Censier
75005 Paris
ed267@univ-paris3.fr http://www.univ-paris3.fr/ed267
Tel : 01 45 87 79 48