

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 Wrightsville³¹¹. » 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 emphasized³¹². » 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 familial. 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 intensité³¹³ ». 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 biographique³¹⁵. » 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 passer³¹⁶. 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 scansion 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-estrangement³¹⁷. » 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 « dégainé » 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 propagande³¹⁸.

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'identité³¹⁹. » 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 et 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 révélera 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 Winter³²⁰, 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 substitution³²², 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

irréremédiablement 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 ondes³²³ »). 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 1^{er} 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 Gatién 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 119^e 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. *Erbesen 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 abrégé 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 grateful 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 grateful once, he feels foolish now, cheated somehow by himself³²⁶. » 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 work³²⁷. »). 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 inexplicable 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 deux³²⁹.

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, personally³³⁰.

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 insaisissable³³¹. » 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. Dead³³². » 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 beginning³³³. » 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 parfaite 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 résonance 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 stasis and femininity (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 noire ? [...] 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 côtés³³⁵.

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 rupture, 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 critique³³⁹. » 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 bohème 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 spot³⁴⁰.

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 three³⁴¹. » 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'errance³⁴². 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 rebels³⁴³. » 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 view³⁴⁴. » 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 males³⁴⁵. » 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 women³⁴⁶. » 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 they appear in women's literature³⁴⁷. » 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 subversive³⁴⁸. » 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 groupe. Comme l'observe Foucault : « Derrière les délits de vagabondage, il y a la paresse ; c'est elle qu'il faut combattre³⁴⁹ », parce que « [...] l'oisiveté est la cause générale de la plupart des crimes³⁵⁰ ». 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 hommes³⁵¹ ». 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 ambulants ; 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 too³⁵². » 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 scansion, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétition – se sont retrouvés très tôt dans les collèges, les ateliers, les hôpitaux³⁵³. » 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 utile³⁵⁴. » 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 velléité 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 hunger³⁵⁶. ») 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-minded³⁵⁷. »). 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 schedule³⁵⁸.

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 another³⁵⁹. » 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 autre³⁶⁰.

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 there³⁶¹ ?

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 Mallauray 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 Coccinelle 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 Providence³⁶². » Le périple du jeune protagoniste d'*Into the Wild* (le film de Sean Penn adapté du récit de Jon Krakauer 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 malade 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 pèlerin 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 entière³⁶³.

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 landscape³⁶⁴. » 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 Beardsley³⁶⁵.

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 triumph³⁶⁶.

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 cavale³⁶⁷.

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 révéralé 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'imago³⁶⁹ (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 nymphets³⁷⁰. » 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 vigilance, 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 slippers³⁷¹.

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 parlor³⁷². » 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.