

## Le récit de la route un exil inversé

S'ils relèvent manifestement du récit de conquête, avec leur portrait de ces « hordes de barbares » convoitant les terres fertiles de Californie, le texte de Steinbeck et son adaptation cinématographique se font concomitamment les dénonciateurs de la situation tragique que connaissent les métayers du Middle West en cette période de Grande Dépression. En effet, ce n'est pas simplement par goût de l'aventure ou du pouvoir que les Joad et leurs semblables se délestent de leurs possessions pour entreprendre un périple aussi dangereux qu'incertain. Leur incapacité à répondre aux exigences de plus en plus pressantes de banquiers inflexibles les amène à rechercher ailleurs un havre de paix. C'est donc poussées par la misère que les caravanes de fermiers empruntent la route 66 après avoir coupé, non sans regrets, leurs dernières attaches, et leur nomadisme s'apparente de ce fait à un exil forcé<sup>494</sup>. La migration de ces représentants du peuple résulte ainsi de leur incapacité à subvenir à leurs propres besoins et à ceux de leur famille, et procède pour eux d'une question de survie. Or, l'errance dépeinte dans le road novel et le road movie serait, à notre avis, d'un autre ordre. Nous allons voir en effet que c'est précisément cette notion de nécessité et de contrainte extérieure qui fait défaut aux héros de la route. Le plus souvent, ces derniers prennent le volant par défi ou par jeu, comme pour se distraire d'une vie rongée par une forme d'ennui existentiel, et, tandis que les Joad n'aspirent qu'à un peu de répit dans leur lutte permanente pour la préservation de leur intégrité physique, ils se livrent au frisson d'un danger librement consenti. Il est ainsi possible de repérer, dans les causes mêmes de l'errance et son déroulement, un élément de distinction fondamental entre le road novel et le road movie, d'une part, et ce que nous pourrions appeler le récit d'exil, dont

---

<sup>494</sup> Le Larousse définit l'exil comme suit : « Situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie » ou encore : « Situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre. » <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/32134>. Par exil, nous entendons donc mettre en évidence le caractère obligatoire du départ : la migration des personnages est indépendante de leur volonté mais résulte de circonstances et de contraintes extérieures.

l'œuvre de Steinbeck et de Ford serait emblématique. Le récit de la route pourrait alors se comprendre comme la peinture d'un exil à rebours, comme un « contre-exil ».

## **A. Les causes de l'errance : la contrainte extérieure et la contrainte intérieure**

### **1. *The Grapes of Wrath* ou le récit d'exil : un nomadisme forcé**

Les personnages de *The Grapes of Wrath*, nous avons eu maintes fois l'occasion de le rappeler, évoluent dans le contexte particulier de cette période de crise économique que représente la Grande Dépression. Le climat d'insécurité alimentaire affecte une frange importante de la population et suffirait en soi à pousser à l'exil les moins bien nantis. Mais c'est véritablement l'arrivée massive de caterpillars envoyés par les grands propriétaires fonciers qui sonne l'heure du départ (Fig. 9).

Figure 9 : photogramme extrait de *The Grapes of Wrath*, John Ford



La migration des Joad et de leurs semblables résulte alors le plus souvent de l'intervention d'une force extérieure, qui entraîne l'anéantissement de la demeure familiale et interdit toute marche arrière :

The tenant sat in his doorway, and the driver thundered his engine and started off [...]. Across the dooryard the tractor cut, and the hard, foot-beaten ground was seeded field, and the tractor cut through again ; the uncut space was ten feet wide. And back he came. The iron guard bit into the house-corner, crumbled the wall, and wrenched the little house from its foundation so that it fell sideways, crushed like a bug<sup>495</sup>.

Expulsés des terres qu'ils cultivent depuis plusieurs générations, les Joad se voient sommés d'embrasser un mode de vie nomade, dans l'attente de trouver un nouvel endroit où s'installer. L'errance n'est donc jamais présentée comme un idéal d'existence, mais apparaît plutôt comme l'expression d'une défaite et de l'incapacité des petites gens à résister à la charge des puissants. De fait, les Joad sont des sédentaires dans l'âme, comme ils aiment parfois à le rappeler : « Pa spoke generally to the circle. "It's dirt hard for folks to tear up an' go. Folks like us that had our place. We ain't shif'less. Till we got tractored off, we wa people with a farm"<sup>496</sup>. » Le nomadisme, résultant ici d'une oppression, ne doit durer qu'un temps, et la famille n'aspire au fond qu'à recommencer sa vie en Californie qui, avec ses vergers à perte de vue, lui tient lieu de jardin d'Éden : « Maybe we can start again, in the new rich land – in California, where the fruit grows. We'll start over<sup>497</sup>. » Un contexte économique et social particulièrement funeste est donc à l'origine de cette migration de masse qui affecte plusieurs centaines de milliers de « Okies », alors contraints de se frayer un chemin dans une société d'accueil, dont ils troublent l'équilibre et qui leur est manifestement hostile. En ce sens, il est possible de considérer l'œuvre de Steinbeck et de Ford comme un récit d'exil.

Si nous avons insisté, dans de précédents développements, sur le caractère collectif de l'aventure dépeinte dans *The Grapes of Wrath*, il est cependant possible d'envisager

---

<sup>495</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 250.

<sup>496</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 410.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 302.

l'existence d'un récit d'exil se concentrant sur un parcours purement individuel. Nous pourrions, par exemple, évoquer le film *America, America* d'Elia Kazan (1963), qui présente le périple d'un jeune habitant d'Anatolie, témoin des oppressions dont sont victimes les Arméniens de son village au début du 20<sup>e</sup> siècle. Il se décide alors à fuir les violences orchestrées par les Turcs pour gagner New York afin de s'y réfugier. On retrouve, dans l'itinéraire suivi par ce personnage, quelque chose de l'urgence qui caractérise la situation des Joad. Comme eux, il est prêt à braver tous les dangers et à accepter toutes les humiliations dans l'espoir d'atteindre un jour cette Amérique mythique et salvatrice. Des conditions d'existence misérables (il est un simple livreur de glace et subit quotidiennement les contrôles et les vexations de l'autorité turque) couplées aux horreurs dont ses proches ont été victimes (le massacre perpétré dans son village, qui laisse entrevoir le génocide dont seront systématiquement victimes les Arméniens dès 1915) l'amènent à partir seul en quête d'une terre d'asile.

Ainsi, l'existence de conditions économiques ou politiques extrêmement préjudiciables devient l'élément déclencheur de l'errance dans ces œuvres littéraires ou cinématographiques que nous considérons comme des récits d'exil. Or, nous allons voir qu'il n'en va pas de même dans le road novel et le road movie, dont l'intrigue se déroule le plus souvent dans des pays connaissant une situation de stabilité à l'intérieur de leurs propres frontières et met en scène des personnages relativement épargnés par la misère. Leur nomadisme n'est plus alors motivé par un climat menaçant affectant l'ensemble de la société dans laquelle ils vivent, mais au contraire par une sorte d'impulsion trouvant sa source dans une insatisfaction existentielle : les héros de la route semblent en effet obéir à un besoin impérieux qui ne leur est pas imposé de l'extérieur, mais qui s'origine dans les profondeurs de leur être et qui pourrait s'apparenter à ce que Freud désigne comme étant le principe de plaisir.

## **2. L'errance dans le récit de la route : célébration du principe de plaisir**

Nous avons vu précédemment que les héros de la route éprouvent certaines difficultés à se satisfaire de la vie rangée dans laquelle ils ont progressivement sombré au fil des années.

Ces personnages aspirent alors à mettre leurs obligations sociales et familiales de côté afin d'entreprendre un périple à travers lequel ils pourront donner libre cours à leurs envies. Ainsi, l'héroïne d'*Alice Doesn't Live Here Anymore* s'adonne enfin à sa passion pour la chanson après le décès de son mari, entraînant son fils avec elle de motel en motel ; la jeune aveugle de *Erbsen auf Halb Sechs* abandonne son fiancé et se livre sans mesure à son amour naissant pour le metteur en scène auquel elle sert de guide ; le héros d'*Into the Wild* renonce à la carrière que ses parents avaient tracée pour lui afin d'adopter un mode de vie plus conforme à son idée de la nature, etc. Les exemples de ce type abondent et permettent de traduire l'importance accordée à l'immédiateté du désir : désormais, l'existence des personnages de road novels et de road movies se cantonne à un « ici et maintenant ». Or, en se délestant de leurs responsabilités pour jouir du moment présent, les héros de la route se livrent tout entier à ce que Freud désigne comme étant le principe de plaisir (ou *Lustprinzip*), qui se trouve au fondement même de notre psychisme et dont le mécanisme s'explique comme suit :

Nous savons notamment que notre appareil psychique cherche tout naturellement, et en vertu de sa constitution même, à se conformer au principe du plaisir, mais qu'en présence des difficultés ayant leur source dans le monde extérieur, son affirmation pure et simple, et en toutes circonstances, se révèle comme impossible, comme dangereuse même pour la conservation de l'organisme. Sous l'influence de l'instinct de conservation du moi, le principe du plaisir s'efface et cède la place au principe de la réalité qui fait que, sans renoncer au but final que constitue le plaisir, nous consentons à en différer la réalisation, à ne pas profiter de certaines possibilités qui s'offrent à nous de hâter celle-ci, à supporter même, à la faveur du long détour que nous empruntons pour arriver au plaisir, un déplaisir momentané<sup>498</sup>.

En d'autres termes, la recherche du plaisir vers laquelle nous sommes entièrement tournés s'avère parfois risquée et peut-être contrariée par la présence d'éléments extérieurs. Notre instinct de survie nous dicte alors de délaisser momentanément notre quête du plaisir afin d'assurer notre sécurité. C'est la raison pour laquelle nous acceptons de nous soumettre à certaines obligations (par exemple, travailler plutôt que de flâner) et nous nous imposons un

---

<sup>498</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, [1920], trad. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1968, p. 7-42, édition en ligne réalisée par Gemma Paquet : [www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html), p. 9-10.

certain désagrément qui devient supportable dans la mesure où il doit nous éviter un danger, maintenir notre conservation et seulement différer la concrétisation d'un désir. C'est ce que l'on entend ici par principe de réalité. Or, c'est justement l'idée d'une renonciation, même provisoire, au plaisir qui devient insupportable aux yeux des personnages de road novels et de road movies. De fait, les héros de la route ne parviennent plus à se contenter de promesses de jouissance et cherchent l'assouvissement instantané de tous leurs penchants, même si ceux-ci s'avèrent potentiellement périlleux pour leur propre survie. Ainsi par exemple, les personnages d'*On the Road* ont, semble-t-il, érigé le principe de plaisir en art de vivre. Leur comportement n'est plus déterminé par leur raison, mais régi par leurs pulsions, comme nous le constatons dans ce court extrait, pourtant très éloquent, alors que Dean se trouve au volant de son automobile :

This was when Dean started telling his life story and when, beyond Mobile, he came upon an obstruction of wrangling cars at a crossroads and instead of slipping around them just balled right through the driveway of the gas station and went right on without relaxing his steady continental seventy. We left gaping faces behind us<sup>499</sup>.

Dans une telle situation, les règles de sécurité et de courtoisie auraient exigé de la part du personnage un peu de patience. Mais plutôt que d'attendre sagement que la circulation ne se rétablisse, Dean prend le risque de provoquer un accident en adoptant une trajectoire fantaisiste. Manifestement, le jeune homme refuse de différer la satisfaction de son désir (celui de se mouvoir à tout prix), même s'il doit, pour cela, se mettre en danger et risquer la vie d'autrui. Il ressemble, par ce geste, à un petit garçon capricieux, ce qui n'a rien d'étonnant, car, comme le rappelle Freud, le refus du principe de réalité ramène en quelque sorte les individus au stade de l'enfance :

Le malade doit renoncer seulement aux satisfactions qui sont immanquablement suivies d'un dommage, il doit se priver pour un temps seulement, il doit apprendre à échanger le gain de plaisir immédiat contre un autre mieux assuré, même s'il est différé. Ou bien, en d'autres termes, il doit, sous la conduite du médecin, accomplir

---

<sup>499</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 241.

cette progression du principe de plaisir au principe de réalité, par laquelle l'homme mûr se distingue de l'enfant<sup>500</sup>.

Il arrive que cette régression infantile affectant les héros de la route s'exprime visuellement dans les œuvres à l'étude, comme, par exemple, dans la séquence d'ouverture de *Paris, Texas*, dont nous avons précisé plus haut qu'elle s'apparentait à une résurrection. Travis, qui vient d'errer pendant des jours dans le désert dans un état d'hébétude, doit réapprendre la vie en société, et c'est son frère Walt qui veille à sa ré-éducation : avec une infinie tendresse, il chausse, transporte et répond aux caprices d'un homme qui n'est manifestement plus en mesure de s'occuper de lui-même.

Quoique observable dans l'ensemble des œuvres de notre corpus, la prévalence du principe de plaisir est encore plus manifeste dans les récits de la route mâtinés d'une intrigue criminelle. Les personnages y sont amenés à commettre, comme par défi, une infraction ou une série d'infractions qui les contraignent, certes, à une fuite perpétuelle et sans retour, mais qui présente pour les malfrats des vertus euphorisantes irrésistibles. Ainsi, c'est à la suite d'un pari que Kowalski, dans *Vanishing Point*, excède les limites de vitesse et pulvérise tous les barrages de police. L'errance meurtrière des personnages de *Natural Born Killers* trouve sa source dans le jeu et la provocation, et c'est l'impatience qui pousse l'héroïne de *The Sugarland Express* à organiser l'évasion de son époux afin de récupérer la garde de leurs enfants, confiés aux services sociaux depuis l'incarcération du jeune père de famille. Cette incapacité des héros de la route à se conformer à la loi est très symptomatique de leur refus du principe de réalité : entièrement soumis à leurs envies, ils se laissent entraîner dans des situations potentiellement dévastatrices pour jouir de l'instant présent, sans mesurer pleinement les conséquences de leurs actes. Ainsi, par exemple, les personnages de *The Sugarland Express* auraient pu, s'ils l'avaient voulu, patienter 3 mois supplémentaires jusqu'à la libération du jeune homme avant d'entreprendre des démarches légales afin de récupérer la garde de leurs enfants ; l'évasion n'était donc qu'une option risquée, parmi un éventail d'alternatives plus raisonnables. Un crime entraînant un autre,

---

<sup>500</sup> Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p 140.

c'est finalement la mort qui attend le jeune couple à l'issue de la cavale. Le récit de *The Sugarland Express* (dont le titre renvoie d'ailleurs à une certaine idée de l'enfance) illustre ainsi parfaitement les propos de Freud exposés précédemment, selon lesquels l'effacement du principe de réalité au profit du principe de plaisir peut s'avérer funeste pour l'individu qui s'y soumet.

Ainsi, alors que les Joad et leurs semblables abandonnent leur foyer contraints et forcés, dans un contexte économique et politique extrêmement défavorable, le nomadisme des héros de la route apparaît comme la manifestation d'un choix délibéré : celui de se soumettre au principe de plaisir, au mépris de la menace que cela représente parfois pour leur propre personne. De fait, quoique volontaire, l'errance des héros de road novels et de road movies n'est pas exempte de dangers : nous avons vu que pour certains d'entre eux (Kowalski, Thelma et Louise, le couple du film de Spielberg, etc.), la mort est la seule issue possible, et l'errance comporte son lot de désagréments (panne, vol, etc.). Cependant, le rapport au danger et à l'inconfort diffère d'un type de récit à l'autre et permet là encore de tracer une ligne de partage entre ces deux formes.

## **B. Un rapport inversé à l'inconfort et au danger**

Si les personnages de road novel et de road movie prennent la route de leur propre chef, sans faire l'objet de pression autre que celle de leur propre désir, le danger et l'inconfort n'en représentent pas moins des éléments fondamentaux de leur périple : nous venons de voir que leur parcours, généralement semé d'embûches (mauvaises rencontres, ennuis mécaniques, etc.), pouvait connaître une issue fatale, notamment dans les récits hybrides mâtinés de films de gangsters, qui s'achèvent le plus souvent dans le sang (voir *Dirty Mary*, *Crazy Larry*, *Vanishing Point*, *Thelma and Louise*, etc.). Cependant, loin d'effaroucher les héros de la route, le facteur risque devient un élément éminemment attractif, car la décharge d'adrénaline provoquée par une course poursuite ou toute autre confrontation à une forme d'insécurité contribue à insuffler un peu de vie dans une existence terne et sans éclat. Ainsi par exemple, si Thelma, dans le film de Ridley Scott, procède au pillage d'une station-service, c'est, pensons-nous, autant pour réunir l'argent

nécessaire à la cavale que pour assouvir son propre fantasme de transgression. Tout en pointant son revolver sur l'employé de la boutique, elle répète avec application le petit laïus appris auprès de J.D., l'autostoppeur avec lequel elle a eu une brève liaison, et s'échappe avec le butin dans un mouvement d'exaltation, visiblement satisfaite de sa prestation. La fuite des deux femmes se mue ainsi progressivement en parcours ludique, émaillé de gestes plutôt incongrus dans les circonstances (elles enferment un policier dans le coffre de sa voiture après lui avoir dérobé ses lunettes de soleil, ou incendient le camion d'un routier misogyne par pure provocation), mais qui participent de cette recherche de jouissance caractérisant les personnages de road novels et de road movies.

Cette perspective diffère totalement de la peinture de l'errance qui est offerte dans un ouvrage tel que *The Grapes of Wrath* : l'auteur y insiste davantage sur les désagréments représentés par les incidents de parcours que sur leur aspect jubilatoire. Par exemple, le manque de confort constitue, pour les Joad, un inconvénient majeur : ainsi, on se relaie dans la cabine du camion pour se remettre des courbatures développées dans la remorque. Alors qu'elle vient d'accompagner l'agonie de la grand-mère, Ma supplie Tom de prendre place à ses côtés à l'avant du véhicule afin de reprendre quelques forces : « Can – Can I set up front ? I don' wanna go back there no more – I'm tar'd. I'm awful tar'd<sup>501</sup>. » Les repas sont expédiés à la va-vite (Ma se réjouit, lors de leur premier arrêt dans un camp, d'être enfin en mesure de cuisiner un repas digne de ce nom), et on se lave avec difficulté, les pompistes répugnant souvent à mettre leur accès à l'eau courante à la disposition des voyageurs. Le trajet représente donc une épreuve pour ces petits paysans déracinés, qui ressentent dans leur corps chaque kilomètre parcouru. L'entassement de la famille dans un espace aussi réduit que celui du camion occasionne également une promiscuité pesante et parfois malsaine : c'est ainsi que Rosasharn et Connie s'étreignent dans le fond de la remorque, à quelques centimètres de leur grand-mère mourante :

Connie loosened a blanket from the load and covered himself and Rose of Sharon with it, and in the heat they struggled together, and held their breaths. And after a

---

<sup>501</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 454.

time Connie threw off the blanket and the hot tunneling wind felt cool on their wet bodies. On the back of the truck Ma lay on the mattress beside Granma, and she could not see with her eyes, but she could feel the struggling body and the struggling heart ; and the sobbing breath was in her ear<sup>502</sup>.

La jeune femme en conçoit plus tard une grande culpabilité (« She was a-dyin' right when we...<sup>503</sup> », s'exclame-t-elle devant son fiancé), qui contraste fortement avec la joyeuse proximité charnelle des héros d'*On the Road*. En effet, il arrive que Dean et Marylou s'enlacent sans pudeur sur la banquette arrière, tandis que Sal conduit l'automobile sur le chemin de la Californie : « Dean insisted I drive thru Baltimore for traffic practice ; that was allright except he and Marylou insisted on steering while they kissed and fooled around. It was crazy ; the radio was on fullblast<sup>504</sup>. » Ici, les manifestations amoureuses des jeunes gens pimentent l'expédition et participent de l'atmosphère de folie tant recherchée par Sal – même s'il doit éprouver, ce faisant, un brin de jalousie.

À l'instar du périple des Joad, le voyage narré dans le road novel et le road movie comporte son lot de difficultés matérielles, mais les personnages semblent s'en accommoder et même en retirer un certain plaisir. Les ennuis mécaniques, dont nous avons dit qu'ils constituaient un passage obligé du récit de la route, sont souvent perçus comme des occasions de sympathiser avec d'autres vagabonds ou les habitants des communes traversées : à la suite d'un problème de freins qui aurait pu lui coûter la vie, Alvin Straight, le principal protagoniste du film de David Lynch, est pris en charge par une famille accueillante, le temps des réparations. Nous avons parlé également de la scène de la forge dans *Easy Rider*, au cours de laquelle les deux motards partagent le repas d'authentiques cow-boys après avoir changé le pneu de leur Harley défaillante, tandis que le couple mère-fils de *Transamerica* est pris en stop par un indien après le vol de leur automobile, et l'on sent se dessiner les prémisses d'une histoire d'amour entre l'héroïne et leur sauveur. Les petits incidents de parcours donnent ainsi lieu à des rencontres enrichissantes pour les héros de la route, sans avoir de répercussions funestes sur le déroulement de l'expédition. En

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>504</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 236.

revanche, loin de représenter d'amusantes anecdotes de voyage, les difficultés rencontrées par les protagonistes de *The Grapes of Wrath* sont autant d'obstacles à leur propre survie : un pneu crevé, et c'est l'expédition tout entière qui peut prendre une tournure dramatique. Alors qu'ils bivouaquent le long de la route 66, les Joad se lient d'amitié avec une autre famille restée en rade à la suite d'un incident mécanique. Partis du Kansas trois semaines auparavant, les Wilson sont tombés en panne, et, incapables de procéder aux réparations, ils ont dû s'immobiliser, dans l'attente d'un miracle, jusqu'à épuisement de leur provisions. Les Joad ne sont pas insensibles à l'infortune de cette famille qui leur ressemble. Aussi se proposent-ils de réparer le camion des Wilson et d'effectuer le voyage en leur compagnie. Mais l'association est de courte durée : les Wilson doivent renoncer à reprendre la route peu après le passage de la frontière de l'Arizona, en raison de l'état de santé alarmant de l'un des leurs. À regret, les Joad n'ont pas d'autre choix que de les laisser à leur triste sort et de poursuivre leur chemin jusqu'en Californie. Sans travail, sans argent et sans possibilité de se mouvoir, les Wilson semblent promis à une mort prochaine.

Le moindre incident de parcours peut donc se révéler fatal pour les personnages du roman de Steinbeck, et cette perspective, loin d'éveiller le sentiment de jouissance qui anime parfois les héros de la route, apparaît davantage ici comme une source d'angoisse insurmontable. Comment, dans ces circonstances, s'abandonner à l'ivresse du voyage, lorsque ses besoins les plus pressants ne sont même pas comblés ? La notion d'insécurité matérielle nous semble ainsi devoir entrer en ligne de compte dans la différenciation entre des œuvres telles que *The Grapes of Wrath* et les récits de la route au sens où nous l'entendons, et à ce titre, il pourrait être intéressant de mobiliser le concept de hiérarchie des besoins développé par Maslow. Nous allons voir en effet que, contrairement aux récits d'exil, qui semblent se conformer plus ou moins fidèlement au modèle développé par le psychologue, les œuvres de la route procèdent à une réorganisation de la pyramide des besoins telle que nous la connaissons.

### C. Une réorganisation de la hiérarchie des besoins

Dans un article de 1943 intitulé « A Theory of Human Motivation », Maslow identifie 5 types de besoins qu'il classe par ordre de priorité, leur hiérarchisation pouvant être présentée sous la forme d'une pyramide. Pour rappeler brièvement la répartition proposée, les besoins physiologiques (« physiological needs ») apparaissent donc en premier lieu et constituent la base de la pyramide. Il s'agit de besoins vitaux (respirer, boire, manger, dormir, etc.) qui, s'ils ne sont pas comblés, entraînent la mort du sujet à plus ou moins brève échéance. Le besoin de sécurité (« safety needs ») occupe le deuxième niveau de la pyramide et amène les individus à rechercher une forme de stabilité parfois marquée par une certaine routine. Lorsqu'on parvient à répondre à ces exigences, on atteint le troisième niveau de la pyramide (« love needs »), qui correspond au besoin affectif d'appartenance. Il s'agit ici d'obtenir la reconnaissance et l'amour de son entourage, et cette étape précède le quatrième niveau, le besoin d'estime personnelle (« esteem need »). À ce stade, le sujet cherche à se réaliser dans une activité de travail ou de loisir, ce qui permet d'aboutir, ultimement, à la cinquième catégorie de besoins identifiée, qui correspond à la recherche d'épanouissement personnel (« need for self-actualisation »). Selon le modèle élaboré par Maslow, on ne peut parvenir au sommet de la pyramide sans avoir au préalable comblé les besoins définis par les quatre niveaux précédents : « Human needs arrange themselves in hierarchies of pre-potency. That is to say, the appearance of one need usually rests on the prior satisfaction of another, more pre-potent need<sup>505</sup>. »

La théorie de Maslow a depuis fait l'objet de nombreuses remises en question de la part de chercheurs, qui lui reprochent notamment son caractère normatif ou contestent les catégories de besoins identifiées par le psychologue. L'auteur admet lui-même la rigidité du cadre qu'il expose, et il apporte un certain nombre de nuances à son propos au sein de l'article en question, expliquant par exemple qu'il n'est pas toujours nécessaire de satisfaire

---

<sup>505</sup> Abraham Maslow, « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, n° 50, 1943, p. 370-396 (en ligne : <http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>).

entièrement un niveau avant de prétendre au suivant<sup>506</sup>. Notre objet n'est pas ici d'énumérer l'ensemble des incomplétudes et approximations de la théorie de Maslow, ou d'en produire une analyse critique. Cependant, quelles que soient les limites de ce modèle, il nous paraît présenter un certain intérêt dans le cadre de notre étude, dans la mesure où il permet de mettre en évidence le caractère atypique du récit de la route dans le vaste corpus des œuvres de l'errance. En effet, alors que la recherche de satisfaction des besoins représentée dans la plupart des récits reposant sur la relation d'un voyage semble répondre plus ou moins scrupuleusement au schéma pyramidal présenté par Maslow, nous assistons, à travers le road novel et le road movie, à une réorganisation et même à un renversement de la hiérarchie qui nous semble particulièrement significatif.

Comme nous venons de le mettre au jour, les protagonistes de *The Grapes of Wrath* peinent à assouvir leurs besoins les plus basiques et à compléter le premier niveau de la pyramide ainsi identifié. La faim tenaille les Joad en permanence, et les maigres salaires récoltés ne suffisent pas à se procurer les denrées nécessaires : « Tom swallowed the last of his bread. "Got any more, Ma ?" "No", she said. "That's all. You made a dollar, an' that's a dollar's worth". [...] "I ain't full", said Tom<sup>507</sup>. » Dépossédée de sa maison, la famille ne connaît depuis lors que des abris de fortune, de moins en moins sûrs : le camion et la tente que l'on déploie à chaque étape, puis les cabanes répugnantes dans lesquelles les propriétaires terriens parquent leurs ouvriers agricoles, et enfin le wagon désaffecté qui menace d'être emporté par les eaux dans les dernières pages du roman. La sécurité de ces petits paysans est donc passablement compromise, et le roman s'achève dans l'incertitude la plus complète, puisque les quelques survivants du déluge se retrouvent dépourvus de toit. L'errance des Joad s'apparente donc à une lutte permanente pour la survie, à une tentative désespérée de parvenir à dépasser cet état de précarité qui est devenu leur quotidien depuis

---

<sup>506</sup> Ainsi écrit-il par exemple : « So far, our theoretical discussion may have given the impression that these five sets of needs are somehow in a step-wise, all-or-none relationships to each other. We have spoken in such terms as the following: "If one need is satisfied, then another emerges." This statement might give the false impression that a need must be satisfied 100 per cent before the next need emerges. In actual fact, most members of our society who are normal, are partially satisfied in all their basic needs and partially unsatisfied in all their basic needs at the same time. » Abraham Maslow, p. 388.

<sup>507</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 613.

qu'ils ont été chassés de chez eux. Si le clan constitue un cadre affectif solide, soutenant Tom alors qu'il est recherché par la police, la structure familiale se délite cependant, avec la mort successive des deux ancêtres, puis la disparition du fiancé de Rosasharn – qui semble vouer à l'échec toute forme de relation amoureuse – et le décès consécutif de l'enfant que portait la jeune femme. La précarité vient ainsi contrecarrer l'actualisation du besoin d'amour, qui constitue le troisième niveau défini par Maslow. Préoccupés uniquement de leur situation matérielle, les membres de la famille Joad en viennent même parfois à aller à l'encontre de leurs principes moraux, comme lorsqu'ils offrent leurs services à un propriétaire terrien et brisent de ce fait la grève des cueilleurs de pêches. D'abord inconscients de la portée de leur acte, ils ne consentent pas moins à travailler pour un salaire de misère, car cela représente leur seule chance de survie. Et s'ils quittent l'exploitation agricole deux jours après leur arrivée, c'est essentiellement pour protéger Tom de possibles représailles (puisque'il vient de se rendre coupable de meurtre), et non dans un geste de solidarité envers les autres travailleurs. Ainsi, la nécessité de manger vient contrarier la recherche d'estime de soi et des autres. Tom constitue une exception notable dans la famille, dans la mesure où les nombreuses scènes de misère dont il est le témoin privilégié l'amènent à former le projet de défendre les travailleurs au péril de sa propre vie. Maslow fait d'ailleurs mention de cette catégorie d'individus qui semblent échapper à la rigueur de son modèle, et dont Tom Joad est le parfait exemple : « Perhaps more important than all these exceptions are the ones that involve ideals, high social standards, high values and the like. With such values people become martyrs ; they give up everything for the sake of a particular ideal, or value<sup>508</sup>. » Dans le cas de Tom et de ceux que le psychologue réunit sous l'appellation de « martyrs », le besoin de justice est tellement vital qu'il semble ainsi prendre le pas sur la nécessité de pourvoir à sa propre sécurité. Mais dans l'ensemble, les aspirations des protagonistes de *The Grapes of Wrath* se conforment au schéma de la hiérarchisation des besoins proposée par Maslow, et regrettablement, la famille Joad peine à se maintenir au premier niveau de la pyramide.

---

<sup>508</sup> Abraham Maslow, p. 387.

Cette tentative d'élévation de la part de personnages confrontés à une situation d'insécurité permanente apparente l'œuvre de Steinbeck et de Ford au roman picaresque, qui fait son apparition dans la littérature espagnole à partir du milieu du 16<sup>e</sup> siècle. Selon toute vraisemblance, le terme *picaro* proviendrait directement du verbe espagnol *picar* que l'on pourrait traduire par « piquer », « picorer ». Le picaro est alors initialement celui qui vole : le gueux, le brigand, et répond à la définition suivante, empruntée à M. Molho : « Sont picanos ou picaros les vagabonds, maraudeurs et griveleurs, qui vivent sur le pays et grouillent autour des gens de bien, à l'affût d'une aumône ou d'un méfait à commettre<sup>509</sup>. » Dès les origines de ce type de récit, on retrouve un personnage de mendiant aspirant à une certaine ascension sociale et qui finit, à l'issue d'une série de mésaventures, par embrasser une profession relativement respectable. Ainsi, *La vie de Lazarillo de Tormès*, premier opus méritant l'appellation de roman picaresque, relate les épreuves rencontrées par un jeune garçon d'abord confié à un aveugle auquel il doit servir de guide, mais qui, devant l'avarice de ce dernier, se voit contraint de chercher le soutien d'un nouveau maître. Les différents épisodes qui constituent le récit consistent en la description des astuces déployées par le jeune garçon pour parvenir à se procurer la nourriture qui lui fait cruellement défaut et à tromper la vigilance de ses protecteurs successifs. L'auteur conte ainsi la façon dont Lazarillo est parvenu à dérober une appétissante saucisse au nez et à la barbe de l'aveugle (« [...] entraîné par l'odeur savoureuse de la saucisse [...] sans réfléchir à ce qui pourrait m'arriver, refoulant toute crainte pour satisfaire mon désir, pendant que l'aveugle tirait son argent de sa bourse, je retirai la saucisse de la broche et , en un tournemain, je mis à sa place le navet<sup>510</sup> »). Plus tard, il expose la ruse du garçon qui lui a permis de grignoter des jours durant les petits pains du prêtre au service duquel il se trouvait tout en faisant croire qu'il s'agissait là de l'œuvre des souris. La vie de Lazarillo est donc une lutte permanente pour la survie, comme en attestent ces diverses réflexions : « Bref, je crevais de faim<sup>511</sup> » ou encore : « Au bout de trois semaines passées avec lui, je tombai dans un tel état de

---

<sup>509</sup> M. Molho, *Romans picaresques espagnols* (préface), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968.

<sup>510</sup> *La vie de Lazarillo de Tormès*, p. 113.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 125.

faiblesse que je ne pouvais plus, tellement j'avais faim, me tenir sur mes jambes. Je me vis clairement aller droit au tombeau<sup>512</sup>. » Finalement, après bien des tracas, et dans un dénouement accéléré, Lazarillo parvient à acquérir une place tout à fait honorable dans la société : « Grâce à l'aide de certains seigneurs de mes amis, toutes les peines et les misères que j'avais jusqu'alors endurées furent récompensées : j'obtins, ce à quoi je prétendais, une charge royale ; hors de là, en effet, nul ne peut prospérer<sup>513</sup>. » Et le jeune homme conclut le récit de sa vie par un constat empreint d'une réelle autosatisfaction : « En ce temps-là, j'étais en pleine prospérité, au comble de toute bonne fortune<sup>514</sup>. » Ainsi, la structure du roman picaresque est elle aussi à mettre en relation avec la pyramide de Maslow, dont elle suit de façon plus ou moins linéaire la progression : parti de rien, un jeune crève-la-faim parvient à l'issue du récit à s'assurer une certaine sécurité matérielle et à fonder une famille, tout en jouissant d'un titre honorifique qui lui assure une forme d'assise sociale<sup>515</sup>.

Il est à noter que l'aspiration des personnages à l'assouvissement de besoins de plus en plus complexes, si déterminante dans *The Grapes of Wrath* et dans le roman picaresque, permet également de caractériser le Bildungsroman, à ceci près que les personnages représentés dans cette forme littéraire sont issus de milieux plutôt privilégiés, la quête prenant d'emblée une autre tournure. Ainsi, il est établi que Wilhelm Meister appartient à une riche famille :

Le vieux Meister, sitôt après la mort de son père, avait converti en espères sonnantes une précieuse collection de tableaux, dessins, gravures et antiquités, avait transformé sa maison de fond en comble et renouvelé son mobilier selon le goût du jour, et avait fait valoir le reste de sa fortune par tous les moyens possibles. [...] Mais le vieux Meister n'avait pas de plus grand désir que de donner à son fils les attributs et les qualités dont il se sentait démuné, et de laisser à ses enfants des richesses dont la possession représentait pour lui le bien suprême<sup>516</sup>.

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>515</sup> Cependant, la réussite du picaro finit par plafonner : les infidélités probables de l'épouse de Lazarillo tempèrent sa réussite et l'empêchent de parvenir à la respectabilité absolue à laquelle il aspire.

<sup>516</sup> Johann Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister*, p. 73-74.

Si le jeune Wilhelm n'a pas à lutter pour sa survie en raison de ses origines sociales aisées, on n'en retrouve pas moins chez lui un désir d'ascension qui serait ici de l'ordre d'une élévation spirituelle, marquée tout d'abord par la découverte de l'amour vrai en la personne de Nathalie, puis par la concrétisation de son projet théâtral et, ultimement, par son introduction dans la confrérie secrète appelée la Société de la tour (ce qui l'amène à atteindre l'ultime échelon de la hiérarchie proposée). Le roman présente là encore une certaine conformité avec le schéma pyramidal esquissé par Maslow (même si les trois quêtes s'entreprennent de façon simultanée), dans la mesure où il apparaît qu'une fois comblés les besoins de base (se nourrir, se loger, etc.), il devient possible pour l'individu de se consacrer à la pleine réalisation de son accomplissement personnel<sup>517</sup>.

*The Grapes of Wrath*, dont le récit s'attache aux pas d'un petit groupe de paysans en exil, est ainsi à mettre en relation, dans sa structure, avec le roman picaresque et le Bildungsroman. L'errance des personnages y est motivée par un désir d'ascension sociale, conforme au schéma pyramidal proposé par Maslow : même si les catégories définies par le psychologue en viennent parfois à se chevaucher dans les différents textes envisagés, la satisfaction des besoins primaires y apparaît comme la condition sine qua non à l'atteinte d'aspirations plus élevées. Or, nous allons voir que cette hiérarchisation des besoins est considérablement malmenée dans l'ensemble des œuvres de la route qui constituent notre corpus d'étude.

Il est intéressant de constater qu'alors que les Joad sont jetés sur les routes en raison de la crise économique qui sévit à grande échelle sur le continent américain, les personnages de road novel et de road movie ne semblent pas confrontés aux mêmes difficultés matérielles et jouissent d'un statut social relativement privilégié, qui, sans les mettre au niveau d'un Wilhelm Meister, leur assure une certaine aisance. De fait, Morris Dickstein remarque, au détour de son analyse de l'histoire du roman américain contemporain, ce glissement de l'errance économique vers une errance de type « identitaire » :

---

<sup>517</sup> Le roman de chevalerie repose également sur ce schéma, puisque les héros chevaliers n'ont de cesse que d'accomplir différentes prouesses afin de jouir d'une certaine renommée et de l'amour de leur belle.

Though *On the Road* seemingly turned his back on the world of marriage, families, and jobs, it was very much in tune with the new mobility that peace and prosperity afford to many Americans in the 1950s. The jobless, penniless drifters of the Depression were turning into the white-collar transients of the postwar world<sup>518</sup>.

Et plus loin, il précise : « In Kerouac's work, going on the road is less a matter of economic need, as it had been during the Depression, more a myth of rebirth, as in literary and religious parables<sup>519</sup>. » Ainsi, le voyage entrepris par les personnages de road novels et de road movies ne trouve plus sa source dans des difficultés d'ordre matériel, comme ce pouvait être le cas dans le roman picaresque ou les récits de la Grande Dépression. Au contraire, nous pourrions avancer que c'est peut-être l'excès de confort et la surabondance inhérents aux sociétés occidentales au lendemain Seconde Guerre mondiale qui suscitent l'écœurement des héros de la route et leur désir de fuite.

Dans les moments qui précèdent la rupture, les protagonistes des différents road novels et road movies qui nous intéressent semblent pour la plupart avoir actualisé leurs besoins les plus criants, se plaçant de ce fait presque au sommet de la pyramide de Maslow. En effet, le récit de la route présente généralement des hommes dans la force de l'âge, caractérisés pour la plupart par ce qu'on pourrait appeler une « honnête médiocrité » : ni excessivement riches, ni véritablement pauvres, et relativement bien installés dans la société, ils s'identifient généralement à ce qu'on appelle la « middle class », la classe moyenne représentative de l'American Way of Life<sup>520</sup>. Travis, Philip Winter, Rabbit, Bob Dubois, comme beaucoup d'autres héros de la route, sont des hommes accomplis. Arrivés au seuil de la trentaine, ils ont construit pierre à pierre l'édifice de leur existence et tous exercent une profession plus ou moins gratifiante : lorsqu'il n'écrit pas, Sal Paradise s'improvise agent de sécurité ou cueilleur ; Bob Dubois est chauffagiste ; quant à Travis, il travaille dès qu'il a besoin d'argent. D'autres, comme Philip Winter ou Jack Watermann,

---

<sup>518</sup> Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 96.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>520</sup> En parlant de son ouvrage, John Updike écrit : « *Cœur de lièvre* est un roman beatnik. Écrit en 1959 à l'apogée du mouvement, quatre ans après *Sur la route*, ce livre est à la fois une réponse et une réplique au roman de Kerouac. Je me suis efforcé de situer le problème dans la perspective de la classe moyenne, ce que Kerouac ne fait pas. » Cité par Liliane Kerjan dans John Updike, *Cœur de lièvre*, p. I-II.

sont des écrivains en mal d'inspiration qui jouissent d'une bonne formation intellectuelle tout en menant une existence des plus modestes. En un mot, ce sont des adultes « responsables » qui subviennent sans trop de difficultés à leurs besoins les plus pressants, sans toutefois se satisfaire de cette relative sécurité matérielle. Certains ont une famille (Bob Dubois dans *Continental Drift* ; le narrateur de *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* ; les Kowalski dans *The Year Dolly Parton was my Mum*), et il leur arrive de jouir d'une forme de notoriété (les professeurs d'université du *Voyageur distrait* ; le metteur en scène d'*Erbsen auf halb sechs*). Ce sont ainsi des hommes et des femmes qui se sont pleinement réalisés, et qui, avec les années, sont parvenus à un certain degré d'aisance matérielle et affective. En cela, on peut considérer qu'ils semblent plus ou moins avoir atteint sommet de la hiérarchie des besoins définie par Maslow.

Cependant, loin d'apporter la félicité escomptée, l'accumulation de biens et d'honneurs laisse plutôt entrevoir un sentiment d'incomplétude. Le portrait que Russel Banks trace de son héros, Bob Dubois, dans *Continental Drift*, résume parfaitement la perception de ces individus à l'heure du bilan :

He is thirty years old, « happily married », with two children, daughters, aged six and four. [...] His wife Elaine loves and admires him, his daughters Ruthie and Emma practically worship him, his boss, Fred Turner, says he needs him, and his friends think he has a good sense of humor. He is a frugal man. He owns a run-down seventy-five-year-old duplex in a working-class neighborhood on the north end of Butterick Street [...]. He owns a boat, a thirteen-foot Boston whaler he built from a kit, with a sixteen-horsepower Mercury outboard motor [...]. He owns a battered green 1974 Chevrolet station wagon with a tricky transmission, He owes the Catamount Savings and Loan Company – for the house, boat and car – a little over \$22,000. He pays cash for everything else. He votes Democratic, as his father did, goes occasionally to mass with his wife and children and believe in God the way he believes in politicians – he knows He exists but doesn't depend on Him for anything. He loves his wife and children. He has a girlfriend. He hates his life<sup>521</sup>.

L'existence de Bob Dubois est donc entièrement placée sous le signe de la possession, comme nous pouvons le constater à travers cet inventaire à la Prévert de ce qu'il a

---

<sup>521</sup> Russell Banks, *Continental Drift*, p. 13-14.

accumulé au fil des années. Y figurent pêle-mêle les êtres qui forment son entourage, l'appartement et les véhicules de qualité médiocre qu'il a achetés à crédit, ainsi que les convictions politiques et religieuses héritées de la tradition familiale et conservées par habitude. Bob Dubois ne manque pas d'amour, avec sa femme et sa petite amie, et semble également jouir de l'estime de ses proches et de la reconnaissance de son patron, ce qui témoigne d'une certaine réussite sociale. Cependant, l'American Way of Life n'a pas tenu ses promesses de bonheur : la vie entière de Bob se réduit à cette liste insipide, et c'est ce qui le terrifie. Ainsi, alors qu'il pourrait atteindre le stade ultime de la réalisation de soi défini par Maslow, le personnage du roman de Banks comprend que ce qui est supposé mener à la dernière phase de sa prospérité (une aisance financière, une famille aimante, une vie professionnelle estimable) entrave en réalité sa quête de plénitude et l'éloigne du sens de la vie. Il décide alors de se départir de la plupart de ses biens et de rompre avec sa situation stable pour tenter de tout recommencer en Floride, avec le danger que comporte une telle décision (celui, notamment, de trouver une situation matérielle bien moins florissante). Ainsi, paradoxalement, l'accès au dernier degré de la pyramide – celui de l'accomplissement personnel – semble conditionnel d'un retour à la case départ, à un sentiment d'insécurité matérielle permettant de renouer avec une forme d'authenticité. Et c'est sans doute la raison pour laquelle la plupart des héros de la route procèdent à un dépouillement rituel au moment de leur entrée en errance. D'une certaine manière, ils retournent à un état de précarité qui les ramène au plus près de la vérité : nous nous souvenons que Robert se débarrasse de ses dernières possessions – une valise métallique réchappée de son naufrage – en échange du cahier de poésie d'un jeune garçon, la clé de la créativité ayant à ce moment de sa vie plus d'importance que les pauvres effets contenus dans la mallette. Nous observons donc, dans le road novel et le road movie, une forme de réorganisation de la hiérarchie des besoins proposée Maslow. En cette ère de consommation excessive, il devient nécessaire pour les héros de la route de procéder à une sorte de régression, de mise en danger volontaire – la réalisation de soi ne devant plus passer par la vaine accumulation de richesses, mais au contraire par une confrontation plus ou moins intensive à un état de vulnérabilité matérielle. Cependant, il convient de noter que

la simplicité recherchée par les personnages de road novels et de road movies n'est jamais du même ordre que la situation de pauvreté effective des Joad et de leurs semblables : à tout moment, les héros de la route sont en mesure de mettre un terme à leur expérience de l'humilité : ainsi par exemple, Sal Paradise se réfugie ponctuellement chez sa tante, lorsque l'argent vient à manquer, et quoique peu enchanté à l'idée de retrouver sa famille, Philip Winter s'apprête à emmener Alice chez ses parents alors qu'il vient de dépenser ses derniers billets. On pourrait donc considérer qu'il s'agit pour ces personnages d'une précarité choisie et réversible, qui n'a rien à voir avec le calvaire des petites gens décrit dans *The Grapes of Wrath*. Or, c'est justement cet écart inconciliable entre le récit de la route et ce que nous avons choisi de nommer la littérature d'exil que permet de mesurer une œuvre telle que *Continental Drift*.

#### **D. Le récit de la route comme contre-exil : l'exemple de *Continental Drift***

Le roman de Russell Banks s'avère remarquablement intéressant pour notre recherche en ce qu'il repose sur l'entrelacs de deux histoires d'égale importance : celle de Bob Dubois, tout d'abord, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement attardé et qui relève selon nous du récit de la route ; celle de Vanise, ensuite, une jeune haïtienne qui fuit la misère de son île afin de trouver refuge en Floride. *Continental Drift* est ainsi rédigé « en partie double » : le destin de ces deux protagonistes se déploie dans une alternance de chapitres, dont les séries finissent par converger dans les dernières pages du texte, sur une plage du sud des États-Unis. Cependant, la démarche suivie par les personnages ne relève pas de la même nécessité. Nous avons évoqué plus haut l'ennui existentiel dont est victime Bob Dubois. À 35 ans, il a l'impression d'être pris dans une impasse :

In fact, what he hates about his life is precisely what he usually points to with pride : he has a steady job, he owns his own house, he has a happy, healthy family, and so on. [...] He's alive, but his life has died. He's thirty years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personally<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 14.

C'est alors que germe en lui l'idée de rejoindre son frère en Floride et de l'assister dans la gestion de sa petite affaire commerciale. Bob met alors en jeu tout ce qu'il possède pour recommencer à zéro, dans l'espoir de vaincre le sentiment d'inanité qui s'est emparé de lui. Vanise, elle, ne possède rien : ni travail, ni maison digne de ce nom, ni mari pour la défendre elle et son enfant. Le personnage est présenté pour la première fois alors qu'un ouragan se déchaîne sur la petite île d'Haïti, et que l'inquiétude commence à monter :

The noise was immense, a howling, like a beast made nervous and then frantic, a beast crazed by the drumming of the rain against the tin roof and shuttered window and closed door of the cabin. The children cried, and we adults tried to calm them, but we, too, were frightened, because it did not seem to us that the cabin could hold itself against the force of the wind and rain, even though it had stood against many hurricanes over the years<sup>523</sup>.

Son abri de fortune n'est pas en mesure de la protéger contre les éléments, ni même contre certains prédateurs. Vanise doit en effet fuir Haïti, avant qu'Aubin, le « chef » de la police, ne l'arrête avec sa famille pour le vol d'un jambon : « Vanise said in a low voice, Aubin will find out. He'll find out, and he'll come here and take away your son to punish him and you. And he'll take away my baby to punish me. She began to tremble and then to weep<sup>524</sup>. » Si le déménagement de Bob Dubois ressemble à un caprice, la fuite de Vanise est, quant à elle, une question de survie. Cette différence fondamentale est perceptible dans la manière dont se déroule le voyage pour chacun des deux personnages. Pour sa part, Bob n'éprouve pas trop de difficultés à quitter son travail et à rassembler ses affaires. L'expédition est brève et sans encombres : une simple formalité. Nous avons plus haut donné les détails du trajet qui emmène la famille Dubois jusqu'en Floride. Par ailleurs, tout ce qui concerne l'installation proprement dite fait l'objet d'une ellipse entre les chapitres 1 et 2 de la partie intitulée *Making a Killing*. Ce silence nous incite à penser que tout s'est déroulé sans le moindre accroc. Pourtant, Bob et Elaine se sentent en péril : « For they have done a terrible and frightening thing : they have traded one life for another, and this new

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 55.

life is now the only one they have<sup>525</sup>. » La migration des Dubois ressemble ainsi à un coup de poker pour ces individus qui ont conscience de troquer ce qu'ils ont de plus précieux pour un rêve possiblement chimérique.

Le périple de Vanise est d'un autre ordre, et le danger qu'elle rencontre, beaucoup plus immédiat, comme lorsque, cachée dans les cales d'un bateau dont elle est le passager clandestin, elle subit les violences répétées de l'équipage sans pouvoir se défendre :

Sometime later, as in a dream, though it was not a dream, the slender, brown-skinned man and the white man with the long brown hair appeared in the hold together, the white man sending Claude and the baby after with a gesture, then holding the flashlight on Vanise while the other man silently raped her. When it was the white man's turn, he gave over the light, pulled down his trousers, said a few words in English that Claude overheard, *Cunt*, and, with irritation, *Bloody Christ, just relax now, I ain't gonna hurt ya*, and after a while it was over, and the men had gone, once again dropping the Haitians into their pit of darkness, their cave, their black nest where the only sounds they heard were their own thoughts and the hammering of the engine and the slap of the low waves against the bow of the boat as it drove steadily west toward Great Inagua<sup>526</sup>.

À l'issue d'une série d'épreuves plus effroyables les unes que les autres, Vanise parvient sur les côtes américaines, seule rescapée d'un carnage au cours duquel ont péri tous ses compagnons de voyage, haïtiens comme elle, venus chercher refuge en Floride, et jetés par-dessus bord par l'équipage du *Belinda Blue* :

A mile south of where the other bodies came to shore at Golden Beach, and five miles south of Hollywood, while ambulance crews are lugging the bodies away from the water and up the beach to the ambulances, a woman struggles through the last few waves to the shore. She is alone, a young black woman with close-cropped hair, her dress yanked away from her by the force of the water, her limbs hanging down like anchors, as she staggers, stumbles, drags herself out of the water and falls forward onto the sand. Her name is Vanise Dorsinville ; she is the only Haitian to survive the journey from Hew Providence Island to Florida on the *Belinda Blue*<sup>527</sup>.

Si la douleur de Bob Dubois est bien réelle (on ne peut nier l'existence du désespoir qui s'empare de son être), elle n'a cependant rien de commun avec les meurtrissures dont

---

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 365.

Vanise est victime dans sa chair, et Banks parvient à faire ressentir au lecteur l'accélération des battements de son cœur à chaque fois que s'abat sur sa vie un nouveau coup du sort. Pourtant, Vanise survit à toutes les blessures et les humiliations, et sa force lui vient sans doute de sa croyance en l'existence d'une force supérieure :

But when, like Vanise, you have no control over your destiny, it's reasonable to assume that someone or something else does, which is why it's reasonable, not irrational, for Vanise to believe that the bizarre fact of her survival, her destiny now, is due to a loa's intervention, and because of the particulars, it's reasonable for her to assume that the loa is Ghede<sup>528</sup>.

Dans la culture haïtienne, Ghede est le loa de la mort, et Vanise lui est entièrement soumise. Les souffrances qui lui sont infligées trouvent alors à ses yeux leur pleine justification en ce qu'elles résultent de la volonté des dieux et doivent mener à l'accomplissement de son destin. Bob, en revanche, à l'image de l'homme occidental, semble dépourvu de toute croyance religieuse, ce qui suscite en lui le sentiment d'absurdité dont nous avons parlé précédemment et se trouve probablement à l'origine de son errance.

La composition en miroir adoptée par l'auteur nous permet ainsi de mesurer l'écart extraordinaire entre ces deux parcours individuels que sont celui de Bob et celui de Vanise. L'errance du premier trouve sa source dans une forme d'ennui existentiel caractéristique du road novel et du road movie, tandis que le nomadisme de la seconde s'origine dans la misère et tient à ce titre d'un exil forcé. D'une certaine manière, la mise en regard permanente de ces deux récits de vie nous permet d'envisager l'histoire de Bob Dubois comme un double dégradé de celle de Vanise – ses moments de doute étant sans commune mesure avec les horreurs dont est victime la jeune haïtienne tout au long de sa traversée. Cette idée de réduplication atténuée, mais aussi d'inversion du mouvement – dans la mesure où le voyage entrepris par Bob l'entraîne d'une condition sociale florissante à une situation plus qu'incertaine, tandis que Vanise ne laisse derrière elle que pauvreté et

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 369.