

Le chronotope de la route

Comme le laisse entrevoir l'appellation attribuée à cette forme de récit, la route constitue, pour les différents spécialistes du sujet, le principal élément caractéristique du road movie et du road novel. Ainsi, dans un article consacré à l'influence d'Edward Hopper sur l'imagerie du genre cinématographique, Anne Hurault-Paupe considère que « tout road movie est un film dont l'esthétique et la diégèse sont dominées et déterminées par le fait que les personnages entreprennent ou ont entrepris un périple sur la route (quel que soit le véhicule)¹⁴⁴. » L'entrée « Road movie » du *Dictionnaire cinématographique* de Vincent Pinel adopte un axe de lecture similaire, tout en apportant quelques précisions : « Le road movie, écrit-il, exploite le thème traditionnel de la route : il exprime une quête, un désir d'espace, de découvertes, de rencontres nouvelles. Le récit se cale sur les sinuosités d'un parcours initiatique, ce qui lui confère une grande liberté de composition et de ton¹⁴⁵. » Ici, la route n'est plus seulement une thématique mais devient un élément structurant, dans la mesure où son tracé et les péripéties qu'elle génère modèlent le déroulement de l'intrigue. De la même façon, Walter Moser pose la route comme un fondement essentiel du road movie mais aussi de son pendant littéraire : « Le chemin, la route, *the road*, élément constitutif du road movie ainsi que du *road novel*, est à la fois une figure très ancienne et sa réalisation matérielle et technique dans le contexte de la civilisation de l'automobile¹⁴⁶. » Cette définition permet d'ancrer le récit de la route dans un contexte précis, marqué notamment par le développement de l'industrie. Enfin, c'est encore la route – en creux, cette fois, par l'intermédiaire de la voiture – qui semble primordiale dans la détermination de ce que Ronald Primeau nomme plus largement « road narrative » : « American road

¹⁴⁴ Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », p. 86.

¹⁴⁵ Vincent Pinel, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, p. 191.

¹⁴⁶ Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 11.

narratives are fiction and nonfiction books by Americans who travel by car throughout the country either on a quest or simply to get away¹⁴⁷. »

Même si ces différentes propositions demandent à être nuancées (et elles le sont le plus souvent, au sein même des ouvrages ici mentionnés), voire discutées, elles ont le mérite de poser d'emblée un élément de distinction entre le récit de la route en général et d'autres formes de romans ou de films d'aventures, tels que ceux qui se déroulent exclusivement en mer, par exemple, ou dans des contrées vierges et encore peu explorées (comme la jungle, le désert ou même le cosmos). À la suite des auteurs que nous venons de citer – et de façon quelque peu tautologique – nous posons donc la route comme le premier élément fondamental et structurant... du récit de la route. Or, parce qu'elle induit un parcours de l'espace dans un laps de temps déterminé et réalise cette « fusion des indices spatiaux et temporels¹⁴⁸ » appelée par Bakhtine, la route constitue un chronotope, que l'auteur identifie déjà comme l'un des plus importants de l'histoire de la littérature. Nous nous proposons donc, dans un premier temps, d'en présenter les particularités telles qu'établies par Bakhtine dans son essai, avant d'examiner en détail la manière dont il s'actualise dans le récit de la route. Nous verrons par la suite que le chronotope de la route joue un rôle capital dans la structuration du road novel et du road movie, et qu'il définit un ensemble de sous-chronotopes aussi fondamentaux pour la détermination de ce type de récit.

I. Le chronotope de la route selon Bakhtine

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

¹⁴⁷ Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1.

¹⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

l'évolution des diverses variantes du genre romanesque en Europe¹⁴⁹ ». Ainsi, les neuf premières sections qui constituent cet essai consistent en l'analyse de textes représentatifs de l'histoire littéraire – du « roman grec » à Rabelais, sans oublier quelques incursions dans les siècles ultérieurs – et en l'identification des principaux chronotopes qui les caractérisent. S'il arrive qu'un chronotope se rapporte aux œuvres d'un seul et même auteur (Bakhtine introduit le chronotope « rabelaisien », par exemple) ou à un sous-genre romanesque particulier (le chronotope du « monde des merveilles dans le temps de l'aventure » détermine ainsi précisément le roman de chevalerie), il en est un qui revient de façon récurrente au fil des analyses : il s'agit du chronotope de la route, mentionné dès la première étude dévolue au roman grec, et qui réapparaît dans la partie suivante, lorsqu'il est question d'Apulée et de Pétrone, avant de faire l'objet d'un développement spécifique dans la dernière section d'« Observations finales ». La pérennité de ce chronotope, qui semble traverser les âges et les diverses formes adoptées par le roman, tend à en faire un élément fondamental pour l'étude du récit, et il convient d'en préciser les traits distinctifs. Il appert tout d'abord que le chronotope de la route est intimement lié au thème de la rencontre, ce qui en constitue, pour Bakhtine, l'intérêt principal.

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

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

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 241.

des héros ne change pas davantage¹⁵¹. » Entre ces deux extrémités du récit, que sont la naissance d'un amour et sa légitimation par le mariage, se succèdent quantité d'épreuves qui surgissent comme gouvernées par le hasard. Le temps des aventures, tel qu'il se manifeste dans cette forme narrative, est ainsi « [...] composé d'une série de brefs segments, correspondant à chaque aventure. [...] Ces segments temporels sont introduits et s'entrecroisent par le truchement de ces mots spécifiques : “tout à coup”, et “justement”¹⁵². » Bakhtine poursuit alors son analyse en évoquant l'existence de thèmes « spatio-temporels¹⁵³ » – au nombre desquels figure la rencontre – intervenant dans la composition du roman grec mais aussi d'œuvres littéraires représentatives de tous les genres (épique, dramatique, lyrique) et de toutes les époques. La rencontre, qui constitue en soi un chronotope – car « dans toute rencontre la définition temporelle (“au même moment”) est inséparable de la définition spatiale (“au même endroit”)¹⁵⁴ » – s'avère essentielle d'un point de vue narratif dans la mesure où autour d'elle peuvent s'élaborer les grandes étapes du récit : « Très souvent, en littérature, le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire¹⁵⁵. » De fait, il est difficile de concevoir un récit qui ferait l'économie de la confrontation d'un sujet à l'altérité, qu'elle qu'en soit sa forme. Jean Douchet, auteur d'une conférence prononcée dans le cadre d'un colloque consacré au motif de la rencontre au cinéma, considère en effet que cette dernière constitue un « thème capital, puisqu'il semble impossible de mener un récit sans le fonder sur un système d'interférences que tisse le jeu simple ou multiple des rencontres. » et plus loin, il précise :

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

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁵² *Ibid.*, p. 244.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 248.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 248-249.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 249.

objets, êtres mythiques, etc.). D'une rencontre va naître nécessairement une aventure, et cette aventure se doit de captiver le lecteur, l'auditeur ou le spectateur¹⁵⁶...

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

Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. [...] En ce point se nouent et s'accomplissent les événements¹⁵⁷.

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

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

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

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

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

¹⁵⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 384-385.

On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie¹⁵⁸.

Le langage courant porte les traces de cette vision de l'existence, et les courbes de la route servent souvent de métaphores pour évoquer les méandres de la vie : « “Choisir sa route”, écrit Bakhtine, c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore¹⁵⁹. » Plus loin, dans ses « Observations finales », Bakhtine ajoute : « Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : “le chemin de la vie”, “prendre une nouvelle route”, “faire fausse route”, et ainsi de suite... Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c'est le cours du temps¹⁶⁰. » Les formules de ce type sont légion. À cela nous pourrions ajouter d'autres expressions, telles que : « croiser la route de quelqu'un » ou encore « prendre un chemin de traverse » lorsqu'on s'éloigne de la « voie royale ». Quant au terme « déviance », qui caractérise parfois les héros de la route, il traduit littéralement le fait de s'écarter du chemin tracé et donc, symboliquement, de la norme. Une connotation morale et sociale est donc associée ici au thème de la route. Dans la lignée de ce qui vient d'être établi, le parcours de la route sert également à représenter le déroulement d'une vie entière : « Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, *les âges de la vie* : le jeune s'en va, l'homme mûr revient. Les signes, le long de la route, sont ceux du destin, etc¹⁶¹. » La route, ses méandres et ses embûches apparaissent donc comme la manifestation spatiale de l'expérience et du vieillissement pour mener, ultimement, jusqu'à la mort – que l'on présente fréquemment comme étant le « bout du chemin ».

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

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 385.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 269.

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

C. La malléabilité du chronotope de la route

Bakhtine rappelle dès le début de son argumentation que « l'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont directement bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties "en route"¹⁶² ». Non seulement le chronotope de la route est récurrent, mais il finit par constituer un chronotope de base dans certaines œuvres littéraires et se trouve même à l'origine de catégories romanesques spécifiques. Dans le chapitre d'« Observations finales », Bakhtine retrace ainsi des siècles d'histoire littéraire profondément déterminés par ce chronotope. Du roman grec au roman picaresque espagnol et à son adaptation par Fielding et Defoe, en passant par le roman de chevalerie et le Bildungsroman, les exemples abondent d'œuvres où le chronotope de la route s'affirme comme un principe organisateur essentiel : « On comprend donc l'importance thématique de la route pour l'histoire du roman¹⁶³ », finit-il par conclure. Mais Bakhtine établit des nuances, montrant que la signification attribuée à la route et à la notion de hasard qu'elle implique est susceptible de varier d'un contexte à l'autre. Ainsi, la route empruntée par le personnage du *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach est fortement teintée de spiritualité (« le chemin réel pris par le héros pour se rendre à Montsalvat, devient insensiblement une métaphore de la route, du chemin de la vie, de l'âme, qui tantôt se rapproche de Dieu, tantôt s'en éloigne, selon les erreurs et les chutes du personnage et les occurrences survenues sur sa vraie route¹⁶⁴. »), tandis que le chemin suivi par Don Quichotte est davantage caractérisé par l'écoulement d'un temps historique (« Cette route-là est profondément marquée par le cours du temps historique, par les empreintes et les signes de son écoulement, par les

¹⁶² *Ibid.*, p. 249.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 385.

¹⁶⁴ *Ibid.*

indices de l'époque¹⁶⁵. »), et plus loin, Bakhtine perçoit un changement idéologique dans la représentation de la route au sein des romans de formation de Goethe (voir le chapitre I). Si Bakhtine se montre parfois elliptique dans l'établissement de ces nuances (comme nous l'avons mentionné plus haut), il faut simplement retenir que le chronotope de la route a su traverser le temps en raison de sa grande malléabilité et de ses capacités d'adaptation, qui lui permettent de traduire, au fil des âges, des valeurs caractéristiques de l'époque représentée. Il nous semble donc intéressant d'examiner, dans le prolongement de ces considérations, la représentation du chronotope de la route dans un corpus d'œuvres représentatives du road novel et du road movie, afin de parvenir à en énoncer les particularités. De là, nous serons à même d'évaluer la pertinence du chronotope de la route pour qualifier, à lui seul, le récit de la route dans son ensemble.

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

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

¹⁶⁵ *Ibid.*

must strive to give Bakhtin's chronotopes the cultural specificity they lack¹⁶⁶. » Dans la lignée de ce constat, nous nous proposons de mettre en évidence les manifestations spécifiques du chronotope de la route dans le road novel et le road movie, en insistant sur les évolutions survenues depuis l'apparition des autres littératures et cinémas de l'errance évoqués précédemment. Pour ce faire, nous nous appuierons sur l'analyse de l'espace et du temps dans deux œuvres majeures, qui nous semblent particulièrement représentatives du récit de la route et de ses possibles, à savoir : l'incontournable *On the Road* de Jack Kerouac pour ce qui est du roman, et *Im Lauf der Zeit* de Wim Wenders pour le cinéma – sans pour autant nous priver d'en appeler à d'autres exemples significatifs.

A. Du temps spatialisé

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

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

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

¹⁶⁶ Michael V. Montgomery, *Carnivals and Common Places*, p. 84.

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

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

L’automobile apparaîtrait ici comme un curseur se promenant à vitesse variable sur la ligne du temps ; et parce que nul ne peut inverser son cours, il n’est jamais question pour les personnages de revenir en arrière – au mieux s’agit-il de stopper le véhicule pour jouir du moment présent : la route, comme le temps, se parcourt à sens unique ! L’État du Texas, que traversent l’homme et l’enfant, n’est plus alors considéré dans sa seule dimension spatiale mais devient l’expression même du temps. Les propos de Butch, quoique d’apparence simpliste, ont ainsi le pouvoir de mettre au jour les propriétés du chronotope de la route et expriment clairement la manière dont s’y manifeste la « matérialisation du temps dans l’espace¹⁶⁷ » définie par Bakhtine. Or, nous retrouvons dans l’ensemble des récits de notre corpus, à des degrés divers, cette même conception d’un itinéraire double, à la fois spatial et temporel, qui confirme la route dans sa valeur de chronotope.

De fait, cette vision de la route comme ligne du temps transparaît, par exemple, dans le choix du titre du film de Wenders qui nous intéresse plus particulièrement : *Im Lauf der Zeit*, qui signifie en français « Au fil du temps¹⁶⁸ », induit en effet l’idée que le temps et l’espace sont parcourus simultanément (nous verrons d’ailleurs ultérieurement que la tournée entreprise par les deux personnages le long de la frontière est-allemande peut se comprendre comme un voyage en anamnèse). Il est un autre road movie de Wenders, dont l’intitulé est porteur d’une ambiguïté analogue : *Bis ans Ende der Welt*, pourrait ainsi se traduire, indifféremment, par « Jusqu’au bout du monde » (le titre officiel adopté par les

¹⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 391.

¹⁶⁸ Le titre anglais du film, *King of the Road*, perd ainsi beaucoup de la signification originelle.

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

Quant au roman de Kerouac, *On the Road*, il abonde en passages où temps et espace en viennent à s'entremêler dans le parcours de la route. Ainsi par exemple, alors que Sal relate sa première grande expédition, il constate, dans une chambre miteuse d'une auberge de Des Moines : « I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future¹⁷⁰. » La médiane, qui partage le continent américain en son milieu, apparaît également comme une sorte de ligne de démarcation venant trancher l'existence du personnage en un avant et un après. L'alter ego de Kerouac semble ne former plus qu'un avec le territoire traversé, et cette image revient à plusieurs reprises sous la plume de l'auteur, notamment dans cet extrait où Sal et Dean s'apprêtent à franchir la frontière mexicaine : « Behind us lay the whole of America and everything Dean and I had previously known about life, and life on the road. We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic. » Et plus loin, Dean professe :

¹⁶⁹ Cette fois, la traduction française du titre exige l'élimination d'une interprétation au profit de l'autre.

¹⁷⁰ Jack Kerouac, *On the Road*, p. 15.

Now, Sal, we're leaving everything behind us and entering a new and unknown phase of things. All the years and troubles and kicks – and now *this* ! so that we can safely think of nothing else and just go on ahead with our faces stuck out like this, you see, and understand the world as, really and genuinely speaking, other Americans haven't done before us¹⁷¹.

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

Cette image d'une route qui sillonne l'espace tout en traversant le temps transparait dans l'emploi d'un procédé cinématographique particulièrement significatif : il s'agit de l'insertion, dans le flux du voyage, de plans permettant d'embrasser le paysage simultanément par l'intermédiaire du pare-brise du véhicule et du rétroviseur. Laderman ne manque pas de noter la fréquence du recours à cette figure de style dans le road movie, ce qui tend à en faire l'un des poncifs du genre : « Another important road movie technique in the film is the use of faces reflected in the glass windshields and rearview mirrors of the car¹⁷². » L'intérêt de ce type de plan nous semble avant tout résider dans sa capacité à mettre en relation la vision d'un paysage défilant à rebours, sur la surface du miroir, et celle d'un paysage qui arrive inlassablement à la rencontre de l'automobiliste, à travers la transparence de la vitre. Ce mouvement double et inversé s'avère être une parfaite représentation de l'écoulement du temps, avec un passé insaisissable, s'éloignant à perte de vue, et un futur sans cesse sur le point d'advenir mais se dérochant toujours, plaçant le personnage dans l'entre-deux d'un présent perpétuel. *Im Lauf der Zeit* et bien d'autres road movies comportent ainsi plusieurs plans de ce type, mais c'est sans doute dans *Thelma and Louise* que le procédé cinématographique est le plus clairement exploité : après plusieurs jours de cavale, Thelma semble s'éveiller à la conscience de soi en contemplant le décor

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁷² David Laderman, *Driving Visions*, p. 30.

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

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



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

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

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

Bakhtine insiste sur la capacité du chronotope de la route à matérialiser les différents temps forts de l'existence : « Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, *les âges de la vie* : le jeune homme s'en va, l'homme mûr revient¹⁷³. » Ainsi, le chronotope de la route, avec ses intersections et ses bifurcations, permettrait de mettre en évidence, de façon imagée, les grandes étapes de la vie et les transformations qu'elles occasionnent chez les personnages. Et effectivement, il semblerait que les récits d'errance reposant essentiellement sur le chronotope de la route s'inscrivent pour la plupart dans le schéma narratif proposé : les personnages quittent dans leur prime jeunesse le domicile parental afin de se mesurer au monde et de devenir des hommes.

Le roman picaresque semble ainsi entièrement fondé sur cette séquence narrative. Alors qu'il s'efforce de déterminer les invariants de ce type de littérature, Didier Souiller insiste sur la permanence « d'une intrigue toujours semblable¹⁷⁴ » comportant, entre autres, une première section dévolue au récit de la naissance du picaresque, suivie d'une partie consacrée à l'éducation – souvent très sommaire – du personnage, qui se termine inévitablement par la « fuite hors du milieu familial (en moyenne entre 9 et 14 ans) ». L'auteur précise : « Cette étape importante, qui marque vraiment le commencement du récit picaresque, s'accompagne de l'exaltation du sentiment de liberté et du désir de connaître le vaste monde¹⁷⁵. » Et effectivement, *La vie de Lazarillo de Tormès*, qui constitue le premier modèle du récit picaresque, repose entièrement sur cette configuration narrative identifiée par Souiller : dans un chapitre inaugural, le personnage de Lazarillo retrace brièvement les

¹⁷³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 269.

¹⁷⁴ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Les Presses universitaires de France, Paris, 1980, p. 57.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 58.

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

Ma naissance eut lieu dans la rivière Tormès, ce qui me valut mon surnom. [...] Or, comme j'avais atteint l'âge de huit ans, mon père fut accusé de certaines saignées malicieusement faites aux sacs de ceux qui venaient moudre au moulin. [...] [Ma mère] acheva d'élever mon petit frère jusqu'à ce qu'il sût marcher, et moi jusqu'à ce que je sois devenu un grand gaillard¹⁷⁶.

Les sections suivantes dépeignent alors ses démêlées avec ses maîtres successifs, jusqu'au terme de son ascension sociale, une fois qu'il est devenu crieur public. Le temps n'est pas toujours mesuré de façon très explicite et semble s'accélérer dans les derniers instants du récit, avec des chapitres de plus en plus brefs. Mais certaines indications disposées çà et là nous permettent de considérer qu'une période relativement longue s'est écoulée depuis le départ du jeune garçon hors du foyer. Il est ainsi précisé : « finalement, je demeurai avec ce cinquième maître près de *quatre mois*¹⁷⁷ », et plus loin : « je réussis si bien dans ce métier qu'au bout de *quatre ans* de travail, tenant un compte serré de mes gains, j'avais épargné de quoi me vêtir¹⁷⁸. » Le récit permet donc de retracer une importante partie de la vie du personnage, ce qui fait écrire à Souiller : « Le *Lazarillo* pose d'emblée ce qui sera la condition essentielle de l'existence du roman picaresque : l'autobiographie fictive, doublée ici de l'adresse à un dédicataire puissant¹⁷⁹. » Il s'agit bien, dans cette forme romanesque, de relater les grands moments de l'existence du picaro, depuis ses origines jusqu'au présent de la narration, alors que le vagabond semble être parvenu à s'insérer socialement.

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

¹⁷⁶ Anonyme, *La vie de Lazarillo de Tormès*, trad. Bernard Sesé, Paris, Flammarion, coll. « Bilingue », 1994, p. 89-95.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 219 (nous soulignons).

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 221 (nous soulignons).

¹⁷⁹ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, p. 25.

Au lieu que le roman en général mène son héros jusqu'à ce moment final de vérité où il se retourne – et le lecteur avec lui – sur toute son existence, où celle-ci se « transforme en destin » et prend un sens désormais irrévocable, le roman de formation s'arrête en quelque sorte à mi-chemin. De l'enfance ou de l'adolescence, il ne conduit pas son héros jusqu'à la fin de sa vie, mais seulement jusqu'au terme de sa jeunesse : au moment où il devient adulte, parvient à sa maturité, trouve sa place dans la société et arrête sa vision du monde¹⁸⁰.

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

Aussi n'allons-nous pas entraîner nos lecteurs dans le récit détaillé des tourments et de la détresse où s'abîma notre malheureux ami quand il vit ses espoirs et ses vœux si inopinément anéantis. *Nous préférons sauter quelques années* et le rejoindre en un moment où nous pouvons espérer le voir dans une sorte d'activité et de bien-être¹⁸¹.

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

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

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

Alors qu'il se penche sur les aspects définitoires du genre cinématographique qui nous intéresse, Moser rappelle à quel point le roman de formation, tel que nous venons de le dépeindre à travers cette brève évocation de *Wilhelm Meister*, a pu : « servir de modèle au road movie : le jeune héros, souvent rebelle et poussé par des désirs ambitieux, commence par quitter la maison paternelle pour se trouver, pendant ses années de formation, ballotté par les événements imprévisibles que lui réserve le grand monde¹⁸². » Cependant, si nous retrouvons dans le récit de la route cette même démarche initiatique, la séquence temporelle développée dans le roman de formation n'y est pas reprise telle quelle. Nous observons en effet un certain nombre d'ajustements qui témoignent de la forme spécifique du « chemin de la vie » développée dans le road novel et le road movie.

Alors que le roman picaresque ou le Bildungsroman mettent en scène des héros masculins (et parfois quelques femmes, comme Moll Flanders, par exemple) dans leur jeune âge, quittant pour la première fois le domicile parental afin de se mesurer au reste du monde, le récit de la route semble reposer davantage sur des personnages disposant d'une expérience de vie appréciable, lorsqu'ils n'ont pas déjà fondé leur propre famille et accédé à un certain statut social. À l'exception sans doute de Holly, l'héroïne encore adolescente de *Badlands*, ou de la jeune autostoppeuse qui accompagne, un temps, les pilotes de *Two-Lane Blacktop*, les personnages de road novel et de road movie ont depuis longtemps fait leurs premiers pas dans la vie d'adulte, et le récit de la route les cueille souvent à un autre moment charnière de leur existence : après un divorce (Sal Paradise débute son récit en précisant : « I first met Dean not long after my wife and I split up¹⁸³. ») ou une séparation (on peut supposer que Robert l'orthophoniste, qui, dans les premiers plans d'*Im Lauf der Zeit*, déchire la photo d'une maison, vient probablement de vivre une rupture sentimentale), voire à la suite d'un veuvage (dans *Alice Doesn't Live Here Anymore*, une femme d'une quarantaine d'années prend la route avec son enfant après le décès de son mari et tente de refaire sa vie ; dans *About Schmidt* d'Alexander Payne, 2002, un homme vieillissant

¹⁸² Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 19.

¹⁸³ Jack Kerouac, *On the Road*, p. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce « retour vers le passé » se manifeste tout d'abord à travers le thème de la quête familiale, qui marque la grande majorité des récits d'errance et ce, dès la publication d'*On the Road* en 1957. Le roman de Kerouac se présente en effet, en filigrane, comme la recherche du père disparu de Dean Moriarty – ce vagabond devenu légendaire, qui a laissé sa marque sur l'ensemble du continent américain et que l'on croit reconnaître sous les traits de tous les hobos croisés en route : « Dean was very quiet and preoccupied, looking at the old bums in the saloon that reminded him of his father. "I think he's in Denver – this time we must absolutely find him, he may be in County Jail, he may be around Larimer Street again, but he's to be found. Agreed ?"»¹⁸⁴ ». La traversée du territoire entraîne ainsi inmanquablement la résurgence du souvenir de la figure paternelle. De fait, alors que les deux routards filent en direction de New York et que Dean atteint finalement l'état d'extase qu'il appelle le *it*, le jeune homme se remémore une anecdote de son enfance : « NOW, I have IT – I have to tell you the time my father and I and a piss-poor bum from Larimer Street took a trip to Nebraska in the middle of the depression to sell flyswatters¹⁸⁵. » L'anamnèse semble ainsi s'originer dans le parcours même de la route. Malheureusement, le récit de Sal se termine par un constat d'échec, dans la mesure où la quête du père n'aboutit jamais réellement, comme le laisse entrevoir l'ultime phrase du roman : « I think

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 208.

of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty¹⁸⁶. » Le fait de clore le roman par l'évocation de cette figure paternelle insaisissable nous semble extrêmement révélateur de l'importance de cette quête des origines pour les deux personnages et, plus largement, pour le récit de la route, dont *On the Road* constitue, rappelons-le, l'acte de naissance. On peut sans doute reconnaître dans cette thématique, à l'instar de Walid Al Khachab, l'expression d'une perte de repères liée au contexte d'après-guerre. Alors qu'il s'interroge sur la notion d'identité et d'unité nationale dans un road movie sud-américain de Solanas, Al Khachab relie la question de la recherche du père à celle de notre société contemporaine à la poursuite de ses propres valeurs. Il écrit : « Mais *Le Voyage* paraît moins une recherche d'identité, une quête de latinité, comme le propose Solanas, qu'une quête de la figure paternelle. La production du territoire et celle de l'identité sont inextricablement liées à la quête du père¹⁸⁷. » Il élabore sa pensée, en s'appuyant sur Althusser : « Selon le philosophe, écrit-il, l'absence du père signale un déséquilibre né d'une chute d'un ordre moral représenté par le père, ou bien d'une transformation des systèmes de valeur¹⁸⁸. » Le récit de la route appartenant en propre à ce contexte d'après Seconde Guerre mondiale marqué par la fin des certitudes, il n'est pas étonnant d'y observer la récurrence de ce motif de la quête paternelle.

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

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 307.

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

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 132-133.

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

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

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

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

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

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

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

Cette exploration d'un passé, à la fois national et personnel, s'avère essentielle pour ces individus en quête de leur identité, car il semblerait en effet qu'une rupture survenue dans la transmission d'une mémoire familiale et collective soit à l'origine du mal-être existentiel des personnages. Le voyage agit alors comme un révélateur de cette rupture et permet aux personnages de se réconcilier avec un passé douloureux, qu'ils doivent affronter afin de se reconstruire. Ainsi, nous observons que les protagonistes d'*Im Lauf der Zeit* accompagnent chaque moment de leur existence de chansons anglo-saxonnes telles que *Just like Eddie* ou encore *King of the Road*, ce qui fait dire à Robert que « les américains ont colonisé notre subconscient ». En effet, il semblerait que les références à la culture américaine se soient en quelque sorte substituées aux éléments de la culture allemande dans la mémoire de celle qu'on appelle la « génération des fils », c'est-à-dire cette génération constituée des hommes et des femmes nés en Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale¹⁹⁰. Dans ce contexte où la « génération des pères », ayant laissé advenir le nazisme, n'a rien d'autre à transmettre à ses enfants que la honte et un profond sentiment de culpabilité, l'Amérique victorieuse apporte une mythologie rassurante et porteuse d'espoir. Les personnages qui peuplent l'univers de Wenders, refusant un héritage trop lourd à porter pour le remplacer par les symboles d'une Amérique opulente, finissent ainsi par perdre leur véritable identité au profit d'un mythe, avec tout ce qu'il comporte de duperie et d'artifice. La mémoire de cette génération trouve alors sa plus pure expression métaphorique dans le

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

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

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

parcours personnel des représentants de cette génération est indissociable de l'Histoire de la patrie¹⁹¹. Cette réconciliation passe peut-être alors avant tout par une réappropriation des symboles collectifs, ce qui est représenté à plusieurs reprises dans le film de Wenders. Ainsi par exemple, la jeune ouvreuse que rencontre Bruno près des autos tamponneuses porte sous sa veste une bougie à l'effigie d'Adolf Hitler. Elle plaisante alors en évoquant « le feu du Führer » et désamorce par le rire une situation potentiellement embarrassante. Plus significativement encore, lorsqu'il présente à un projectionniste débutant la Croix de Malte – ce petit élément du projecteur qui permet de créer l'impression du mouvement – Bruno en fait le symbole du cinéma dans son ensemble en proclamant : « Sans cette petite chose-là, il n'y aurait pas d'industrie cinématographique ! 24 fois par seconde, elle fait avancer le film d'un cran ». Or, faut-il le rappeler, la Croix de Malte, au titre d'ancienne Croix de fer, est, dans l'imaginaire allemand, fortement associée au nazisme, qui a récupéré cette décoration militaire du 19^e siècle afin d'en faire l'un de ses insignes. Ce symbole nazi est ici vidé par Bruno de sa charge négative pour devenir l'emblème du cinéma, qui est toute sa vie. Les personnages du film de Wenders sont donc confrontés à la nécessité d'accepter le passé, aussi terrible soit-il, pour exister ; et pour ce faire, ils doivent se réapproprier, petit à petit, les éléments d'une mémoire collective. Il n'en va pas seulement de leur bien-être personnel, mais aussi de leur responsabilité à l'égard de la jeunesse, car il s'agit avant tout, pour ces personnages, d'assumer leur rôle de maillon dans la chaîne de transmission de la mémoire, et de devenir ainsi des médiateurs entre les générations.

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

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

message, cette vieille génération incarne de ce fait l'instance productrice de mémoire. Dans une autre séquence où la salle de cinéma est symboliquement remplie d'enfants, ceux-ci sont assimilés, au titre de spectateurs, à l'instance réceptrice de cette mémoire. Quant à Bruno, en tant que projectionniste, en tant qu'opérateur, il est celui qui est amené à déclencher le processus de transmission du message mémoriel. Il est ainsi possible de dresser un parallèle entre le mécanisme de diffusion cinématographique et le mécanisme de transmission de la mémoire entre les générations, activé par un personnage servant de médiateur (Annexe 1). Cette transformation des personnages en médiateur a quelque chose de littéral dans *Im Lauf der Zeit*, dans la mesure où Robert et Bruno semblent chacun être l'incarnation d'un médium particulier : par sa profession de projectionniste, Bruno incarne évidemment le cinéma auquel il voue son existence ; quant au personnage de Robert, il est constamment associé à l'idée d'écriture, que ce soit au moyen de sa profession d'orthophoniste (qui le met là encore en contact avec des enfants) ou, plus particulièrement, à travers la rotative de l'imprimerie familiale, dont il se sert afin de régler ses comptes avec son père. Les personnages d'*Im Lauf der Zeit* sont donc des passeurs, qui transmettent la mémoire selon les modalités du médium auquel ils s'identifient¹⁹².

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

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

Je voulais faire un film sur l'état de l'Allemagne au milieu des années 70, sans jamais en faire le sujet du film. Je trouve que c'est comme ça que l'on fait des films documentaires. Les seuls vrais films documentaires que l'on connaisse sur les USA sont ceux de Howard Hawks bien qu'il ne se soit jamais occupé de ça¹⁹³.

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

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

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

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

À la suite de Wenders, le road movie se charge ainsi d'une dimension mémorielle prépondérante et exploite le thème de la quête paternelle de façon beaucoup plus marquée. Des films de la route issus de toutes origines, tels que *Central do Brasil* de Walter Salles, *El Viaje* de Fernando Solanas, mais aussi *Le père de Gracile* de Lucie Lambert, ou encore *Je règle mon pas sur le pas de mon père* de Rémi Waterhouse, pour ne citer que quelques exemples, reposent entièrement sur ce prétexte narratif qui permet d'initier la traversée. La recherche est cependant susceptible de s'élargir à d'autres membres de la famille : un frère aîné (*The Straight Story*), une mère (*Erbsen auf halb sechs*, un film allemand postérieur à la chute du mur dans lequel la mère, installée en Russie, incarne la disparition du bloc de l'Est¹⁹⁴), voire même un grand-père puis une grand-mère (*Le cou de la girafe*). Dans certains cas, la quête est dirigée vers la génération suivante : celle des fils (*Priscilla Queen of the Desert*, *Transamerica* de Duncan Tucker, 2005, et, indirectement, *Broken Flowers* dans lequel un homme rend visite à quatre de ses anciennes flammes à la recherche d'un

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

filis qu'il aurait eu possiblement avec l'une d'entre elles). Quoi qu'il en soit, nous pouvons constater d'une manière générale que la route – désignée par Régis Debray comme étant « le plus élémentaire des médias¹⁹⁵ » – permet non seulement de relier entre elles des agglomérations, mais apparaît également, dans le road novel et le road movie, comme la matérialisation d'un lien familial qui demande à être révélé et consolidé. En rassemblant les générations, la route met en relation différentes temporalités, notamment par le truchement de la mémoire, et se confirme en cela comme chronotope. Reste à présent à interroger le rôle du chronotope de la route dans la structuration du récit : Bakhtine ne manque pas, en effet, de souligner la capacité de certains chronotopes, tel celui de la rencontre par exemple, à organiser le nœud ou le dénouement d'une intrigue. De fait, nous verrons dans les pages qui suivent que road novel et road movie se présentent comme une succession de segments narratifs qui s'organisent autour de l'espace et de la temporalité définis par la route.

B. Le chronotope de la route comme élément structurant

Contrairement au roman historique ou au péplum, dont le récit ramène les lecteurs et spectateurs à une période bien antérieure au présent de la réception, le road novel et le road movie sont généralement des œuvres « de leur temps ». Parce qu'ils s'attachent à dépeindre la société qui les a vus émerger, les récits de la route abolissent toute distance temporelle entre le public et les protagonistes de leurs intrigues, auxquels il devient dès lors plus facile de s'identifier. L'immédiateté de la route que nous avons mise en évidence précédemment s'exprime donc également par l'intermédiaire de cette forme de coïncidence entre le temps de la diégèse et celui de la réception. *Bonnie and Clyde*, que les critiques rattachent souvent à l'histoire du road movie au point d'en faire, avant *Easy Rider*, le premier opus du genre¹⁹⁶, constitue, nous semble-t-il, un cas à part, puisque le film d'Arthur Penn a pour cadre la Grande Dépression. À ce titre, nous aurions tendance à en faire un précurseur du road movie, même si nous relevons d'évidentes parentés avec les autres

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

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

œuvres à l'étude¹⁹⁷. Signalons également une seconde exception : il s'agit du road movie canadien de Tara Johns, intitulé *The Year Dolly Parton Was My Mom*, qui ramène le spectateur au cœur de l'Amérique du milieu des années 1970, soit plus de 35 ans en arrière. Cependant, le décalage temporel nous semble ici moins problématique, dans la mesure où le film renvoie à l'époque de la constitution du road movie en tant que genre. La famille dépeinte se nomme d'ailleurs Kowalski, vraisemblablement en référence au personnage de *Vanishing Point*. Peut-être alors pouvons-nous observer ici une forme d'auto-parodie de la part d'un genre cinématographique parvenu à maturité (nous y reviendrons). Le récit de la route se conjugue donc au présent, comme pour abolir toute distance entre le temps de la production et celui de la réception. Mais la célébration du temps présent transparaît avant tout à travers une narration qui emprunte aux formes de la succession. Nous allons voir que la construction du récit semble en effet suivre le fil du déplacement spatial et paraît entièrement modelée sur le tracé de la route.

1. Une structure narrative de la succession

a. Un récit chronologique

Alors que certains genres cinématographiques, tels que le film noir, se construisent traditionnellement autour d'une structure en flash-back¹⁹⁸, le récit de la route semble suivre scrupuleusement la chronologie des événements représentés : prolepses et analepses ne font généralement pas partie de l'esthétique du road novel et du road movie, qui se refusent le plus souvent à cette forme de jeu sur la temporalité. Ce choix se justifie dans la mesure où il s'agit, dans ces œuvres, de célébrer la jouissance du temps présent et le sentiment de liberté qu'elle induit. Il devient donc impératif de suivre le déroulement spatio-temporel imposé par le tracé de la route ; et même si, nous l'avons vu, le passé émerge régulièrement par le truchement de la mémoire, il est rarement « rejoué » sous les yeux des spectateurs.

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

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

Il existe cependant quelques exceptions notoires sur lesquelles il convient de s'arrêter un instant. Ainsi par exemple, *Easy Rider* comporte certaines brèves incursions dans le futur, à travers la récurrence d'un plan qui vient entrecouper à quelques reprises – telle une image subliminale – le déroulement du récit. Il s'agit du tableau final, qui représente en plongée la moto de Wyatt en flammes sur le bas-côté de la route. Le recours au flash-forward annonce ici l'imminence de la mort des personnages et confère au film quelques accents tragiques, en laissant entendre que la quête de l'Amérique serait irrémédiablement vouée à l'échec. La chronologie du parcours n'en est cependant pas foncièrement affectée, dans la mesure où il ne s'agit que d'une prémonition, à l'image d'une vision de médium¹⁹⁹. De la même manière, *On the Road*, qui se présente comme la relation chronologique d'une série de voyages déjà accomplis, comporte ponctuellement quelques prolepses. Dans l'exemple le plus représentatif, Sal anticipe le remboursement d'une dette contractée par Dean auprès de sa tante : « He promised to pay it back, and he actually did, exactly a year and a half later and to my aunt's pleased surprised²⁰⁰. » Ces allusions, aussi rares que rapides, n'ont là encore aucune incidence réelle sur le déroulement chronologique du récit de voyage et demeurent de l'ordre de l'anecdote.

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

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

²⁰⁰ Jack Kerouac, *On the Road*, p. 122.

ainsi que sur les différents moments de son expédition en direction de San Francisco, jusqu'à l'instant final de son suicide. D'autres flash-back de moindre ampleur viennent ponctuer le récit, donnant ainsi accès au passé de Kowalski et aux origines de son apparent détachement émotionnel : l'accident qui lui a coûté sa carrière de pilote automobile ; la perte d'innocence devant le comportement ignoble d'un collègue policier ; et surtout la disparition de la femme aimée lors d'une baignade en mer. Ces incursions directes dans la mémoire du personnage sont autant de respirations qui, certes, donnent accès à la psychologie du pilote mais qui, en contrepartie, cassent le rythme frénétique de la course et altèrent pour le moins la progression dramatique²⁰¹.

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

b. Le mode de la succession

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

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

conception²⁰². » Or, nous observons que les road movies qui s'accompagnent d'une intrigue criminelle reposent, la plupart du temps, sur une succession de péripéties relativement marquée de ce rapport de consécution. Par exemple, des films tels que *The Sugarland Express*, *The Getaway*, *Thelma and Louise*, et bien d'autres encore, s'ouvrent sur une action décisive (une évasion, un braquage, un meurtre, etc.), qui entraîne les personnages dans une cavale haletante, et les erreurs de parcours ont une incidence certaine sur la suite de l'histoire. Pour reprendre l'exemple du film de Ridley Scott, la rencontre de J.D., le cow-boy autostoppeur incarné par Brad Pitt, a des répercussions fatales sur le sort de Thelma et Louise : *parce que* les deux femmes acceptent de prendre le jeune homme à bord de leur véhicule, Thelma a le temps de succomber au charme de leur passager et de se laisser séduire. *En conséquence de quoi*, elle en vient à baisser sa garde et, devenue trop confiante, elle se laisse dérober, à l'issue d'une nuit d'amour, l'argent nécessaire à la cavale. *Parce que* les fugitives se retrouvent sans le sou, Thelma entreprend de braquer une station-service, ce qui la fait définitivement basculer du côté de la criminalité et annule toute possibilité de réhabilitation. La vidéo enregistrée par la caméra de surveillance de l'établissement *permet alors* de mettre la police sur les traces des fuyardes, ce qui *aboutit* à la fin tragique des deux femmes (Annexe 2). Tout s'enchaîne ici de façon logique, chaque geste s'inscrivant en réaction à une situation antérieure et venant modifier le cours des choses : c'est l'effet « boule neige » invoqué par Louise. On retrouve ici l'une des variantes du schéma de la « grande forme » décrit par Deleuze dans *L'image-mouvement*. S'intéressant à la structure du film d'Elia Kazan, qui retrace le parcours chaotique d'un personnage d'Anatolie jusqu'aux États-Unis, Deleuze explique :

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

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

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

Cette structure narrative, si caractéristique du cinéma américain classique, semble gouverner la plupart des road movies reposant sur un récit à saveur criminelle, et sans doute peut-on y déceler l'influence du film de gangsters, genre hautement représentatif du système hollywoodien. Cependant, même dans cette forme hybride du road movie viennent s'insérer des épisodes qui n'ont, semble-t-il, aucune prise directe sur le reste de l'intrigue. Anne Hurault-Paupe remarque ainsi, au sujet du film de Ridley Scott : « Le trajet initial est donc perdu de vue et se transforme en un parcours : les héroïnes font certes un excès de vitesse, mais elles prennent aussi le temps de faire le plein d'alcool, ou encore de faire sauter le véhicule d'un camionneur lubrique qui les harcèle²⁰⁴. » De fait, *Thelma and Louise* multiplie les séquences indépendantes, qui introduisent une pause dans la cavale et n'ont pas de réelles répercussions sur la suite des aventures. Le récit semble donc comporter des moments plus ou moins gratuits, qui sont susceptibles de renseigner le spectateur sur la personnalité des protagonistes (ils permettent ici de mesurer le degré d'affirmation et d'émancipation des deux fugitives), sans pour autant s'insérer efficacement dans la chaîne événementielle. Le scénario hollywoodien classique semble donc ici miné de l'intérieur.

Cette forme d'« errance du récit » est encore plus manifeste dans des road movies dits « purs », pour reprendre l'expression de Walter Moser²⁰⁵, dans lesquels les événements se succèdent le long de la route suivie, sans véritablement modifier le tracé du parcours. Ainsi par exemple, le personnage de *The Straight Story* est amené à faire diverses rencontres durant son périple : celle d'une adolescente fugueuse, qui partage son souper mais le quitte au petit matin ; celle d'un groupe de jeunes campeurs avec qui il se remémore sa jeunesse ; celle d'une conductrice rendue hystérique après avoir heurté un treizième cerf en l'espace de sept semaines, etc. Toutes ces confrontations avec autrui sont autant de

²⁰³ Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 216.

²⁰⁴ Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », p. 116.

²⁰⁵ Moser parle d'une « version "pure" du road movie ». Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 17. Pour notre part, nous entendons par « road movies purs » des œuvres de la route « non mâtinées de film de gangsters ».

portraits individuels qui, une fois rassemblés, donnent à voir un certain visage (humoristique) de l'Amérique, mais qui n'infléchissent à aucun moment la course d'Alvin Straight en direction de son frère. En cela, le road movie se rapproche d'une catégorie spécifique que Kracauer, dans *Théorie du film*, présente comme des « films à épisodes » et qui, plutôt que de reposer sur un principe de cause à effet, privilégient une structure de la succession. Ceux-ci sont ainsi constitués d'« entités relativement autonomes, attachées comme les perles d'un collier de façon à atteindre à une certaine cohésion²⁰⁶ ». S'interrogeant sur la façon dont sont reliées entre elles les différentes séquences dans ce type de films, Kracauer constate : « L'histoire qu'ils relatent résulte de leur succession même. Cela nous donne inévitablement l'impression qu'ils suivent un cours étrangement dépourvu de but et de direction ; comme s'ils étaient à la dérive, portés par des courants mystérieux²⁰⁷. » Et rapportant les propos d'Henri Agel, il précise : « “Voici les faits qui glissent et s'ajoutent les uns aux autres sans autre enchaînement que les circonstances. [...] tout paraît s'enchaîner au hasard, sans nulle logique, sans nulle nécessité²⁰⁸.” » Les épisodes ainsi définis présentent donc une forme d'indépendance les uns par rapport aux autres, et n'ont pas de prise directe sur la suite des choses. Cette structure narrative, que l'on pourrait qualifier de souple, serait devenue l'une des marques d'un cinéma postmoderne : « la plupart des films-concerts, écrit Jullier, racontent des histoires minimales de façon souvent “a-causale” [...] C'est pourquoi le récit dans le film-concert peut se permettre de musarder²⁰⁹. » Le hasard seul semblerait gouverner ici le déroulement de l'intrigue et expliquer le comportement et les choix des personnages représentés. Les événements s'enchaînent alors sans que ne soient établis de véritables rapports de cause à effet. Dans leur article intitulé « *Song of the Open Road. Images de l'Amérique, visage du voyageur* », Danièle Méaux et Philippe Antoine font de cette caractéristique narrative de la

²⁰⁶ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 362.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 366.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, p. 105-106.

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

Dans la narration, les liens de consécution qui existent entre les événements se doublent traditionnellement de rapports de causalité. À cette logique l'itinérance substitue une chronologie. [...] les événements ne s'expliquent pas, ils s'enchaînent, rapportés à l'expérience du voyageur ; les scènes se suivent sur un mode paratactique²¹⁰.

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

Nous retrouvons ce système de « collage » dans *Im Lauf der Zeit*, où des scènes de différentes tonalités et sans lien apparent se succèdent le long du Rideau de Fer. D'ailleurs, le tournage du film lui-même mime en quelque sorte l'errance des deux personnages dépeints, puisque Wenders admet avoir procédé de façon chronologique : « Il n'y avait pas de scénario, il y avait seulement l'itinéraire. J'ai fait le voyage trois fois auparavant. [...] Il y a juste deux ou trois scènes qui sont filmées plus tard, comme lorsqu'ils se séparent²¹¹. » Dans sa narration comme dans sa fabrication, *Im Lauf der Zeit* est ainsi entièrement déterminé par la route. Le film débute par la rencontre de deux trajectoires : celle, paisible et mesurée, de Bruno, le projectionniste ambulancier, et celle, rapide et erratique, de Robert, l'orthophoniste à la dérive. Après avoir précipité sa Coccinelle Volkswagen dans l'Elbe, Robert se joint à Bruno dans sa tournée des cinémas le long de la frontière est-allemande. Suivent alors une série de séquences empruntant à différents genres cinématographiques et n'entretenant à première vue que très peu de rapports entre elles. Ainsi par exemple, la rencontre amoureuse entre Bruno et l'ouvreuse incarnée par Lisa Kreuzer s'inscrit dans la lignée du cinéma romantique. La séquence de retrouvailles entre Robert et son père

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

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

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

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

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

night-fall it was Kansas. The bus roared on. I was going home in October. Everybody goes home in October²¹².

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

Au cinéma, l'effet paratactique est produit par certains effets de montage. Ainsi, si l'on reprend le déroulement d'*Im Lauf der Zeit*, on remarque que les séquences sont le plus souvent agencées entre elles par l'intermédiaire d'un fondu au noir, qui devient la marque de l'écoulement du temps entre les différents moments représentés. Dans *Esthétique du film*, les auteurs énoncent les fonctions de ce type de montage : « Pour donner un exemple très classique, on sait ainsi que la figure dite “fondu enchaîné” marque précisément, la plupart du temps, un enchaînement entre deux épisodes différents d'un film²¹³. » Ainsi, avec le fondu enchaîné – et *a fortiori* avec le fondu au noir, qui abolit tout contact direct entre deux segments narratifs – il n'y a pas syntaxe, puisqu'on ne cherche pas à établir un lien logique entre les scènes (comme on le ferait, par exemple, en reprenant un élément visuel ou sonore, qui viendrait chevaucher les deux séquences ainsi mises en relation), mais plutôt parataxe, dans la mesure où les épisodes sont disposés les uns à la suite des autres mais également clairement séparés par une ellipse. Il en est ainsi, par exemple, de la scène où Robert et Bruno dorment ensemble dans le camion pour la première fois, ou encore de la

²¹² Jack Kerouac, *On the Road*, p. 103.

²¹³ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Fac cinéma », 1994, p. 47.

séquence dans laquelle les deux compagnons arpentent la maison d'enfance de Bruno : chacun de ces moments se clôt par un fondu au noir, qui dissocie autant qu'il enchaîne les différentes mésaventures. Quant à l'épisode burlesque dans le cinéma, il s'achève par un balayage vertical de droite à gauche, la nouvelle scène « chassant » littéralement la précédente²¹⁴. Chaque séquence constitue ainsi une tranche de vie autonome, une entité séparée des autres par un saut temporel exprimé par l'intermédiaire d'un montage en fondu.

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

c. Affinités du récit de la route avec la sérialité

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

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

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

aurait donc en principe une fin ouverte qui, en répétant la déprise, réaffirme le mouvement libérateur²¹⁵.

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

En général, le road movie n'est pas qu'un récit de voyage, dans la mesure où la figure du voyage délimite les imprévus du déplacement entre un point de départ et un point d'arrivée stables. [...] Normalement, le protagoniste du road movie ne revient pas à son point de départ, puisque, à la fin du film, il reprend la route, souvent vers une destination inconnue²¹⁶.

Ce propos demande à être nuancé, dans la mesure où – nous aurons l'occasion de le voir au cours du chapitre IV – la présence d'une fin ouverte ne constitue nullement une règle : il est en effet de nombreux road novels et road movies où le personnage principal revient à la vie sédentaire à l'issue de son périple, ou, dans certains cas, trouve la mort au bout du chemin. Cependant, cette forme d'errance infinie évoquée par Moser semble caractériser une partie des récits de la route, notamment les films de Wenders, qui s'achèvent invariablement par le constat de l'impossibilité d'un retour à la sédentarité²¹⁷. Ainsi, nous l'avons vu, le récit d'*Im Lauf der Zeit* est laissé comme en suspens, puisque dans l'avant-dernière séquence, les deux personnages principaux se séparent afin de poursuivre leur voie individuellement. Dans une série de plans particulièrement riches de significations, leurs itinéraires, en camion et en train, se croisent littéralement avant de diverger indéfiniment (Fig. 2). Puis Bruno, le projectionniste ambulancier, continue seul sa tournée des cinémas de campagne, dont nous ne connaissons pas l'issue. Il en va de même pour Travis, dans *Paris, Texas*, qui, après avoir ramené son fils auprès de sa mère biologique, reprend le volant de son pick-up dans le dernier plan du film, pour une destination inconnue ; les protagonistes d'*Alice in den Städten*, enfin, ne termineront pas non plus leur voyage, dans la mesure où le train qui

²¹⁵ Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 17.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

²¹⁷ Les road movies de Wenders prennent généralement le récit « en route », alors que l'un ou l'autre des personnages a déjà rompu avec sa vie sédentaire.

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

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



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

i. La sérialité du récit de la route en littérature

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

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

Now I want to say, that after ROAD comes out and we be able to ascertain the situation, I can quite easily write another just like it, that is, on a typewriter in 3 weeks time with cup after cup of black coffee... The sequel to ROAD in fact, is all there, culminating in that suicide (was why I saved the suicide)... the story of Sal Paradise continuing to hitch hike and while Dean settles down to hectic marriage and picking up the threads of the others like Balloon etc. in the same vein of pure narrative report. [...] The sequel to *On the Road* would also center on the great railroading days of Dean and Sal, a thing in itself... the plot's side issues include Balloon's accidental shooting of his wife, Carlo Marx erupting as the poet of SCREAM and the San Francisco school, etc. really a large ribald story and with those marvelous new characters... In fact I'm all hot to go at it right now²¹⁸.

Le récit d'*On the Road* retrace, en 1951, une série de voyages effectués par Jack Kerouac et Neal Cassady entre 1947 et 1950, répartis en cinq sections, et parfois séparés d'une ellipse de plusieurs mois. Il serait donc tout à fait envisageable d'imaginer la publication d'un second tome relatant les aventures ultérieures des deux compagnons de route. Malheureusement, même si l'œuvre intégrale de Kerouac doit se comprendre comme un tout, à l'image de la Comédie humaine de Balzac²¹⁹, *On the Road* n'a jamais donné lieu à l'écriture d'une véritable suite et le projet est resté lettre morte.

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

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

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

John Updike crée une sorte de saga retraçant les hésitations et incertitudes d'un américain moyen sur une période de 30 années, pour qui la fuite est devenu un art de vivre. Le premier volet de la tétralogie, qu'Updike dépeint comme un « roman beatnik » est ainsi conçu comme une « réponse et une réplique au roman de Kerouac ». Il précise : « Je me suis efforcé de situer le problème dans la perspective de la classe moyenne, ce que Kerouac ne fait pas²²⁰. » Le roman d'Updike s'inscrit donc dans la lignée du road novel, et c'est comme tel qu'il est analysé par Dickstein. Toutefois, l'errance proprement dite constitue plutôt l'arrière-plan d'une intrigue sociale, et, plus que la route, c'est le foyer abandonné qui semble davantage intéresser l'auteur, comme il le précise dans une entrevue accordée en 1969 : « *Rabbit, Run* was meant to be a realistic demonstration of what happens when a young American family man goes on the road : the people left behind get hurt²²¹. » La route finit ainsi par se « diluer », d'un épisode à l'autre, pour ne constituer, au bout du compte, qu'un élément bien secondaire du récit, et ce n'est plus tant l'errance que le personnage d'Angstrom qui permet d'assurer la cohérence de l'ensemble.

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

²²⁰ John Updike, *Cœur de lièvre*, trad. Jean Rosenthal, Présentation du roman par Liliane Kerjan Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. I-II.

²²¹ Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 109.

couverture, ainsi que le mot « fin » qui se détache en caractères majuscules au bas de la dernière page de l'ultime volume : tous ces éléments trahissent une indéniable parenté entre les différents opus. La sérialité est rendue possible par l'ouverture du récit, qui commence et s'achève systématiquement sur la route : ainsi par exemple, *Nulle part au Texas* débute significativement par la phrase suivante : « Benjamin Tardif s'arrêta sur l'accotement sablonneux et laissa ronronner le moteur du Westfalia²²². » et se clôt en ces termes : « Benjamin Tardif dut faire un effort surhumain pour se retenir de le pousser hors du véhicule en marche²²³. » Le voyage en Californie développé dans le troisième épisode y est d'ailleurs anticipé, même si dans l'entre-deux s'intercale une aventure en Arizona : « Allez monte ! [...] On t'emmène en Californie²²⁴ », s'exclame ainsi Soutinelle à l'endroit de son frère. Le schéma narratif se répète dans *Pas tout à fait en Californie*, qui commence et se termine en route, tout en annonçant la destination du prochain et dernier tome : « Par quel État on doit passer pour rentrer à Montréal²²⁵? » demande Benjamin Tardif à ses passagers. La route assure ainsi la transition entre les différentes parties de l'ensemble. Le dernier roman de la série, en revanche, s'achève par l'installation définitive des personnages au Québec. La fin de l'errance marque donc significativement le terme de la saga.

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

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

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

²²² François Barcelo, *Nulle part au Texas*, Montréal, Éditions Libre expression, 1989, p. 7.

²²³ *Ibid.*, p. 156.

²²⁴ *Ibid.*, p. 156.

²²⁵ François Barcelo, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Éditions Libre expression, 1992, p. 177.

s'empêcher de reconnaître un avatar de son propre travail. Il déplore en effet, dans une lettre à Sterling Lord datée du 9 octobre 1961, le plagiat dont il aurait été victime : « Sterling, I feel that Route 66 and Al Zugsmith and all that represents the fact that my ideas are being lifted left and right, depriving me of maybe a million²²⁶. » Ainsi, la première « transposition » filmée d'*On the Road*, bien avant le film de Walter Salles sorti en 2012, apparaît sur le petit écran, ce qui chagrine beaucoup Kerouac²²⁷, mais témoigne sans doute de cette affinité du récit de la route avec le format de fiction télévisuelle, principalement construite autour du principe de la sérialité – comme en témoignent les propos de John Fiske inspirés des travaux de Feuer :

Feuer (1986) argues that television has produced and developed distinctive forms of narrative that invite what I have called « producerly » relations with the text. The series and the serial, which she characterizes as television's dominant narrative forms, are, she argues, inherently more open texts than the one-off, completed, closed narratives typical of the novel and film. The television serial, typified by the soap opera, departs from traditional narrative structure in a number of ways, the most obvious being the way that its many plots never reach a point of closure, and its absence of any originary state of equilibrium from which they departed²²⁸.

C'est effectivement la perpétuation d'un déséquilibre, l'impossibilité d'un retour à la stabilité initiale²²⁹, qui devient la marque du récit télévisuel, et l'on retrouve dans ce descriptif quelque chose de la structure ouverte d'*On the Road* évoquée précédemment.

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

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

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

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

Ainsi, *Route 66*, qui connaîtra 4 saisons entre 1960 et 1964, repose sur la récurrence d'un même schéma narratif empruntant au roman de Kerouac et préfigurant le road movie. Chaque épisode constitue une entité close sur elle-même et relate l'errance d'un duo de jeunes gens – l'un, Buz, issu des classes populaires et l'autre, Tod, d'ascendance bourgeoise – qui sillonnent l'Amérique le long de la désormais mythique route 66 à bord de leur Chevrolet Corvette, et multiplient les rencontres de passage. L'histoire débute généralement (mais pas systématiquement) sur la route, par l'arrivée des voyageurs dans une communauté aux prises avec des difficultés d'ordres divers (une femme injustement accusée d'avoir tué un homme de sang froid ; une fratrie de fermiers menacée d'anéantissement par une sécheresse persistante, etc.). Progressivement, les personnages s'impliquent, plus ou moins activement, dans la vie des individus rencontrés, jusqu'à la disparition de leur problème²³⁰ : Tod et Buz sont ainsi les « survenants » perpétuels – pour reprendre le titre d'un roman de Germaine Guèvremont – et leur qualité d'étrangers leur vaut, certes, parfois une forme de rejet de la part du groupe mais leur confère également, à travers leur point de vue extérieur sur les choses, une certaine autorité. Ils finissent alors par jouer le rôle de médiateurs, voire de catalyseurs dans la résolution des conflits : par leur truchement se rétablit le dialogue entre des partis antagonistes, et leur position intermédiaire leur permet en quelque sorte de renouer un lien social distendu. Une fois leur devoir accompli, les jeunes gens reprennent leur périple en direction de nouvelles épreuves, et l'épisode s'achève la plupart du temps comme il a commencé, c'est-à-dire sur la route.

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

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

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

schéma narratif du récit d'« errance perpétuelle », par lequel se succèdent des intrigues indépendantes, reliées entre elles par le motif de la route qui sert de fil conducteur²³¹.

iii. La sérialité du récit de la route au cinéma

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

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

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

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

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

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

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

La sérialité transparait de façon plus subtile encore dans l'œuvre de Wenders. Ainsi par exemple, *Alice in den Städten*, *Falsche Bewegung* et *Im Lauf der Zeit*, trois films tournés dans la foulée au début des années 1970, constituent un ensemble cohérent aux yeux du réalisateur, qui déclare, dans une entrevue accordée à Hubert Niogret pour la revue *Positif* au moment de la sortie d'*Alice* : « C'était le premier volet d'une sorte de trilogie : *Alice dans les villes*, *Faux mouvement*, *Au fil du temps*, qui sont trois films de voyage avec Rüdiger Vogler. C'est la même histoire pour les trois films²³³. » Et effectivement, les liens de parenté entre *Alice in den Städten* et *Im Lauf der Zeit* sont manifestes : il s'agit dans les deux cas d'un film en noir et blanc, s'appuyant sur un scénario original imaginé par Wenders. *Falsche Bewegung*, en revanche, présente un certain nombre de différences, dans son traitement en couleurs notamment, et surtout dans la mesure où il s'agit de l'adaptation par Peter Handke du Bildungsroman de Goethe : *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (nous y reviendrons ultérieurement). Cependant, nous retrouvons dans les trois films le même motif du voyage initiatique accompagné d'une réflexion sur le processus de création à travers différents médias (la photographie, l'écriture et le cinéma), ce qui confère à l'ensemble une indéniable unité. Notons par ailleurs que *Bis ans Ende der Welt* est

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

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

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

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

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

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

2. Des « micro-récits »

a. Démultiplication des voix narratives

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

tenir un gigantesque rassemblement intitulé *The Million Man March*. Durant un trajet de plusieurs jours, les passagers du bus – placés dans une promiscuité forcée – apprennent à se connaître, ce qui les amène à aborder divers sujets, tels que le métissage, la religion, mais également la délinquance et la condition féminine. Chaque personnage est porteur d'une parole qu'il défend et confronte parfois à celle de ses « frères » : par exemple, le couple homosexuel en séparation s'expose aux « regards obliques » et aux quolibets du reste du groupe mais n'en parvient pas moins à faire accepter sa différence. Le récit se dilue ainsi entre diverses instances narratives dont aucune ne semble prévaloir sur les autres. En ce sens, *Get on the Bus* fonctionne comme un air de jazz, où les instrumentistes s'expriment à tour de rôle sans qu'émerge une figure dominante²³⁴.

The Wayward Bus, un roman de Steinbeck qui, par bien des aspects, s'apparente au road novel, se présente lui aussi sous la forme d'un récit fragmentaire où se font entendre en alternance les voix des différents protagonistes. Comme dans le film de Spike Lee, *The Wayward Bus* relate un voyage en autocar qui réunit artificiellement une dizaine de personnages appartenant à diverses classes sociales, et dont le lecteur épouse le regard par intermittences. Ainsi, par exemple, nous suivons l'évolution de l'obsession d'un des passagers, M. Pritchard, pour une jolie voyageuse du nom de Camille : « Since she had come into his sight all of his body and his brain yearned toward Camille, and his yearning went from lustful pictures of himself and her to visions of himself married to her and settled down with her²³⁵. » Mais le récit donne également accès au point de vue de la jeune femme lorsque, par exemple, celle-ci constate l'intérêt que lui porte le chauffeur du bus : « She knew Louie was watching every move. It had always been that way with her. She knew she was different from other girls, but she didn't quite know how²³⁶. » Le roman dans son ensemble fonctionne ainsi comme une succession de portraits réalisés « de l'intérieur », qui s'entrecroisent et interfèrent les uns avec les autres, sans qu'il soit possible d'affirmer la primauté d'un personnage en particulier. Le roman de Steinbeck, à l'instar du film de Spike

²³⁴ Chaque passager se présente au début du film en reprenant le couplet d'une chanson reprise en chœur.

²³⁵ John Steinbeck, *The Wayward Bus*, New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1947p. 224.

²³⁶ *Ibid.*, p. 108.

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

Il convient toutefois de préciser que les exemples que nous venons de citer constituent une manière d'exception, au sein d'une forme narrative qui privilégie le plus souvent les couples voyageurs ou les héros singuliers²³⁷. Cependant, même lorsque prédomine le point de vue d'un protagoniste unique, le road novel et le road movie n'en reposent pas moins sur un entrelacs de récits assumés par différentes voix : la confrontation à l'Autre constitue en effet l'un des principaux ressorts narratifs du récit de la route, et chaque nouvelle rencontre est porteuse de son propre univers. Nous avons évoqué plus haut le périple tranquille d'Alvin Straight, le héros du film de David Lynch. S'il chevauche sa tondeuse à gazon en solitaire afin de retrouver son frère, le vieillard n'est jamais réellement livré à lui-même. L'étrangeté de son équipement attise la curiosité et suscite la sympathie des gens, ce qui l'amène à engager facilement la conversation avec d'autres voyageurs ou les habitants des communautés traversées. Ainsi par exemple, il profite d'un arrêt momentané à la suite d'un ennui mécanique pour prendre un verre et échanger quelques souvenirs de guerre avec un vétéran de la Seconde Guerre mondiale. Ce dernier se remémore avec douleur, comme pour lui-même et sans regarder son interlocuteur, un événement traumatisant de sa vie de soldat, dont il fait le récit au « survenant » qu'est devenu Alvin Straight :

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

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

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

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

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

Le héros de la route est ainsi celui qui recueille la parole d'autrui, celui qui glane les récits de vie tout au long du chemin et en conserve la mémoire. Le road movie, à l'instar de son pendant littéraire, se présente comme un récit composite, qui surgit de l'entremêlement de plusieurs prises de parole²³⁸. Se questionnant sur un film de Fernando Solanas intitulé *El Viaje*, qui trouverait tout à fait sa place dans notre corpus, Walid El Khachab justifie la démultiplication du récit – dont nous avons vu qu'elle finit par devenir une caractéristique fondamentale des œuvres de la route – par la perte d'un sentiment de vérité :

Le besoin de tout questionner se traduit dans *Le voyage* par la narrativité épisodique : le récit est une chaîne de microrécits, des brisures narratives successives, qui n'ont en commun que le corps de Martin et la terre d'Amérique latine. L'épisodicité rompt avec le principe d'un métarécit officiel expliquant le monde et organisant l'image que la société se fait d'elle-même²³⁹.

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

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

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

Le road novel et le road movie se présentent ainsi sous la forme d'une collection de courts récits de vie, distillés le long d'une route par des narrateurs singuliers – partenaires occasionnels ou individus croisés en chemin – qui se confient le temps d'une rencontre. L'acte de raconter tient donc ici une place considérable et, dans un effet de mise en abyme, l'écheveau de routes empruntées par le ou les personnages principaux devient la projection spatiale d'une structure narrative composite, selon laquelle s'entrelacent les voix des différents protagonistes. À l'exception, sans doute, des road movies mâtinés d'intrigues criminelles où se multiplient les coups d'éclat, le récit de la route progresse ainsi davantage par la parole que par l'action²⁴⁰, cette dernière étant bien souvent réduite à la portion congrue : l'anecdotique semble prévaloir sur le spectaculaire et, de fait, l'expression « micro-récit », que nous avons convoquée pour rendre compte de l'aspect fragmentaire des films et des romans qui constituent notre corpus, peut tout aussi bien renvoyer au contenu même des œuvres étudiées ; on y observe une absence de réelle construction dramatique, qui maintient le récit dans une forme d'horizontalité rappelant celle de la route.

b. Des petits riens : refus de la progression dramatique

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

Le caméraman [...] n'enregistre que des vécilles : arrêt devant une pompe à essence, opération toilettes, brève escale au motel, re-départ, halte repas, nouvel arrêt devant une pompe à essence. Bricolages mécaniques. Et la route, l'interminable route vue à travers les pare-brise. [...] Un film pour rien²⁴¹.

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

²⁴⁰ Au sens de « film d'action », la parole pouvant constituer par elle-même une forme d'action (speech-act). Nous faisons référence ici aux scènes spectaculaires que l'on retrouve traditionnellement dans les films d'aventures : bagarre, explosions, courses-poursuites, etc.

²⁴¹ Louis Chauvet, critique du film *Macadam à deux voies*, *Le Figaro*, 9 janvier 1973.

américain. Au lieu de cela – et le critique du *Figaro* le souligne bien – se succèdent une série de scènes *a priori* dénuées d'intérêt, ordinairement évacuées de tout récit d'aventures digne de ce nom, et qui peinent à supporter un scénario dépourvu de réelle intrigue : nul suspense, dans la poursuite qui oppose les deux protagonistes à GTO ; la fille qui les accompagne disparaît de l'écran sans éclats de passion, et le parcours des jeunes gens ne connaît aucun revirement notable. En quelque sorte, *Two-Lane Blacktop* contrevient à l'« horizon d'attente » – pour reprendre une expression de Jauss – d'un spectateur, dont le regard sur le cinéma a sans doute été façonné par l'abondance de chasing movies et autres films d'action conformes au modèle hollywoodien²⁴². Or, presque par hasard, l'auteur de ces lignes vient de mettre le doigt sur un détail capital pour notre recherche, dans la mesure où ce qui est ici reproché au film de Monte Hellman finit justement par constituer l'une des propriétés du road movie et de son pendant littéraire, alors encore en émergence. La structure de la succession si caractéristique du récit de la route – dont nous avons dit qu'elle était d'abord provoquée par l'indépendance des différentes séquences narratives – provient également du fait que les road novels et road movies les plus purs (c'est-à-dire, ceux qui ne se combinent pas à une intrigue de type criminel) se définissent par un refus consommé du dramatique et de l'extraordinaire. Dans un film d'action de facture classique, la création d'une impression de suspense nécessite en effet la mise en place d'une progression continue : la tension se construit pas à pas, en un crescendo qui atteint son sommet au moment du dénouement. Or le road novel et le road movie, nous semble-t-il, viennent continuellement briser le rythme du récit, empêchant de ce fait toute possibilité d'escalade. Si nous reprenons l'exemple de *Two-Lane Blacktop*, nous observons ainsi que les différentes péripéties esquissées sont perpétuellement désamorçées : nous assistons parfois au départ de certaines courses automobiles, mais nous n'en connaissons jamais l'issue ; le duel qui oppose les deux jeunes gens à GTO s'interrompt avant même que ne soit prononcé

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

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

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

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

with little dramatic buildup or consequence²⁴³. » Derrière ce jugement de valeur, qui n'engage que son auteur, on retrouve l'énonciation de cette caractéristique du road novel et du road movie, qui consiste à enchaîner des mésaventures sans importance et sans véritables répercussions sur la suite des choses. Cette particularité est d'ailleurs revendiquée par Kerouac dans une lettre destinée à un étudiant qui l'avait sollicité : « You'll notice that in ON THE ROAD, unlike the Television cheap imitation of it called "Route 66", there are no fist fights, gun fights or horror of that kind²⁴⁴. » Pas d'enlèvement ou de combat singulier dans le roman de Kerouac, mais plutôt une succession d'impressions fugaces des paysages traversés, le souvenir de conversations sans fin avec Dean, ou la description d'emplois occasionnels dénichés çà et là, en attendant un nouveau départ. Le récit de la route n'est donc pas de l'ordre du « tout à coup » ou du « justement », qui prévaut dans tout récit d'aventure digne de ce nom – conformément à ce que note Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*²⁴⁵. Plus contemplatif, il présente au contraire le temps dans son écoulement le plus langoureux, s'attachant souvent à dépeindre ce que Breton appelle « les moments nuls de [la] vie²⁴⁶ ».

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

²⁴³ Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 100.

²⁴⁴ Lettre à Carroll Brown du 9 mai 1961. Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, p. 288.

²⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 244.

²⁴⁶ « Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie. » André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1992, p. 18.

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

B. Horizontalité de la route

La structure narrative du récit de la route semble ainsi marquée d'une forme d'« horizontalité », en ce que, contrairement au récit d'aventure qui multiplie les revirements de situation en crescendo jusqu'au dénouement, les péripéties s'enchaînent ici sans participer d'une réelle construction dramatique. C'est ce que Laderman appelle « an enigmatic dramaturgy of apathy²⁴⁷ ». En clair : l'intrigue ne « décolle » pas et se maintient dans une forme de statu quo, que contredit à peine le mouvement des personnages dans l'espace. Ceci produit un effet d'inertie (« standstill²⁴⁸ », selon le vocable de Laderman, ou « stase », pour reprendre l'expression employée ultérieurement par Anne Hurault-Paupe²⁴⁹) ; or, ce défaut de progression événementielle traduit sans doute le sentiment de perte qui affecte les personnages : ces derniers prennent la route généralement poussés par un questionnement existentiel plus ou moins affirmé (la recherche de *Théo*, le frère de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*, de même que la poursuite du « *it* » entreprise par Sal Paradise et Dean Moriarty peuvent ainsi se comprendre comme la métaphore de la quête de l'absolu), mais font le constat amer d'une incapacité à toucher du doigt la transcendance à laquelle ils aspirent, comme le souligne Vincent Pinel dans son dictionnaire :

[le road movie] se différencie de la tradition de la route en ce qu'il témoigne de la dérive spirituelle de l'Amérique, de la crise profonde des valeurs. Le voyage intérieur signifié par la route n'amène plus comme naguère à un dépassement de soi, de sa condition et finalement à Dieu : il rebondit d'étape en étape pour ne conduire nulle part²⁵⁰.

²⁴⁷ David Laderman, *Driving Visions*, p. 84.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁴⁹ Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? ».

²⁵⁰ Vincent Pinel, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, entrée « Road movie », p. 191.

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

1. Verticalité et horizontalité

Alors qu'il s'efforce de cerner les caractéristiques des chronotopes à l'œuvre dans le roman de chevalerie, Bakhtine en vient à évoquer ce qu'il nomme la « verticale médiévale ». Cette expression permet de mettre au jour une forme de stratification de l'espace dans les œuvres littéraires du Moyen Âge. La vie spirituelle s'organise ainsi en hauteur, ce qui est particulièrement manifeste dans l'œuvre de Dante, au sujet de laquelle il précise que : « L'influence de la verticale médiévale de "l'au-delà" est exceptionnellement forte ici. Tout ce monde spatio-temporel est soumis ici à une interprétation symbolique²⁵¹. » Et plus loin, il explique :

C'est Dante, qui, à la lettre, avec une continuité et une puissance géniales, réalise cet étirement vertical du monde (historique dans son essence). Il effectue le tableau extraordinairement plastique d'un monde intensément vivant, se mouvant en montant et en descendant le long de sa verticale : les neuf cercles de l'Enfer sous la terre, au-dessus, les sept cercles du Purgatoire, encore plus haut, les dix Cieux. La matière grossière des êtres et des choses reste en bas, et en haut, rien que la lumière et les voix²⁵².

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

²⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 302.

²⁵² *Ibid.*, p. 303.

format panoramique : l'étirement de l'image dans toute sa longueur a alors pour effet de restreindre le champ de vision en gommant partiellement la dimension verticale. Les personnages semblent ainsi prisonniers de leur humanité, sans espoir d'évasion. La route et le ciel se rejoignent, certes, en un « point de fuite » (*vanishing point*, en anglais), dont Virilio, dans son essai de dromologie, nous dit : « De l'outremer à l'outre-ciel, l'horizon départage la transparence de l'opacité. De la matière-terre à l'espace-lumière, il n'y a qu'un pas, celui du bond ou de l'envol capables de nous affranchir un instant de la gravité²⁵³. » Cependant, le point de fuite ainsi déterminé, par définition, se dérobe sans cesse, et faute de pouvoir atteindre cette frontière mouvante entre matérialité et spiritualité, les personnages demeurent enchâssés dans un espace à deux dimensions.

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

Philip : [...] Je suis devenu étranger à moi-même. [...]

Angela : [...] On cesse de voir et d'entendre quand on a perdu le sentiment de soi-même. Et ça, il y a longtemps que tu l'as perdu. Et c'est pour ça qu'il te faut encore et toujours des preuves que ton moi existe encore. [...] Je ne sais pas, moi non plus, comment on doit vivre. Personne ne me l'a appris²⁵⁴.

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

²⁵³ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 11.

²⁵⁴ « *Alice dans les villes*, Wim Wenders », *L'avant-scène cinéma*, n° 267, mai 1981, p. 19-20.

monde terrestre²⁵⁵. Il ressemble en cela, à ce stade du récit, à un autre personnage wendersien : le Wilhelm de *Falsche Bewegung*. Dans le dernier plan du film, l'apprenti écrivain, qui vient de se séparer de la femme aimée rencontrée en route, fait face à un paysage de montagne dans l'attente d'un signe divin : « I stood on the Zugspitze waiting for an experience like a miracle. But there was no snowstorm. » Là encore, l'expérience de l'altitude – métaphore d'une recherche spirituelle – s'avère décevante pour un auteur en quête d'inspiration qui se heurte au silence céleste. Le dialogue avec l'au-delà semble ainsi avoir été rompu²⁵⁶. On retrouve encore une fois l'expression d'une forme d'impuissance devant l'immensité d'un paysage de montagne dans *The Dharma Bums* de Kerouac. Un groupe de personnages part à l'ascension d'un pic, et l'équipée prend les allures d'un rituel initiatique dans un roman fortement imprégné de philosophie Zen. Le narrateur, qui se considère comme un pèlerin errant (« and I believed that I was an oldtime bhikku in modern clothes wandering the world²⁵⁷. »), ponctue son escalade de moments de prière, transformant son périple en une expérience spirituelle :

We went over to the promontory where we could see the whole valley and Japhy sat down in full lotus posture cross-legged on a rock and took out his wooden juju prayerbeads and prayed. [...] we both said nothing and meditated. [...] I fell into deep meditation, felt that the mountains were indeed Bouddhas and our friends²⁵⁸.

Cependant, des trois amis qui constituent la cordée, seul Japhy parvient au sommet et remplit pleinement l'objectif de l'expédition. Le narrateur doit pour sa part se blottir contre un rocher, pétrifié de peur (« *This is too high !*, I yelled to Japhy in a panic. [...] *I'm staying right here ! It's too high²⁵⁹ !* »), avant de rebrousser chemin. L'accession au faite de la

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

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

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

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

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

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

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

Évoquant le souvenir de James Dean et de Marlon Brando, qui incarnent à merveille la jeunesse en rébellion à l'époque de la publication d'*On the Road*, Edgar Morin observe : « La vitesse motorisée est non seulement un des signes modernes de la quête de l'absolu, mais répond au besoin de risque et d'affirmation de soi dans la vie quotidienne²⁶⁰. » Le développement d'un réseau routier sur le territoire américain dans le courant des 50's²⁶¹ – avec ses voies asphaltées, lisses et rectilignes –, de même que l'essor de l'industrie automobile invitent en effet à l'expérience de la vitesse, et l'on peut comprendre cette recherche de sensations fortes, cette volonté de défier la mort, comme l'expression d'une liberté totale. Il est vrai que la vitesse modifie notre expérience du monde et qu'elle ouvre,

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

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

en quelque sorte, les « portes de la perception », comme peuvent le faire certaines drogues²⁶². Les paysages s'étirent et se distordent sous l'effet d'accélération ; le vent fouette le visage et assourdit les bruits environnants ; les cahots de la route provoquent des haut-le-cœur ; la poussière se soulève au passage du véhicule, estompant de ce fait les formes et les couleurs du monde extérieur²⁶³ – autant d'impressions que Virilio commente en ces termes : « La vitesse ne sert pas uniquement à se déplacer plus aisément, elle sert avant tout à voir, à entendre, à percevoir et donc à concevoir plus intensément le monde présent²⁶⁴. » Par le truchement de la vitesse, il est ainsi possible de parvenir à une forme d'abstraction, le paysage traversé perdant au passage de sa réalité. Mais, plus encore, la vitesse représente pour l'homme l'unique moyen d'échapper à la pesanteur. Virilio parle à ce sujet de « vitesse de libération » : « Sur terre, la vitesse de libération est de 11 km 200 par seconde. En dessous de cette accélération, toutes les vitesses sont conditionnées par l'attraction terrestre, y compris celle de notre vision des choses²⁶⁵. » Le héros de la route n'aura alors de cesse que de forcer l'allure dans l'espoir d'atteindre la vitesse nécessaire au « décollage », afin de gagner cet au-delà métaphoriquement localisé dans le ciel. À défaut de quitter physiquement le sol, le voyageur peut espérer entrer en transe et vivre une sorte d'émancipation spirituelle. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le fameux « *it* » tant recherché par les personnages d'*On the Road*. Ce terme emprunté au jazz désigne le moment où, lors d'un solo, le musicien parvient à atteindre un état d'extase qui se transmet à l'auditoire. Durant quelques secondes, le public semble en contact avec cette forme d'absolu, dont l'appellation pour le moins vague – « *it* » – traduit l'étrangeté et le caractère indéfinissable. Se remémorant la performance d'un saxophoniste entendu la veille, Sal questionne Dean sur la signification de ce phénomène. Le jeune homme lui répond :

²⁶² À ce titre, il est intéressant de noter la coprésence, dans le film de Dennis Hopper, de scènes en moto et d'une séquence hallucinée lors du carnaval de La Nouvelle-Orléans. Le film de Roger Corman, *The Trip*, joue également sur le parallèle entre le voyage réel sur la route et le voyage mental engendré par les drogues.

²⁶³ Les images de déformation sont également présentes en littérature : « The magnificent car made the wind roar, it made the plains unfold like a roll of paper ; it cast hot tar from itself with deference – an imperial boat. » Jack Kerouac, *On the Road*, p. 234.

²⁶⁴ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, p. 25.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

Here's a guy and everybody's there, right ? Up to him to put down what's on everybody's mind. He starts the first chorus, then lines up his ideas, people, yeah, yeah, but get it, and then he rises to his fate and has to blow equal to it. All of a sudden somewhere in the middle of the chorus, he *gets it* – everybody looks up and knows ; they listen ; he picks it up and carries. Time stops. He's filling empty space with the substance of our lives, confessions of his bellybottom strain, remembrance of ideas, rehashes of old blowing²⁶⁶.

Or, en revivant, par l'intermédiaire du récit, l'émotion de cette transe musicale, et alors qu'il se trouve au volant de son automobile, Dean interrompt son discours, de nouveau en proie à la transe : « For this reason – O man, I have to tell you, NOW, I have IT – I have to tell you the time my father and I and a pisspoor bum from Larimer Street took a trip to Nebraska in the middle of the depression to sell flyswatters²⁶⁷. » Le « *it* », tant espéré par les deux personnages traduit peut-être alors la fusion de toutes les temporalités : la marche vers l'avenir jointe à la réminiscence qui s'actualisent dans le présent du parcours de la route. C'est vraisemblablement ce que cherche à exprimer Dean lorsqu'il prétend que Sal et lui ont « sens du temps²⁶⁸ » et qu'ensemble, ils se livrent à la plus noble fonction dévolue à l'humanité : se mouvoir (« We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move*²⁶⁹. »). Ainsi, cette extase, qui se transmet musicalement, peut également s'emparer d'un individu lancé à toute allure sur les routes du monde. L'espace de quelques instants, l'automobiliste semble s'abstraire de son environnement pour accéder à un niveau de conscience supérieur. C'est également de cette façon que nous pouvons comprendre l'ultime plan de *Thelma and Louise*. Acculée au sommet du Grand Canyon du Colorado par une escouade de policiers, les deux héroïnes font le choix de plonger dans le vide avec leur voiture afin d'échapper à la justice des hommes. Louise recule pour prendre son élan puis, sourire aux lèvres, appuie sur l'accélérateur et parvient jusqu'à l'extrémité de la falaise. Le

²⁶⁶ Jack Kerouac, *On the Road*, p. 207.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 208.

²⁶⁸ « And now, here we are at last going east together, we've never gone east together and see what everybody's doing although that matters little to us, the point being that we know what IT is and we know TIME and we know that everything is really FINE. » *Ibid.*, p. 209

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 134.

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

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

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

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